

REPOSITÓRIO
MEMORIAL DA
DIFERENÇA
RACIAL:
REPRESENTAÇÕES DE SUJEITOS
RACIALIZADOS COMO NEGROS
NO ACERVO DO MARGS

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

Izis Tamara Mineiro de Abreu

**REPOSITÓRIO MEMORIAL DA DIFERENÇA RACIAL:
Representações de sujeitos racializados como negros no acervo do MARGS**

Porto Alegre | 2022

IZIS TAMARA MINEIRO DE ABREU

REPOSITÓRIO MEMORIAL DA DIFERENÇA RACIAL:

Representações de sujeitos racializados como negros no acervo do MARGS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais | Ênfase História, Teoria e Crítica de Arte.

Orientadora Prof^ª. Dr^ª. Ana Albani de Carvalho

Porto Alegre | 2022

CIP - Catalogação na Publicação

Abreu, Isis Tamara Mineiro de
Repositório memorial da diferença racial:
representações de sujeitos racializados como negros no
acervo do MARGS / Isis Tamara Mineiro de Abreu. --
2022.
315 f.
Orientadora: Ana Maria Albani de Carvalho.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2022.

1. Representação visual. 2. Arte e Raça. 3. Regimes
racializados de representação. 4. Imagens de Controle.
5. Acervo do MARGS. I. Carvalho, Ana Maria Albani de,
orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

IZIS TAMARA MINEIRO DE ABREU

REPOSITÓRIO MEMORIAL DA DIFERENÇA RACIAL:

Representações de sujeitos racializados como negros no acervo do MARGS

Orientadora

Profª Drª Ana Maria Albani de Carvalho (PPGAV/UFRGS)

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Guilherme Mautone Gomes (Convidado externo/UFRGS)

Prof. Dr. Igor Moraes Simões (DA/UERGS)

Profª Drª Mônica Zielinsky (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (PPGAV/UFRGS)

“Dirijo-me a ti, Eu hegemônico, falando do lugar do ‘paradigma do Outro’ consciente de que é nele que estou inscrita e que ‘graças’ a ele em relação a mim expectativas se criaram, que mesmo tentando negá-las, elas podem se realizar posto que me encontro condicionada por uma “unidade histórico e pedagogicamente anterior” da qual eu seria uma aplicação. Uma aplicação histórica cuja consciência se renova permanentemente pela memória d’alma da escravidão herdada de minha ancestralidade e, antes dela, das representações negativas que estiveram desde longe associadas ao meu corpo negro. Uma aplicação histórica também, da modernidade ocidental que dissecou cientificamente minha inferioridade natural que constitui hoje o espetáculo de indigência humana que exibo ao mundo.”

(Sueli Carneiro, A Construção do Outro como Não-Ser como Fundamento do Ser, 2005, p. 20)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas e todos os que acreditaram na potência desta pesquisa e não mediram esforços para contribuir com sua realização. Fosse ajudando a encontrar referências bibliográficas, fosse compartilhando imagens e textos relacionados à pesquisa, fosse empregando seu lugar de privilégio para que eu tivesse as condições ideais para produzir meu pensamento, fosse oferecendo algum tipo de ajuda porque, mesmo sabendo da minha capacidade, sabiam o quanto é difícil para mim, fosse, simplesmente, dizendo: tua pesquisa é importante, não desistas!

Agradeço, em especial, a meu filho, Pablo Abreu, e meu companheiro, Diego Beck, que são meu porto seguro, onde encontro a força e a motivação que preciso para seguir em frente.

RESUMO

Este é um estudo de caso exploratório e também descritivo cujo objetivo foi questionar e problematizar o modo como sujeitos racializados como negros e negras são visualmente representados em obras pertencentes ao acervo artístico do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Mas, por que é importante pesquisar trabalhos artísticos figurativos que retratam, especificamente, pessoas negras? Como foram retratadas as pessoas negras em certos conjuntos de obras ou acervos? Como esses modos de representação veiculam certas ideias, perspectivas e visões de mundo? Como essas imagens dialogam conosco atualmente? Que tipos de efeitos elas perfazem? Como, no presente, reinstauram o passado, evidenciando a presença de estruturas, sistemas, visualidades? Essas narrativas são produzidas desde que lugar de enunciação? Quem possui autorização discursiva para produzir narrativas sobre si e sobre o outro? E quais narrativas ganham visibilidade? Essas foram algumas perguntas que nortearam esta pesquisa. Ela partiu de um mapeamento inicial de obras figurativas de homens, mulheres e crianças negras presentes no referido acervo a partir das quais se buscou investigar, refletir e problematizar quais histórias e quais discursos essas obras narram, além de compreender quais condições permitem que as visualidades de pessoas negras tomem configurações racializadas como as que identificamos constantemente na cultura visual. As análises foram realizadas tendo como base a relação entre arte, ideologia e raça. Como resultado do mapeamento das obras que retratam pessoas negras, obteve-se um conjunto de 161 obras, entre as quais identificaram-se quatro narrativas ou enunciados visuais mais recorrentes: trabalho, nudez feminina, religiosidade/crença e expressões artísticas. A fim de analisar e discorrer sobre o caráter racializado ou não dessas narrativas, foram utilizados os conceitos de *regimes racializados de representação*, elaborado por Stuart Hall (2016a), e de *imagens de controle*, cunhado por Patricia Hill Collins. O resultado foi a observação da existência de três *regimes racializados de representação*, os quais denominei: *imagens coloniais*, *estética da mestiçagem* e *imagens sobreviventes*. O último coexiste com visualidades resultantes de um novo regime discursivo de orientação pós-colonial, decolonial, antirracista e feminista, que vem tomando forma nos

sistemas de representação da cultura ocidental. Chamei esse novo regime de representação de *imagens insurgentes*.

Palavras-chave: Representação visual. Arte e Raça. Regimes racializados de representação. Imagens de Controle. Acervo do MARGS.

ABSTRACT

This is an exploratory case study that is also descriptive and whose purpose was questioning and problematizing the way racialized subjects identified as black are visually represented in artworks belonging to the artistic collection of Rio Grande do Sul. But why is it important to research figurative artwork which specifically portrays black people? How were the black people portrayed in certain sets of works or collections? How do these ways of representation convey certain ideas, perspectives and visions of the world? How do these images dialogue today? What kinds of effects do they cause? How, in the present, do they restore the past, evidencing the presence of structures, systems, visualities? From what place of enunciation do these messages come? Who has discursive authorization to produce narratives about themselves and about the other? And which narratives have visibility advantages? These were some of the questions that guided this research. It started from an initial mapping of figurative works of men, women, and black children present in the referred artistic collection where we aim to reflect and problematize which stories and discourses these works narrate and what are the conditions that allow the visualities of black people to take racialized configurations as the others we constantly identify in visual culture. The analyses were performed on the basis of the relationship between arts, ideology and race. A set of 161 artworks representing black individuals were obtained as a result from the initial mapping. Among these, a set from which four main narratives or visual enunciations are the most common: work, female nudity, religiosity or religious beliefs and artistic expressions. In order to analyze and discuss the racialized or not racialized character of these narratives, Stuart Halls (2016a) concept of *racialized regimes of representation* and Patricia Hill Collins (2019) concept of *images of control* were used. As a result of this I postulate the existence of *three racialized regimes of representation*, which I called *colonial images, the aesthetics of miscegenation and survivor images*. The latter coexists with visualities produced amongst a new discursive regime characterized by post-colonial, decolonial, antiracist and feminist political struggles and theories that are taking shape in the contemporary systems of representation of Western culture. I called this new regime of representation *insurgent images*.

Keywords: Visual representation. Art and Race. Racialized regimes of representation. Controlling Images. MARGS collection.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - James Earle Fraser, Theodore Roosevelt, 1939	33
Figura 2 - Pedro Weingärtner (1853 - 1929), <i>Crianças brincando em Nova Veneza</i> (1893)	39
Figura 3 - Pedro Weingärtner (1853 - 1929), <i>Pousada</i> , 1914	39
Figura 4 - Pedro Weingärtner (1853 - 1929), <i>A visita dos Avós</i> , 1905	40
Figura 5 - Pedro Weingärtner (1853 - 1929), <i>Passarinheiros</i> , 1893	41
Figura 6 - Conjunto de imagens da <i>mammy</i> na mídia estadunidense	71
Figura 7 - Imperador Romano Adriano, <i>Denário de prata</i> , circa 117-138	95
Figura 8 - Hans Burgkmair (1473-1531), <i>Povos da África e da Índia</i> , 1508	108
Figura 9 - Leo Africanus, <i>Mulher da África Negra (Femme d'Afrique Noire)</i> , 1556.118	
Figura 10 - Cesare Ripa (1555-1622), <i>Africa</i> , p. 67 pt. 2, <i>Iconologia di Cesare Ripa</i>	122
Figura 11 - Albert Eckhout (1610-1665), <i>Mulher Africana</i> , 1641	128
Figura 12 - Frans Post (1612-1680), <i>Vista da Ilha de Itamaracá, Brasil</i> , 1637	144
Figura 13 - Jean Baptiste Debret (1768-1848), <i>Engenho de carne seca – Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil</i> , 1829	148
Figura 14 - Jean Baptiste Debret (1768-1848), <i>Escravo Negro conduzindo tropas na Província de Rio Grande</i> , 1823	149
Figura 15 - Jean Baptiste Debret (1768-1848), <i>Cena da Província do Rio Grande</i> , 1828	149
Figura 16 - Jean Baptiste Debret (1768-1848), <i>Marimba-la promenade du dimanche aorès-midi</i> , s.d	150
Figura 17 - Jean Baptiste Debret (1768-1848), <i>Le viel orphée africain Oricongo</i> , s.d.	151
Figura 18 - Jean Baptiste Debret (1768-1848), <i>Coleta para manutenção da Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Porto Alegre</i> , 1828	151
Figura 19 - Hermann Wendroth, <i>Dança dos negros nos pampas</i> , 1852	152
Figura 20 - Hermann Wendroth, <i>Caçada de boi</i> , 1852-1853	153
Figura 21 - Hermann Wendroth, <i>Sem título</i> , 1851-1852	153
Figura 22 - Hermann Wendroth, <i>Cais do Rio Grande</i> , 1851-1852	154
Figura 23 - Hermann Wendroth, <i>Cena de hospital em Pelotas</i> , 1851-1852	154
Figura 24 - Hermann Wendroth, <i>Preto acorrentado pela perna</i> , 1851-1852	155
Figura 25 - Hermann Wendroth, <i>Escravos conduzindo uma barrica</i> , 1851-1851 ...	155
Figura 26 - Hermann Wendroth, <i>Preto crucificando o outro acorrentado no</i>	155
Figura 27 - Hermann Wendroth, <i>Preto acorrentado chicoteando outro</i> , 1851-1852	155
Figura 28 - Hermann Wendroth, <i>Beldades brasileiras</i> , 1851-1852	158
Figura 29 - Hermann Wendroth, <i>Sem título</i> , 1851-1852	158
Figura 30 - Hermann Wendroth, <i>Sem título</i> , 1851-1852	158
Figura 31 - João Mayer Junior, <i>Africanas, Porto Alegre</i> , 1901	159

Figura 32 - Ângelo Agostini (1843-1910), <i>Cuidado, bellas filhas de Terpsichore. As frutas são saborosas, mas a quitandeira amarela é terrível e sem piedade</i> , 1886.	161
Figura 33 - <i>O Diabrete</i> , Rio Grande, 14 novembro de 1880, p. 4 e 8 de fevereiro 1881	162
Figura 34 - <i>O Diabrete</i> , Rio Grande, 20 de fevereiro 1881	162
Figura 35 - Guido Mondin (1912-2000), <i>Sem título</i> , 1983	165
Figura 36 - Aldo Locatelli (1915-1962), <i>A lenda do Negrinho do Pastoreio</i> , 1951-1955	172
Figura 37 - Aldo Locatelli (1915-1962), <i>A Fundação de Porto Alegre</i> , 1960	172
Figura 38 - Conjunto de imagens de <i>pickaninny/golly</i>	174
Figura 39 - Personagens do livro <i>Aventuras do avião vermelho</i>	174
Figura 40 - Henrique Fleuiss (1823-1882), <i>Moleque recusa a carta de alforria que o Dr. Semana quer lhe dar</i>	175
Figura 41 - Tarsila do Amaral (1890-1973), <i>A negra</i> , 1923	191
Figura 42 - Tarsila do Amaral (1890-1973), <i>Operários</i> , 1933	193
Figura 43 - Francis Pelicheck (1896-1937), <i>Revista do Globo</i> , 1933	197
Figura 44 - Leda Flores (1917-2013), <i>A Negra</i> , 1947	201
Figura 45 - Candido Portinari (1903-1962), <i>Café</i> , 1935	205
Figura 46 - Emiliano Di Cavalcanti (1903-1962), <i>Colonas</i> , 1940	205
Figura 47 - Fernando Corona (1895-1979), <i>Diário de Aula</i> , 1938-1956	214
Figura 48 - Fernando Corona (1895-1979), <i>Diário de Aula</i> , 1938-1956	214
Figura 49 - Fernando Corona (1895-1979), <i>Diário de Aula</i> , 1938 - 1956	216
Figura 50 - Christina Balbão (1917-2007), <i>Sem título</i> , 1946	218
Figura 51 - Fernando Corona (1895-1979), <i>Diário de Aula</i> , 1938-1956	220
Figura 52 - Arthur Timótheo da Costa (1882-1922) Autorretrato, 1908	227
Figura 53 - Arthur Timótheo da Costa (1882-1922) <i>Retrato de menino</i> , 1918	227
Figura 54 - Suzana Francisconi (1948 -), <i>Balangandans</i> , 1990	230
Figura 55 - Joalheria de Crioulas	234
Figura 56 - Cartaz da peça publicitária da cerveja Devassa, 2010-2011	237
Figura 57 - Maria Graham (1785-1842), <i>Vendedora de guloseimas, etc, c 1821-1823</i>	239
Figura 58 - Di Cavalcanti (1897-1976), <i>Samba</i> , 1927	241
Figura 59 - Di Cavalcanti (1897-1976), <i>Mulatas</i> , 1927	241
Figura 60 - Di Cavalcanti (1897-1976), <i>Samba</i> , 1925	241
Figura 61 - Cartão-postal de Durban, África do Sul, 1910	243
Figura 62 - Mulheres nuas em um bordel de Lagos, Nigéria, 1888	243
Figura 63 - Cartão-postal na colônia de Togo	243
Figura 64 - Cartão-postal <i>Le village du Congo</i> , 1894	243
Figura 65 - H. Ferran, <i>Le Sourire</i> , 1909	243
Figura 66 - Josephine Baker (1906-1975)	244
Figura 67 - Man Ray (1890-1976), Adrienne Fidelin posando em frente a uma escultura do reino Bangwa, 1934	245
Figura 68 - Adrienne Fidelin, Man Ray, Lee Miller, Paul Éluart, Rolant Penrose em um picnic, 1939	245

Figura 69 - Emiliano Di Cavalcanti (1903-1962), Retrato de Josephine Baker.....	246
Figura 70 - Emiliano Di Cavalcanti (1903-1962), <i>Nascimento da Vênus</i> , 1940.....	246
Figura 71 - Willian Heath (1794-1840), caricatura de Sara Baartman, 1810	249
Figura 72 - Grupo de oito figuras do culto Jeje-Nagô	254
Figura 73 - Tronco ou banco esculpido do culto Yêmanjá	254
Figura 74 - Nelson Boeira Faedrich (1912-1994), <i>Deuses do panteão africano: Orixás</i> , 1980, Yemanjá.....	256
Figura 75 - Leandro Machado (1970-), henê sobre tela.....	259
Figura 76 - Djalma do Alegrete (1931-1994), <i>Auto-retrato/Minha segunda morte</i> , c. 1970-1976	261

LISTA DE QUADROS E TABELAS

Quadro 1 - Quadro sinóptico com categorias para identificação do acervo.....	46
Quadro 2 - Quadro sinóptico para identificação de variáveis quantificadas	48
Tabela 1 - Tabela sinóptica para identificação das principais temáticas	49
Tabela 2 - Recorte temporal referente à produção das obras do acervo.....	139
Tabela 3 - Regimes racializados de representação de sujeitos negros no acervo do MARGS	141

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	16
2 PERCURSOS DE UM ESTUDO SOBRE AS INTERSECÇÕES ENTRE ARTE E RAÇA.....	26
2. 1 O problema da representação dos corpos negros, suas histórias e os objetivos do trabalho.....	26
2. 2 Museu, uma herança colonial.....	30
2. 3 O acervo do MARGS, seu levantamento, pesquisa e apresentação.....	34
2. 4 Representação simbólica da população negra no acervo do MARGS.....	42
2. 5 Interpretação e análise a partir dos regimes racializados de representação e das imagens de controle.....	50
2. 6 Paradigmas de imagens de controle.....	70
2.6.1 <i>As mammies gringas e as mães pretas brasileiras</i>	70
2.6.2 <i>A matriarca</i>	74
2.6.3 <i>A mãe dependente do Estado ou rainha da assistência social</i>	75
2.6.4 <i>Jezebéis, hoochies e mulatas</i>	76
3 A FERIDA COLONIAL: RAÇA, RACIALIZAÇÃO E RACISMO.....	79
3. 1 Sobre os conceitos de <i>raça</i> , <i>racialização</i> e <i>racismo</i>	83
3. 2 Raça e o processo histórico de racialização.....	91
2. 3 O Outro africano na iconografia colonial.....	106
3. 4 Estereótipos raciais e o exercício de violência simbólica.....	111
3. 5 Estereótipos de origem.....	112
4 REPRESENTAÇÃO VISUAL E REPRESENTATIVIDADE DO NEGRO NO ACERVO DO MARGS.....	136
4. 1 Regimes racializados de representação: contextos históricos, sociais e artísticos.....	138
4. 1. 1 <i>Imagens coloniais: o corpo negro como objeto de enunciação da diferença racial</i>	142
4.1.2 <i>Imagens coloniais no acervo do MARGS</i>	165
4.1.3 <i>Estética da mestiçagem: o corpo negro como enunciado da identidade nacional</i>	178

4.1.3.1 O modernismo no Rio Grande do Sul e a representação do negro	194
4.1.3.2 Estética da mestiçagem no acervo do MARGS	199
4.1.4 Imagens sobreviventes x imagens insurgentes	225
4.1.4.1 Imagens sobreviventes no acervo do MARGS	230
4.1.4.2 Desejo colonizado: as vênus primitivas do triângulo do Atlântico	239
4.1.4.3 Imagens insurgentes no acervo do MARGS	249
5 ONDE ESTÃO OS NEGROS NO MARGS?	262
REFERÊNCIAS	273
APÊNDICE A – Representação visual de pessoas negras no acervo do MARG.	277

1 INTRODUÇÃO

*“Exu matou um pássaro ontem com a
pedra que arremessou hoje.”*

(Provérbio africano)

No dia 25 de janeiro de 2017, sobre o palco do Salão de Atos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, caminhei em direção à mesa diretora para receber meu diploma de Bacharela em História da Arte. Antes mesmo de ingressar na universidade, muitos anos antes, eu já imaginava como seria aquele momento. Qual seria a música que eu escolheria para minha entrada? Como seria minha fala? Sim, eu pensava no que diria naquele momento tão desejado. Não houve fala, mas pude escolher uma música que descrevia minha trajetória (e de outros tantos como eu) até aquele instante. Colei grau ao som de Emicida, com a música *Levanta e Anda*¹, que me motivou a seguir firme em meu propósito.

Imagine um grupo social inteiro impedido de acessar determinados espaços em razão da cor da sua pele. Passado um século, esse mesmo grupo já não é mais proibido de frequentá-los, porém, por razões diferentes, mas profundamente ligadas à daquele passado, seguem sem conseguir usufruí-los. Um exemplo é o Teatro Municipal de São Paulo, um espaço de difusão da cultura que, em tese, é destinado a todos os cidadãos. Porém, na prática, tanto as produções que exhibe como aquelas para quem exhibe pertencem a um grupo específico, “de quem tem tudo, menos cor, onde a cor importa demais” (ISMÁLIA, 2019). Àqueles autodeclarados universais, os

¹ “É um novo tempo, momento pro novo, ao sabor do vento / Me movo pelo solo onde reinamos / Pondo pontos finais na dor, como doril, anador / Somos a luz do senhor, pode crer, tamo Construindo, suponho não, creio, meto a mão / Em meio à escuridão, pronto, acertamos / Nosso sorriso sereno hoje é o veneno / Pra quem trouxe tanto ódio pr’onde deitamos / Quem costuma vir de onde eu sou / Às vezes não tem motivos pra Seguir / Então levanta e anda, vai Levanta e anda, vai Levanta / Levanta e anda, vai / Levanta e anda, vai / Levanta e anda, vai / Irmão, você não percebeu que você / É o único representante do seu sonho na face da Terra? Se isso não fizer você correr, chapa / Eu não sei o que vai. Eu sei, cansa / Quem morre ao fim do mês, nossa grana ou nossa esperança? / Delírio é / Equilíbrio entre nosso martírio e nossa fé / Foi foda contar migalha nos escombros / Lona preta esticada, as enxada no ombro e nada vim / Nada enfim, recria / Sozim, com alma cheia de mágoa e as panela vazia / Sonho imundo / Só água na geladeira e eu querendo salvar o mundo / No fundo é tipo David Blaine, mãe assume, pai some de costume, no máximo é um sobrenome / Sou terror dos clone / Esses boy conhece Marx, nóiz conhece a fome / então cerre os punhos, sorria e jamais volte pra sua quebrada de mão e mente vazia” (EMICIDA, 2014).

quais não são afetados pelos estigmas associados à cor da pele e cuja felicidade é plena. Ciente de que “ter pele escura é ser Ismália” e certo de que há cinco séculos “tudo que nós tem é nós” (PRINCÍPIA, 2019), um jovem rapper da periferia de São Paulo resolveu corrigir o curso da história ao abrir as portas do teatro para os seus, para nós, e contar nossa verdadeira história. Com esse movimento exuístico, ele reclama aquilo que a branquitude se recusa a reconhecer: a plenitude de nossa existência.

O rapper é Emicida, é um artista que vem influenciado uma geração de jovens negros e negras periféricos com seu ritmo e poesia – o RAP. Recorro a ele para expressar o meu pensamento e como exemplo de que a produção simbólica negra, ancestral e/ou periférica, beneficia-nos não apenas como inspiração, mas enquanto fonte de *produção epistemológica decolonial*. Ele não possui formação acadêmica, mas porque vem produzindo um pensamento cujas proposições se originam de uma *práxis* periférica e racializada – e, portanto, subalterna –, foi convidado para ministrar, com o título de mestre, uma disciplina chamada “cátedra insurgente” na Universidade de Coimbra.

O itã² “É tudo pra ontem” – “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje” disseminou-se para além da cosmogonia dos terreiros, ficando mais conhecido pelo documentário *Emicida: AmarElo – É tudo pra ontem* (2021), em que o artista comemora seus dez anos de carreira. Tendo como mote o show celebrativo realizado em 2019, com a presença massiva da juventude negra periférica em uma das instituições artísticas mais tradicionais da cidade de São Paulo, o Teatro Municipal de São Paulo, o documentário narra a história da presença negra na cidade e as realizações da negritude brasileira. Como bem colocou Hessel (2020), o que o rapper fez foi “reivindicar para si os lugares da história hegemônica”. Ao recontar a história dos negros no Brasil e seus agenciamentos na luta para existir desde o lugar de onde fala(mos), ou seja, da perspectiva da negritude, Emicida revisou e ressignificou as narrativas da história oficial.

Loroyê (“Salve o mensageiro!”), Exu ou Elegbara é um orixá da tradição iorubana, responsável pelos acontecimentos. Segundo a *Enciclopédia brasileira da*

² “Itã (em iorubá: Ìtán) é cada um dos relatos míticos da cultura iorubá. Os itãs são passados oralmente de geração a geração. Para a cultura iorubá, eles são considerados factos históricos, sendo a sabedoria que auxilia na resolução de disputas” (LOPES, 2011, p. 358).

diáspora, significa etimologicamente o “dono na força”: Exu “é a síntese do princípio dinâmico que rege o universo e possibilita a existência” (LOPES, 2011, p. 273), simbolizando o movimento. No Batuque, denominação do culto aos orixás no Rio Grande do Sul, ele é invocado pelo Bará. Exu é o grande mensageiro, o porta-voz que viaja entre os tempos reinventando a memória e desorganizando a compreensão convencional do tempo, de modo a abrir caminho para o *acontecimento*. No mito, ao matar um pássaro com uma pedra arremessada no dia anterior, Exu reinventa o passado, deixando-nos a lição de que tudo pode ser reinaugurado a qualquer momento, isso porque os “poderes exuísticos reinventam o passado a partir do presente” (NOGUEIRA, 2020, p. 536). E ainda conforme Nogueira (2020, p. 541):

Afroperspectivamente, um modo de enfrentar o enigma que torna possível uma pedra do presente voltar no tempo para atingir um pássaro pode ser lida como o poder da narrativa. Não se trata exatamente de mudar o que aconteceu, mas, de intervir na nossa percepção, interpretar o que vivemos e a partir da intervenção e da interpretação surge uma maneira de narrarmos o acontecimento. O movimento de arremessar a pedra equivale a contar uma história sobre o “pássaro” – algo que aconteceu, o acontecimento. A relação com o tempo é simples: a experiência do tempo passa pela maneira que narramos os acontecimentos. Ou ainda, são as narrativas que estabelecem a nossa relação com o tempo, fazem com que o próprio tempo não deixe de ser uma narrativa.

No contexto desta pesquisa, o pássaro é, metaforicamente, a noção histórica e socialmente construída da raça e que projeta sobre os corpos de homens e mulheres africanos e da diáspora a alcunha “negro”, invariavelmente lançada sobre imagens que unem o passado e o presente. A história que queremos narrar é a do processo do revestimento e da calcificação dessa epiderme, em tudo negativa, como nos lembra Achille Mbembe (2014); história que ainda hoje produz efeitos materiais e simbólicos sobre os corpos racializados como negros. Tal regime discursivo foi historicamente elaborado por meio de dispositivos de poder/conhecimento ocidentais, entre os quais as artes visuais, que ajudaram a fixar sujeitos coloniais, em geral, e homens e mulheres africanos de cor preta e seus descendentes em diáspora, em particular, em uma zona do “não-ser” (CARNEIRO, 2005; FANON, 2008). Este “não-ser” negro é criado em oposição à figura do homem branco, representação fictícia da verdadeira humanidade, ou seja, expressão plena do que significaria “ser humano”, segundo a concepção humanista. O negro, por outro lado, representaria uma não-humanidade ou, no limite, uma sub-humanidade que o

aprisionou ao longo dos últimos cinco séculos no signo de uma epiderme maligna. Por sua suposta natureza servil e primitiva, homens e mulheres pretos foram permanentemente enclausurados no lugar de *outro* do homem branco, isto é, de um ser e uma existência em tudo inferior no que diz respeito à sua contraparte. Posição que implica violências físicas e simbólicas, opressões, subjugação e subalternização.

Trata-se, então, de interpretar criticamente as narrativas estabelecidas na história geral da humanidade e, também, na história da arte enquanto uma disciplina humanista a fim, sobretudo, de remodelar nossa percepção sobre imagens racializadas. Trata-se, portanto, de matar o pássaro de *ontem* com a pedra de *hoje*. Assim como Exu é capaz de reinventar o passado, reinaugurando certas narrativas, acredito que seja possível reescrever a história da arte como até agora a conhecemos através da perspectiva descolonizadora³, dando a ver os múltiplos e pluriversais enunciados sobre os fazeres artísticos, seus autores e os produtos deles resultantes e que foram historicamente negados e invisibilizados pela discursividade eurocêntrica.

Diante disso, penso ser imprescindível destacar que no presente estudo falo do lugar de subalternizada, do lugar daqueles que durante séculos foram vistos e tratados como objeto de estudos científicos e estéticos dos sujeitos brancos: sujeitos que vêm monopolizando o privilégio da fala e, por meio dela, vem desenvolvendo discursos que nos personificam como “outro”. Ou seja, algo que não é reconhecido como sujeito, pois incapaz de produzir pensamento teórico, científico ou artístico. E isso porque “os conceitos de conhecimento, erudição e ciência estão intrinsecamente ligados ao poder e à autoridade racial” (KILOMBA, 2019, p. 50). Esta pesquisa deseja em alguma medida tensionar esse conjunto de fatores, de modo que julgo necessário estabelecer algumas questões fundamentais que envolvem a anúnciação da minha investigação.

³ Samia Mehrez (1991, p. 255) entende as práticas descolonizadoras como um processo de libertação da dependência dos colonizados, mas também das percepções, instituições e representações racistas e imperialistas por parte dos colonizadores: “um ato de confrontação com um sistema de pensamento hegemônico. [...] um processo de libertação histórica e cultural. Como tal, a descolonização se torna a contestação de todas as formas e estruturas dominantes, sejam elas linguísticas, discursivas ou ideológicas”.

Em primeiro lugar, minha enunciação parte de um lugar de *autodefinição*⁴, de uma noção característica do pensamento negro brasileiro e que não separa o sujeito pesquisador de seu objeto. Pois, como bem pontuou Grada Kilomba (2019), não há neutralidade nos espaços de produção de conhecimento, seja na academia, seja nas instituições de arte (KILOMBA, 2019). Opondo-me, portanto, ao pensamento ocidental tradicional e que prevê o distanciamento do pesquisador em relação ao seu objeto, não me entendo como uma pesquisadora “neutra”. Isso significa que, na condição de mulher negra e periférica, entendo meus enunciados, meu pensamento, minha pesquisa e minha *práxis* como estando fundamentalmente relacionados a essa condição e suas experiências. Concordo, ainda, com Kilomba quando ela afirma que o conhecimento – e acrescento aqui a produção do sensível – está profundamente entrelaçado ao poder racial (KILOMBA, 2019). De modo que não reconhecer, ou se recusar a reconhecer, o quanto a produção de conhecimento é de fato marcada pelo poder racial condiz com uma posição ingênua, quando não perversa.

Partindo da compreensão já consolidada pela Teoria Crítica da Raça de que as relações sociais em nível global são estruturadas por hierarquias raciais, lanço a seguinte questão: existirá uma dimensão racializada nas visualidades referentes às representações de corpos de pessoas negras no acervo artístico do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Ado Malagoli (MARGS)? Se sim, como ela estaria posta? Tendo isso em vista, busquei, por meio do presente estudo, revisar aquelas narrativas históricas sobre o negro enquanto tema da representação artística com o objetivo de compreender de que modos a noção de raça (racismo), como uma ideologia de dominação, estaria atuando, *em particular*, sobre a produção artística e, *em geral*, sobre as relações sistêmicas da arte.

Trata-se, assim, de uma abordagem interdisciplinar – sociológica, antropológica, psicológica, cultural e historiográfica – que vê nos estudos culturais uma metodologia capaz de desenvolver, por um lado, uma *sociologia da imagem*, conforme pensou a socióloga feminista Silvia Rivera Cusicanqui (2020), e, por outro, *contranarrativas* à historiografia oficial da arte. Para Rivera Cusicanqui, “as imagens

⁴ O conceito de *autodefinição* é muito usado no pensamento negro para se referir à reação de indivíduos negros a uma prática recorrente na branquitude de definir quem são e como são os indivíduos negros (COLLINS, 2019).

nos oferecem interpretações e narrativas sociais que desde os séculos pré-coloniais iluminam esse fundo social e nos oferecem perspectivas para uma compreensão crítica da realidade” (RIVERA CUSICANQUI, 2010, p. 20). Para a autora, pensar a representação de corpos racializados na arte é, justamente, problematizar uma iconografia sobre a situação colonial e – complementando o pensamento da autora – a própria *colonialidade do ser*, já que “o corpo é o lugar onde o discurso racial desenrola-se porque é onde a raça supostamente reside” (GONZALEZ, 2008, p. 4).

Também cumpre mencionar que nos últimos anos se intensificou, sobretudo no campo social e acadêmico, a problematização acerca de um imaginário social negativo associado a indivíduos negros e negras, invariavelmente atrelado a imagens, mentais, textuais e visuais, criadas com base em estereótipos raciais reducionistas historicamente lastreados, difundidos e perpetuados pela cultura ocidental. Stuart Hall (2016a) denominou esse processo de *regimes racializados de representação*. Esse conceito reuniria um repertório de imagens e efeitos visuais por meio dos quais a “diferença racial” foi e continua sendo representada em um dado momento histórico. O conceito ainda englobaria um conjunto de práticas representacionais conhecido como *estereotipagem*; isto é, práticas que inferiorizam e oprimem sujeitos e sujeitas de cor preta em função de uma suposta “condição” de negro. Assim, tanto o repertório de imagens quanto o conjunto de práticas de representação seriam responsáveis pela contínua produção de efeitos materiais e simbólicos nas relações sociais.

O poder de enunciação das imagens tem sido tema de debate para uma série de autores e pensadores de vários vieses e campos. Em *Identidade cultural e diáspora* (2018), por exemplo, Stuart Hall discorre sobre a ligação entre dominação e representação, ajudando-nos a compreender o trauma da experiência colonial reproduzido na cultura visual e invariavelmente reiterado na difusão dessas imagens. Já em *Cultura e representação* (2016a), o autor britânico-jamaicano lembra que a linguagem atribui sentido às coisas, portanto a imagem ou a representação visual, enquanto processos de significação, produzem identidades, realidades e valores sobre o mundo. Por outro lado, a estadunidense bell hooks⁵, em *Olhares negros – Raça e representação* (2019), comenta a sagacidade da supremacia branca ao

⁵ bell hooks é o pseudônimo usado por Gloria Jean Watkins. Inspirado na sua bisavó materna, Bell Blair Hooks. A letra minúscula pretende dar enfoque ao conteúdo da sua escrita e não à sua pessoa.

perceber que o controle da imagem é imprescindível a qualquer sistema de dominação racial. A autora feminista diz que

[...] existe uma conexão direta e persistente entre a manutenção do patriarcado supremacista branco nessa sociedade e a naturalização de imagens específicas [...], representações de raça e negritude que apoiam e mantêm a opressão, a exploração e a dominação de todas as pessoas negras (hooks, 2019, p. 33).

A também feminista estadunidense Patricia Hill Collins (2019) fala das *imagens de controle*, estereótipos da condição de mulher negra que atestam a dimensão ideológica da opressão de raça, gênero, classe e sexualidade. Rosane Borges (2012, online) nos lembra, ao retomar Dominique Colas, de que “toda imagem do poder corresponde a um poder da imagem”. A pesquisadora brasileira tem pontuado em seu pensamento as disputas na ordem do imaginário que caracterizam o século XXI. Um tempo marcado por “uma guerra de imagens e signos, por uma sede de representação e visibilidade”, cujo principal fundamento é a indissociabilidade entre política, representação e imaginário. Em sua concepção, as novas disputas em torno dos regimes de visualidade e visibilidade nos trazem um *horizonte epistêmico* para pensarmos novas perspectivas estéticas, éticas e políticas de transformação do mundo. A pesquisadora Franciely Dossin (2018, p. 353) desenvolve o conceito de *imageria racista* para definir a representação de visualidades racializadas historicamente produzidas pela prática artística.

Acredito que uma tomada de consciência sobre o processo histórico e social de construção da raça seja fundamental para compreendermos como o racismo atua estrutural e institucionalmente no sistema das artes, tornando visíveis apagamentos e distorções historicamente gerados no interior de sua estrutura. É nesse sentido que, instrumentalizada pelos estudos culturais de Stuart Hall (2016a), realizei uma abordagem discursiva na análise qualitativa dos dados, na qual “o sentido, a representação e a cultura são elementos considerados constitutivos” (HALL, 2016a, p. 80) na observação do objeto de estudo, concentrando-se nos efeitos e nas consequências da representação. A abordagem discursiva se debruça sobre como o conhecimento é produzido no interior das práticas discursivas, relacionando-se com o poder, estabelecendo normas de conduta e criando identidades e subjetividades, assim como definindo a representação de certos objetos/indivíduos (HALL, 2016a, p. 80).

Interessam-me menos os aspectos relacionados à configuração *formal* das obras que seus aspectos discursivos e os efeitos resultantes dos sentidos elaborados pela representação visual. Desejo pensar as visualidades das obras apresentadas não como algo autônomo e separado das práticas materiais e sociais, mas como objeto produzido em um *contexto*, ou seja, em um lugar e tempo específicos. Nesse sentido, as obras de arte são produzidas em determinadas culturas e se integram ao próprio tecido social, podendo, portanto, exercer efeitos ideológicos, tanto no ontem como no hoje. Portanto, interessam-me menos os aspectos formais e estéticos da imagem que os culturais e históricos. E a razão disso consiste no fato de que, na medida em que nossa experiência, atenção e interpretação das obras de arte se limita aos elementos formais desses suportes, fazendo deles o todo da arte e das imagens, desatentamos para o quanto veiculam certas visões de mundo, ideologias, perspectivas e ideias. E, por conseguinte, desatentamos para o quanto essas visões, ideologias, perspectivas e ideias, ao circularem no hoje, reiteram certos estereótipos, renovam traumas, recolocam contextos de opressão e os reativam.

Para que as imagens não se limitem simplesmente à sua dimensão formal, foi necessário realizar um estudo e uma análise dos conceitos de *raça*, *racismo* e *racialização* com base na Teoria Crítica da Raça. Pois, para falar sobre a representação sígnica ou visual de corpos pretos, é preciso, necessariamente, lançar a pedra Exu de modo que ela produza esse rasgo no tempo, atingindo o passado e, mais especificamente, aquele momento considerado como crucial para a criação e a legitimação da ficção do que conhecemos como “Negro”: a modernidade.

Do outro lado do Atlântico, a percepção da tradição andina sobre o tempo complementa nossa perspectiva descolonizadora e nos alinha, novamente, à metáfora da pedra Exu lançada no hoje e que modifica o passado. Conforme explica Rivera Cusicanqui (2010), a tradição andina não concebe a história de forma linear nem teleológica, mas se move em ciclos e espirais cujos movimentos são uma *retroação* contínua do passado sobre o futuro, traçando um curso sem cessar de retornos ao mesmo ponto. Não existe, segundo essa concepção de história, nem *pré* nem *pós*, pois nela o passado e o futuro estão contidos no presente; logo, uma regressão ou progressão, uma repetição ou superação do passado, estão postas em

cada conjuntura e elas dependerão muito mais das nossas ações que de nossas palavras (RIVERA CUSICANQUI, 2010). Ao discorrer sobre o projeto descolonizador dos povos indígenas, a autora diz o seguinte:

O projeto de uma modernidade indígena poderá aflorar desde o presente por meio de uma espiral cujo movimento é um contínuo retroalimentar-se do passado sobre o futuro, um “princípio de esperança” ou “consciência antecipadora” (Bloch) que vislumbra a descolonização e, ao mesmo tempo, a realiza. A experiência da contemporaneidade nos compromete com o presente – *aka pacha* – e, por sua vez, contém em si mesma as sementes do futuro que brotam desde esse fundo do passado – *qhip nayr uñtasis sarnaqapxañani*. O presente é o cenário de pulsões modernizadoras e, por sua vez, arcaizantes, de estratégias preservadoras do *status quo* e de outras que significam a revolta e a renovação do mundo: o *pachakuti*. O mundo ao revés do colonialismo, dos pés à cabeça, só se realizará como história se pudermos derrotar aqueles que se empenham em conservar o passado com todo o seu lastro de privilégios ilícitos. Contudo, se estes triunfam, “nem o passado poderá se libertar da fúria do inimigo”, parafraseando Walter Benjamin (RIVERA CUSICANQUI, 2010, p. 55-56, tradução minha).

Por outro lado, o humanismo radical de Fanon (2008), oposto à luta pela igualdade racial na defesa da desconstrução da ideia de raça que essencializaria as humanidades e inseriria o branco na condição de *ser humano* e o negro na *zona do não-ser*, é também uma das perspectivas com a qual concordo. O psiquiatra e filósofo martinicano acreditou na total dissolução do duplo narcisismo colonial presente na ficção do “Ser Negro”, tanto quanto na fantasia do “Ser Branco”. O humanismo radical consiste, portanto, na defesa da dimensão universal da existência humana e por meio da qual se advoga pela afirmação imediata, universal e militante da igualdade e do valor da vida humana. Para Fanon, o caminho de libertação da negrura do negro e da branquidão do branco passa por uma verdadeira desalienação, apenas possível pela tomada de consciência sobre a ferida aberta do trauma colonial, ou seja, do duplo processo de construção do complexo de inferioridade do negro em contraposição à superioridade do branco: o econômico, seguido pela epidermização dessa inferioridade (FANON, 2008), ou seja, a reprodução ideológica de estereótipos inferiorizantes que fixam e naturalizam tal condição.

Assim, a sabedoria presente no itã iorubá - “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que arremessou hoje” - inspirou-me a interrogar criticamente o acervo artístico do MARGS e a sustentar, por meio da pesquisa e da análise conceitual, outras tantas interrogações sobre a dimensão de uma história da arte, por um lado,

ainda muito calcada em certas narrativas repletas de estereótipos e, por outro lado, ainda demasiadamente fixada nos elementos formais das suas imagens.

No primeiro capítulo, apresento meu tema de pesquisa, o problema e os objetivos geral e específicos que norteiam o estudo. Aponto a metodologia adotada, explicando os métodos usados ao longo do processo de levantamento, análise e interpretação dos dados, bem como os principais conceitos que sustentam minha análise. O segundo capítulo foi voltado para o exame dos conceitos de *racismo*, *raça* e *racialização* e as formas pelas quais eles operam. Discorro sobre o contexto de surgimento desses conceitos, sobre a finalidade de cada um e sobre os efeitos que produzem em nossa subjetividade e em nossa vida concreta. No terceiro e último capítulo, realizo a análise dos dados levantados, declarando minha hipótese para o problema lançado. Abordo a pesquisa de uma perspectiva decolonial, ampliando a proposta de uma interpretação mediada pelo exercício da abordagem discursiva da historiografia, porém incluindo também na análise a perspectiva interseccional para a qual a *raça* estabelece seus entrecruzamentos conceituais com a *classe* e com o *gênero*.

2 PERCURSOS DE UM ESTUDO SOBRE AS INTERSECÇÕES ENTRE ARTE E RAÇA

Ao longo deste capítulo, apresento meu objeto de estudo, os objetivos principal e específicos, bem como o problema de pesquisa. Defino os critérios usados na identificação das obras como figurações de sujeitos racializados como negros e negras, bem como a metodologia e o marco teórico utilizados na análise dos dados quantitativos e qualitativos. Além disso, discorro sobre a herança colonial dos museus e também sobre a história de criação do Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS. Por fim, explico os dois conceitos-base usados para interpretar meu objeto de estudo e para tentar responder ao problema proposto.

2. 1 O problema da representação dos corpos negros, suas histórias e os objetivos do trabalho

Por que pesquisar trabalhos artísticos figurativos que retratam, especificamente, pessoas negras? Como foram retratadas as pessoas negras em certos conjuntos de obras ou acervos? Como esses modos de representação veiculam certas ideias, perspectivas e visões de mundo? Como essas imagens dialogam conosco atualmente? Que tipos de efeitos elas perfazem? Como, no presente, reinstauram o passado, evidenciando a presença de estruturas, sistemas, visualidades? E qual a relevância de refletir sobre a corporeidade negra em uma sociedade de formação inter-racial?

A nossa percepção do corpo humano e a forma como nos relacionamos com ele não é nem *universal* nem algo *dado* desde sempre. Ela é socialmente construída e se dá de maneira diversa entre diferentes sociedades, povos e grupos. Isildinha Batista Nogueira (1998, p. 41) afirma que o corpo é a expressão da autoafirmação e, por essa razão, “funciona como marca dos valores sociais; nele a sociedade fixa seus sentidos e valores”. Assim, na medida em que o corpo corresponde a uma instância de inscrição de sentidos e valores socialmente construídos e culturalmente

trabalhados, o corpo deve ser considerado também como um *signo*: uma instância de significados. Ademais, a construção corporal, já que o corpo pode ser considerado como uma instância de significados, dá-se na própria historicidade e é fruto de diversas influências econômicas, políticas e sociais (CRESPO, 1990). É essa primeira perspectiva a respeito do corpo humano que permite retomar também o pensamento de Foucault (1996) sobre a corporeidade, pois para ele o corpo não está apenas circunscrito às leis de sua fisiologia, mas é construído *na* e *pela* história, podendo ser operado, manipulado, disciplinado e controlado por uma série de regimes, inclusive aqueles que orientam a representação artística. No que diz respeito ao corpo negro, lembremos agora o que afirmou Lélia Gonzalez (2008, p. 4) quando disse que “o corpo é o lugar onde o discurso racial desenrola-se porque é onde a raça supostamente reside”. Assim, o processo histórico de racialização dos seres humanos e que correspondeu à estipulação de hierarquizações ao nível ontológico, como nos lembra Fanon (2008) ao falar do duplo narcisismo colonial, fez com que a cor da pele se tornasse um dos significantes primeiros do corpo, construindo a partir da cor da pele sentidos sociais e culturais hoje históricos e ainda presentes.

Desde 2009, a voz da escritora nigeriana Chimamanda Adichie tem sido ouvida em diferentes partes do globo por meio do *Ideas Worth Streaming – TED* com a fala *O perigo de uma história única*. Em decorrência do sucesso desta, sua produção literária vem sendo traduzida para diferentes línguas de modo a compartilhar narrativas não hegemônicas sobre seu país de origem e sobre os modos de ser e de existir de seus habitantes. Sob a noção de uma *história única*, Chimamanda caracteriza o ato de reduzir toda a complexidade e o contexto de uma pessoa, povo ou região a apenas um único aspecto ou elemento. Por meio da problematização desse procedimento de redução, a autora nos alerta sobre as subsequentes implicações desse processo como, por exemplo, aquela presente na diferenciação entre o um “eu” e um “Outro”. Partindo de suas próprias experiências nas quais fora tratada como “Outro”, ou seja, como um objeto da diferenciação, Adichie defende que a *história única* rouba das pessoas sua dignidade, cria entraves para o reconhecimento da nossa humanidade compartilhada e, por fim, teima por enfatizar o quanto somos diferentes ao invés do quanto somos semelhantes (ADICHIE, 2009). Desse modo, a *história única*, enquanto fonte de estereótipos, ou

seja, de distorções da realidade ao nível ideológico e representacional, é um dos muitos mecanismos por meio do qual o poder opera: “mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e [isso] será o que eles se tornarão”; ou, ainda, ao comentar sobre a história única como dispositivo de poder justamente por sua “habilidade de não só contar a história de uma outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa” (ADICHIE, 2009).

Assim, as questões enunciadas por Adichie passaram a integrar os questionamentos que já me acompanhavam a partir da minha própria experiência vivida nas relações raciais e passaram a integrar minhas reflexões acerca da representação visual de pessoas negras. Às questões de Adichie, à minha experiência e às minhas reflexões, juntaram-se, igualmente, os questionamentos e as problematizações cada vez mais atuais, em diversos segmentos da cultura, acerca da representação visual de pessoas negras. Ao transpor essas questões para o meu campo de atuação, passei, naturalmente, a refletir sobre as diferentes histórias que a história da arte, essa disciplina humanista, vem produzindo acerca dos sujeitos racializados como negros. No entanto, uma vez que a temática sobre a representação do corpo negro é ampla e complexa, reunindo não apenas uma única história da arte, mas variadas, optei por realizar um *estudo de caso*, admitindo assim um recorte capaz de viabilizar inicialmente a pesquisa. Desse modo, a pesquisa partiu, sobretudo, de um mapeamento inicial de obras figurativas de homens, mulheres e crianças negras presentes no acervo artístico do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS).

Mais do que apresentar respostas definitivas sobre o tema da representação do corpo negro ao longo da história – ou das histórias – da arte e sobre a complexidade multidisciplinar (filosófica, antropológica, artística, econômica, histórica, etc.) que intersecciona esse tema, os dados levantados visaram, antes de tudo, suscitar e estimular perguntas e questionamentos que nos ajudassem a pensar sobre questões urgentes acerca das desigualdades raciais em sua intersecção com a arte e com a memória. Um ponto de partida seguro talvez tenha sido a seguinte pergunta: *por que é importante debater sobre o caráter das imagens sobre corpos racializados no acervo artístico de um museu?* Assim, interessava-me investigar, refletir e problematizar quais histórias e quais discursos essas obras narravam. E, a

partir dessa pergunta ou problema inicial, ousar desenvolver outras tantas, como: *essas narrativas são produzidas desde que lugar de enunciação? Quem possui autorização discursiva para produzir narrativas sobre si e sobre o outro? Quais narrativas ganham visibilidade? Com que público o museu tem dialogado a partir de suas ações institucionais, de suas propostas educativas, de seu programa público, de suas políticas expositivas e de aquisição de acervo?* É tomando essa pergunta inicial e o conjunto de perguntas que dela se desdobram, que a presente pesquisa se apresenta como um estudo de caso exploratório e também descritivo cujo objetivo principal consiste no desenvolvimento de análises sobre as obras figurativas (representações) de sujeitos racializados como negros que integram a coleção do acervo artístico do MARGS.

Ao longo desta dissertação, entendo como *sujeitos negros* aqueles inseridos na categoria analítica estipulada por pretos e pardos, conforme a definição do censo oficial brasileiro. O procedimento metodológico básico que utilizei foi o misto sequencial quantitativo e qualitativo, na expectativa de, paralelamente à apresentação e à descrição de dados estatísticos utilizáveis da representação simbólica de pessoas negras nas obras do museu, refletir sobre o caráter discursivo dessas imagens. Interessa-me realizar uma arqueologia da imagem que nos possibilite compreender quais condições permitem que as visualidades de pessoas negras tomem configurações racializadas como as que identificamos constantemente na cultura visual.

Ao transpor as questões centrais e mais gerais já enunciadas acerca das histórias produzidas sobre as pessoas negras e sobre suas representações para o acervo artístico do MARGS, o estudo ganhou o delineamento de objetivos específicos. São eles:

- Quantificar as obras do acervo do MARGS que apresentam representações de pessoas negras;
- Quantificar, nomear e problematizar os temas mais recorrentes nas representações de pessoas negras encontradas no acervo;

- Desdobrar desse corpus delimitado pela categorização das 161 obras análises que dialoguem com conceitos como o de *raça*, *racialização*, *racismo*, mas também *colonialidade*;
- Realizar uma revisão bibliográfica sobre a representação do negro na história da arte ocidental a partir da Idade Moderna;
- Refletir e dissertar sobre a relação entre *arte*, *ideologia* e *raça*;
- Refletir e dissertar sobre as noções de *lugar de fala* e de *representatividade*.

A fim de alcançar os objetivos traçados, no próximo tópico abordarei a constituição do museu⁶ de arte, de forma mais geral, e discorrerei, brevemente, sobre a história da criação do Museu de Arte do Rio Grande do Sul e seu acervo, de modo mais específico.

2. 2 Museu, uma herança colonial

O museu (de arte, etnográfico, histórico) tem origem na Europa do século XVIII, no contexto de afirmação dos Estados-Nação, surgindo como “produto de uma narrativa colonial e, ao mesmo tempo, seu dispositivo” (COCOTLE, 2019, p. 3). Ele está profundamente vinculado ao desenvolvimento da modernidade e do colonialismo. Muitos museus foram beneficiados pelo pecúlio acumulado ao longo da empreitada colonial e escravista, inúmeras coleções foram formadas a partir de objetos “adquiridos” durante o processo de colonização. Suas bases teóricas e estruturais, assim como a constituição do seu acervo, estão enraizadas no “Iluminismo e na reiteração material do sujeito racional como sujeito ontológico herdado desde o *cogito* cartesiano” (BRULON, 2020, p. 1). Em seu procedimento de salvaguarda e de preservação do patrimônio público e da memória, a instituição museal produz consenso sobre o *valor* e o *significado* de determinados objetos,

⁶ O termo *museu* está sendo utilizado no singular para referir sua condição institucional.

grupos ou povos. Porém, uma análise crítica sobre os valores que os processos de musealização vêm produzindo exige que nos perguntemos sobre quais objetos, grupos ou povos, exatamente, os museus estão produzindo valor desde seu surgimento. Para Brulon (2020), a musealização é um procedimento de escolhas e exclusões, sendo um processo politicamente determinado e executado pelos gestores responsáveis pela instituição. De acordo com a concepção *representacional* com que estou trabalhando – desenvolvida por Stuart Hall (2016a), e que irei analisar mais adiante –, o museu pode ser pensado como um dos muitos aparelhos que integram o dispositivo de *saber/poder* capaz de regular as práticas e as relações sociais em determinado período ou contexto histórico. Assim, o museu contribui para a formação dos discursos que caracterizam os modos de pensar e difundir as representações sobre um tema específico, visando criar um modelo representativo comum, de modo a definir que tipo de “conhecimento é considerado útil, relevante e ‘verdadeiro’ em seu contexto” (HALL, 2016a, p. 80) e quais indivíduos ou sujeitos personificam essas características.

No Brasil, a primeira instituição museal foi criada em 6 de junho de 1818, ainda no período colonial, por iniciativa de D. João VI. O Museu Nacional do Rio de Janeiro foi fundado com o objetivo de promover o desenvolvimento da arte, da ciência e da intelectualidade. Infelizmente, ele não existe mais. Seu acervo – que incluía a maior coleção de egiptologia da América Latina, afrescos de Pompéia, uma coleção de mais de 140 mil moedas e o esqueleto humano mais antigo do Brasil – foi consumido pelo fogo no ano em que a instituição completou dois séculos de existência. A categorização de sua coleção era organizada segundo os paradigmas da ciência enciclopédica formulada pelo pensamento filosófico Iluminista. Os objetos colecionados no museu possibilitavam a compreensão do mundo, da natureza e do homem, organizados segundo o sistema de pensamento racionalista ocidental. Tal perspectiva se caracteriza por um pensamento universal que suprime formas de experimentar e pensar o mundo oriundas da cosmovisão de outros povos, em detrimento do modelo padrão. Brulon (2020, p. 3) explica as diretrizes que moldaram a implementação da museologia no Brasil da seguinte forma:

Historicamente, o artifício da razão e a supremacia do *logos* já estavam na base da forma de pensar preconizada pelos museus criados há dois séculos e dariam origem ao que se passaria a entender como *museologia* no Brasil. Não se pode ignorar [...] que estes chegam nas colônias como instrumentos

do projeto imperial de produção de conhecimentos e difusão das ciências. De certa forma, encenando as nações no contexto do Hemisfério Sul, os museus imperiais do século XIX funcionavam como estandartes das viagens dos séculos anteriores. Enquanto os “novos mundos” já faziam parte dos gabinetes dos príncipes, as coleções reais passariam a fazer parte dos contextos coloniais, notadamente no caso brasileiro, com a transferência da corte portuguesa, em 1808. Nesse contexto, o conhecimento produzido pelos museus tinha um centro de difusão, e a ideia de civilização demarcava hierarquias sociais e distinções culturais com base em definições políticas do mundo colonialista.

Os museus implementados nas colônias eram espelhos dos museus europeus e contribuíram, por meio de seus discursos, com a produção de valores, conhecimentos, visões de mundo e mentes colonizadas. Pode-se dizer que o museu está entre os principais equipamentos de construção do discurso colonial. A variedade de objetos coletados nas colônias para fins de pesquisa científica era vista como a prova cabal da diferença civilizatória que separava os colonizados dos colonizadores e fundamentava o avanço imperialista sobre o *outro* primitivo. Dentro da lógica cientificista, os *terrivelmente outros*, considerados corpos que não pensam, tornaram-se objetos de estudo do projeto *enciclopedista* de coleta, classificação, catalogação e ordenação do mundo.

Não obstante, conforme ironiza Cocotle (2019, p. 3), “de uma hora para outra, o museu de arte e, mais concretamente, o museu de arte contemporânea, tomou consciência de sua herança colonial”. Isso fica evidente nos inúmeros projetos com orientação decolonial implementados nas políticas de aquisição, exibição e de programas públicos de museus pelo mundo ocidental, visando à descolonização do espaço museal e de seus discursos, a fim de expandir as perspectivas que retratam para além das do grupo dominante. A autora explica de que forma emergiu a crítica ao museu como dispositivo colonial:

Teve origem na discussão sobre multiculturalismo e hibridização cultural, que se deu paralelamente à crise do Estado-nação, da dissolução do modelo tradicional de fronteira, do surgimento de outras formas de territorialidade (não baseadas em um espaço físico concreto) e a irrupção de novos fluxos migratórios e de mobilidade. Categorias como “identidade”, “representação” e “apropriação” foram questionadas. Concretamente, houve três linhas de debate: 1. A narrativa dos museus nacionais e sua relação com o discurso histórico, a memória e a identidade coletiva; 2. A representatividade cultural de minorias e grupos ditos subalternos; 3. A conformação, propriedade e gestão das coleções (COCOTLE, 2019, p. 5).

Segundo a autora, as crescentes reivindicações por pluralidade cultural tornam as políticas de representatividade o ponto central no debate acerca do

caráter colonial do museu. Muitos já estão enfrentando o desafio de rever suas coleções e os símbolos do poder nacional e/ou militar de seus governos. Como é o caso do Museu de História Natural de Nova York, que retirou a escultura em homenagem ao ex-presidente estadunidense Theodore Roosevelt, em que ele está sentado sobre um cavalo, ladeado por um homem indígena e outro negro.

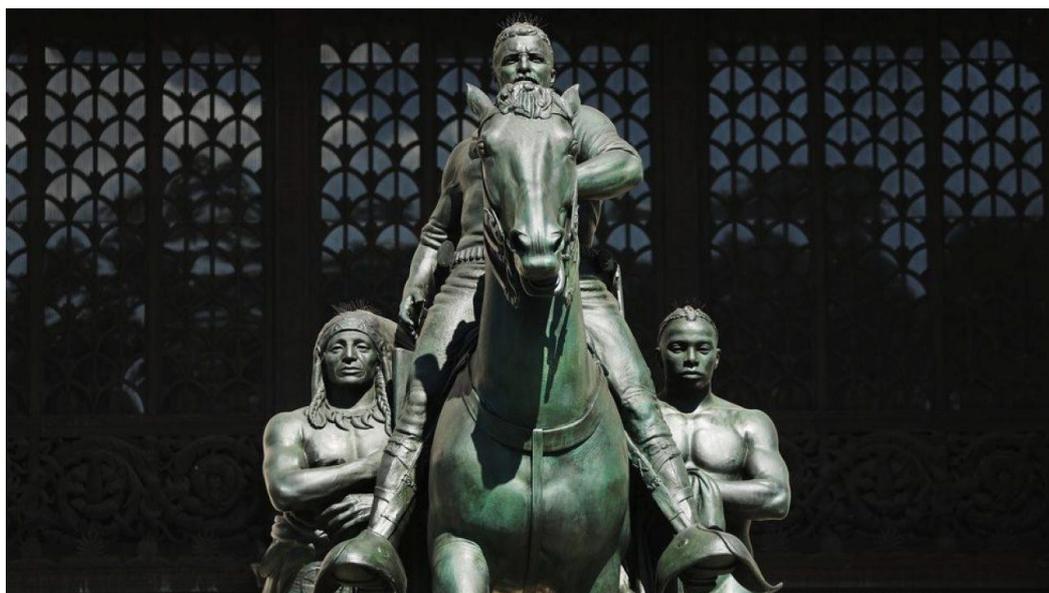


Figura 1 - James Earle Fraser, Theodore Roosevelt, 1939
Escultura em bronze, Central Park West, New York, NY
Fonte: Wikimedia.⁷

A estátua estava localizada em frente ao prédio da instituição, mas com a intensificação das reivindicações para que monumentos de cunho racista fossem revistos, a direção do museu decidiu retirá-la. A escultura representa um momento histórico e social considerado áureo para os estadunidenses. Porém, no contexto atual, de busca pela desconstrução do discurso colonial e de reivindicação de inclusão e equidade das minorias, ela deflagra o colonialismo e o racismo estrutural que moldou aquela sociedade.

As crescentes reivindicações por pluralidade cultural tornam as políticas de representatividade o ponto central no debate acerca do caráter colonial do museu.

⁷ Disponível em:
[https://en.wikipedia.org/wiki/Equestrian_Statue_of_Theodore_Roosevelt_\(New_York_City\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Equestrian_Statue_of_Theodore_Roosevelt_(New_York_City)). Acesso em: 25 jan. 2020.

Assim, as três linhas de debate apresentadas por Cocotle (2019) são perspectivas que também mobilizam este estudo, no intuito de refletir sobre a herança colonial do museu de arte e problematizar os efeitos da ideologia da raça na representação cultural de seus acervos, visando contribuir para a construção de instituições museais inclusivas e igualitárias.

2. 3 O acervo do MARGS, seu levantamento, pesquisa e apresentação

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) foi fundado em 1954 em meio a um cenário de referência e afirmação das práticas modernistas no estado. Seu primeiro diretor foi o pintor, museólogo, restaurador e professor Ado Malagoli, que, junto com Cristina Balbão e Alice Soares, foi o responsável pela concepção das diretrizes e pela criação de um acervo de relevo que, atualmente, possui mais de 5.300 obras. O museu foi uma das instituições das esferas de produção, circulação e consumo criadas no período, que contribuíram para a estruturação do sistema das artes na região. O conceito de *sistema das artes* aqui utilizado é o elaborado por Bulhões (2014, p. 15-16), consistindo no:

Conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, em um período histórico.

Enquanto parte integrante do “conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos” (BULHÕES, 2014, p. 15-16) de arte, o MARGS tem o papel de preservar os objetos por ele considerados como artísticos e comunicar os conteúdos que deseja apresentar a seu público. Na medida em que faz isso, também legitima os autores e a produção preservada e exibida. Assim, memória e poder são traços estruturantes da instituição museu, sendo a primeira um importante aparato de poder e constituição de identidade. A criação, a consagração e a circulação dos discursos museais dependem das relações entre memória e poder. Quem detém o domínio do poder define quais memórias terão legitimidade nos regimes discursivos e quais serão

negadas. Quais memórias serão preservadas e exibidas e quais serão apagadas e invisibilizadas.

Um dos objetivos de Ado Malagoli quando fundou o museu era inseri-lo nas tendências da época, a saber, o *modernismo*, assim como já vinha fazendo no Instituto de Belas Artes, onde implementou, em 1952, a disciplina de composição e “uma concepção de ensino de pintura diversa daquela que era praticada até então” (KERN, 2007, p. 73). Uma das estratégias adotadas por Malagoli foi convidar seu amigo e artista Cândido Portinari (1903-1962) para realizar uma grande mostra no museu, com o objetivo de aproximar a comunidade local da linguagem modernista, ainda vista com certa resistência (GRECCO, 2001).

O acervo artístico do museu teve início com a aquisição de obras financiadas pelo governo do estado e com a realocação de obras que pertenciam a outras instituições do governo estadual. Além disso, Malagoli passou a realizar salões de arte no museu com o objetivo de integrar as obras vencedoras na coleção. Também criou a Associação de Amigos do MARGS, para que o museu pudesse obter fundos para a aquisição de obras. O *Livro de Conceitos-Chave da Museologia* (BURCAW, 1997 *apud* DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 32-33) define *coleção* ou *acervo* de um museu da seguinte maneira:

[...] um conjunto de objetos materiais ou imateriais (obras, artefatos, mentefatos, espécimes, documentos arquivísticos, testemunhos, etc.) que um indivíduo, ou um estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada. [...] a coleção figura no coração das atividades do museu. [...] De maneira geral, a coleção – ou as coleções – do museu se apresenta(m) tanto como fonte quanto como finalidade das atividades do museu percebido como instituição. As coleções podem, assim ser definidas como "os objetos coletados do museu adquiridos e preservados em razão de seu valor de exemplaridade, de referência, ou como objetos de importância estética ou educativa.

Ciente da importância do acervo na criação de uma instituição de renome, Ado Malagoli teria estabelecido um criterioso programa de aquisição de obras, buscando inserir nomes de referência da arte nacional e internacional. Bastante comprometido com a formação do acervo, sua política de aquisição de obras não incluía doações. Durante toda a sua gestão, apenas uma vez ele foi na contramão de sua própria política, aceitando a doação de duas gravuras da renomada Käthe Kollwitz (1867-1945) (GRECO, 2001, p. 10). Na concepção de Malagoli, as

aquisições deveriam ser feitas pelo museu partindo de interesses deliberados por uma comissão de seleção e não por doações arbitrárias (SPINELLI, 2005, p. 33). Após sua gestão, no entanto, a instituição deixa de contar com uma efetiva política de aquisição de acervo, assim como de um orçamento voltado especialmente para aquisição de obras, passando a depender, principalmente, da economia de doações, permuta expositiva, aquisições feitas pela Associação de Amigos do MARGS e obras adquiridas por meio de editais públicos. Sem uma política de aquisição, o critério de avaliação de objetos que, conforme a perspectiva do Conselho Internacional de Museus (ICOM), possuem “valor de exemplaridade” ou “importância estética ou educativa” (2013, p. 32-33) para serem preservados e institucionalizados, acaba se curvando ao gosto da pessoa encarregada pela gestão do museu e/ou da associação de amigos.

O acervo na administração de Malagoli esteve em conformidade com as diretrizes do ICOM, que prevê que o museu deve desenvolver uma política de aquisição e um sistema de classificação que viabilize a fácil descrição e localização de qualquer item do acervo. Conforme essa visão, o museu é percebido como a “fonte de um programa científico visando à aquisição e à pesquisa, a partir de testemunhos materiais e imateriais do homem e seu meio” (ICOM, 2013, p. 33), exatamente como estabelece o paradigma racionalista moderno.

Outro aspecto importante sobre um acervo é sua relação direta com o conhecimento/poder. A criação de instituições voltadas à prática do colecionismo tem início no século XVII em profunda conexão com a cultura humanista e o desenvolvimento da ciência. Paralelamente a isso, elas passam também a estabelecer relações de poder conforme demonstra Krzysztof Pomian (1984, p. 79):

As coleções, que para os membros do meio intelectual e artístico, são instrumentos de trabalho e símbolos de pertença social, são, para os detentores do poder, insígnias da sua superioridade e também instrumentos que lhes permitem exercer uma dominação neste meio.

Malagoli relatou em entrevista que teve total liberdade por parte do governo na escolha das primeiras obras do acervo, podendo adquirir obras de artistas nacionais ou estrangeiros. Porém, ele disse que preferiu adquirir obras de artistas do Rio Grande do Sul que considerava de alto padrão e relevantes para a arte produzida no estado e em âmbito nacional. O gestor declarou em entrevista ao jornal

do MARGS que as primeiras obras adquiridas por ele foram de Pedro Weingärtner (1853-1929) e Vasco Prado (1914-1928), dois importantes artistas da arte no estado. O acervo e o museu, nas palavras de Armindo Trevisan (2000, p. 32), começou “gaúcho, exibindo suas singularidades e criações locais para, a partir deste lugar, atingir o universal”. Ainda segundo o autor, o museu “começou quando surgiu uma consciência histórica e artística explícita, de valorização do homem, da paisagem e dos costumes da terra. [...] no momento em que a nossa memória social sentiu necessidade de se aprofundar, de se experimentar como um todo” (TREVISAN, 2000, p. 32).

Então, de acordo com isso, o MARGS iniciou suas atividades e a constituição de seu acervo olhando não apenas para as diferentes modalidades das práticas artísticas desenvolvidas no campo local, mas também para o que elas tinham a dizer sobre a região e suas gentes, a fim de torná-las “o mais possível, próximos e contemporâneos das pessoas que o visitam” (TREVISAN, 2000, p 31), sem, contudo, limitar-se a sua regionalidade. Nota-se uma preocupação acerca do que se pretendia dar a ver ao espectador que frequentaria o museu. Para Pomian (1984, p. 53), o acervo de um museu se caracteriza como um “conjunto de objetos fora do círculo das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para este fim, e expostos ao olhar público”. Segundo o autor, ao tomar forma objetiva, uma coleção pressupõe sempre um espectador, devendo o museu permanentemente pensar quem é esse espectador para o qual deseja comunicar e dar a ver seus objetos.

Considero bastante simbólico que Malagoli tenha escolhido como primeira obra a integrar o acervo, conforme ele mesmo relatou, a maquete do *Gaúcho farrapo* (1954), de Vasco Prado, dada a polêmica em torno do concurso que escolheu a escultura que melhor representaria o homem gaúcho para integrar o pavilhão do RS na *Exposição-Feira do IV Centenário da cidade de São Paulo*. A aquisição do gaúcho de Vasco Prado parece apontar para uma legitimação do indígena como principal grupo identitário na formação do gaúcho.

Pedro Weingärtner, por sua vez, teria sido, segundo Trevisan (2000), o primeiro artista gaúcho a perceber que o Rio Grande do Sul possuía uma alma e uma paisagem singulares, indo ao encontro, portanto, das aspirações do museu de

valorizar o homem, a paisagem e os costumes gaúchos. Na passagem do século XIX para o XX, um dos gêneros pictóricos praticados por Weingärtner foi “o segmento dos trabalhadores brasileiros, também *verista* ou realista, iniciado com a série que retrata o universo dos colonos europeus e os trabalhadores do campo sul-rio-grandense, os gaúchos” (GOMES, 2010, p. 522), destacando aspectos relevantes da vida campeira. Em suas cenas de gênero, o artista não deixou de olhar para os colonos da diáspora negra, retratando-os integrados à população branca, inclusive com imigrantes alemães, conforme mostra a pintura *Crianças brincando em Nova Veneza* (1893). Weingärtner pintou temas pampeanos em que representou hábitos e costumes do gaúcho dos pampas e marcou a presença negra como parte da identidade regionalista. Chama a atenção a quantidade de telas em que o artista alemão retrata homens, mulheres e crianças negras em diferentes situações. Entre elas estão *A pousada* (1913), *Crianças brincando em Nova Veneza* (1893), *Desterro*, (1893), *Poça d’água*, (1913), *Pousada* (1914), pertencentes ao acervo da APLUB; *Carreiros gaúchos chimarreando* (1911), da Pinacoteca Aldo Locatelli, *Passarinheiros* (1893), *Barra do Ribeiro* (1916), a aquarela *Paisagem* (s.d.) e *A visita dos Avós* (1905), esta última bastante intrigante, por sua semelhança com a narrativa da obra *A Redenção de Cam* (1894), de Modesto Brocos (1852-1936).

Levando em consideração a declaração de Trevisan de que o museu pretendia valorizar o homem da terra e torná-lo próximo das pessoas que visitam a instituição, a ausência do grupo étnico representado pelos imigrantes africanos (ainda que tenha se tratado de uma migração forçada, na condição de escravizados) parece sinalizar que tal grupo não estava incluso na tipologia de gentes da identidade regional que o museu visava construir. Sendo assim, acho bastante relevante perguntarmos: qual homem a instituição pretendeu valorizar e tornar mais próximo do público que o frequentava? O que representa o universal que o museu visava atingir por meio de seu acervo? Que histórias as obras adquiridas narravam e, por oposição, silenciavam?



Figura 2 - Pedro Weingärtner (1853 - 1929), *Crianças brincando em Nova Veneza* (1893)
Óleo sobre tela, 13,3 x 23,5 cm
Fonte: José Rosário Arte em Foco.⁸



Figura 3 - Pedro Weingärtner (1853 - 1929), *Pousada*, 1914
Óleo sobre tela, 37 cm x 73 cm,
Pinacoteca APLUB de Arte Riograndense (Porto Alegre)
Fonte: Wikipedia.⁹

⁸ Disponível em: <http://joserosarioart.blogspot.com/2014/07/pedro-weingartner.html>. Acesso em: 2 out. 2021.

⁹ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pedro_Weing%C3%A4rtner_-_Pousada,_1914.jpg. Acesso em: 3 mar. 2021.



Figura 4 - Pedro Weingärtner (1853 - 1929), *A visita dos Avós*, 1905
Óleo sobre tela, 50 cm x 100 cm,
Fonte: Wikipedia.¹⁰

¹⁰ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pedro_Weing%C3%A4rtner_-_A_visita_dos_av%C3%B3s_-_1905.jpg. Acesso em: 3 mar. 2021.

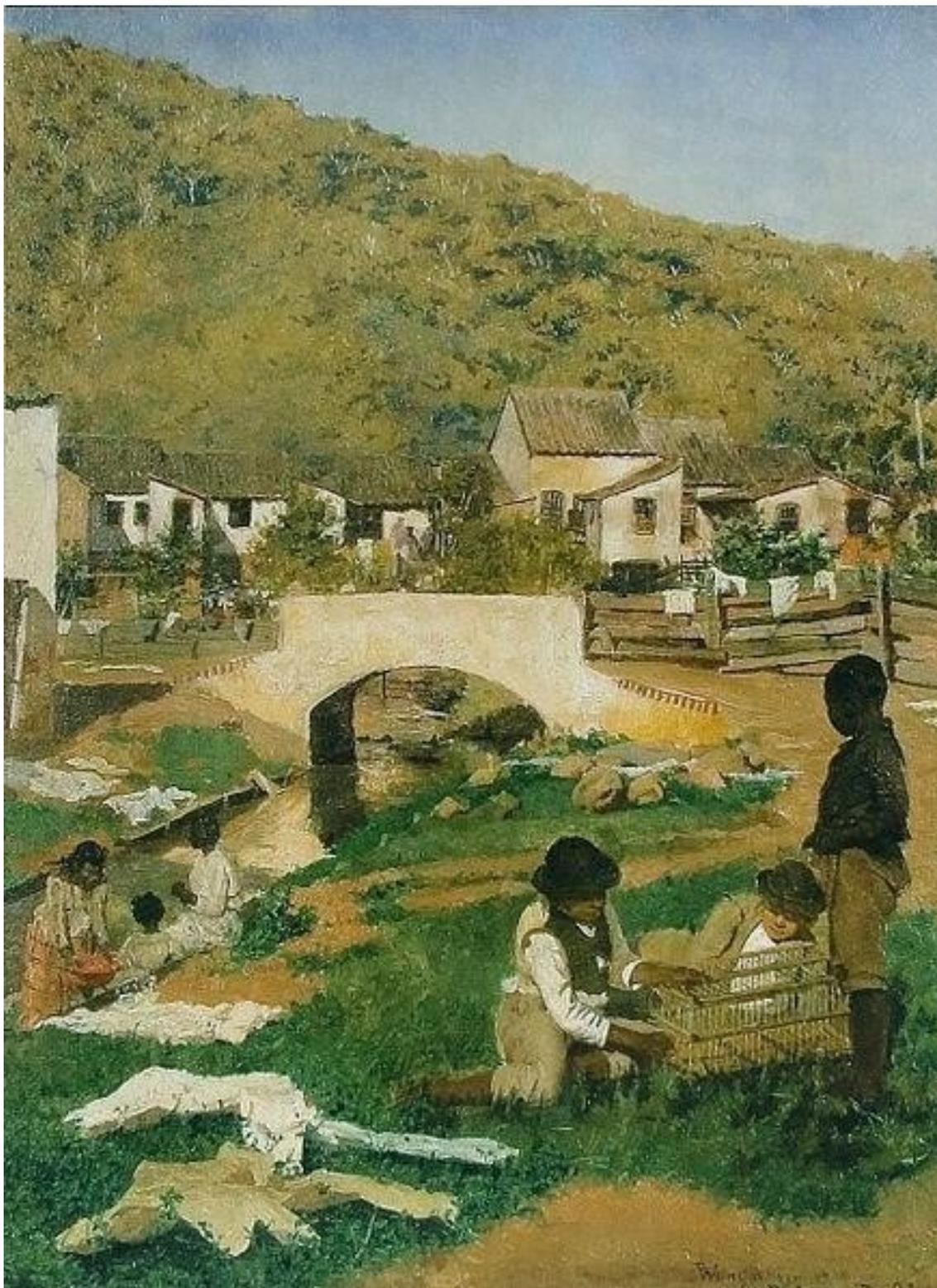


Figura 5 - Pedro Weingärtner (1853 - 1929), *Passarinheiros*, 1893
Óleo sobre tela, 33 x 24 cm, Coleção particular
Fonte: Wikipedia.¹¹

¹¹ Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pedro_Weing%C3%A4rtner_-_Passarinheiros_-_1893.jpg. Acesso em: 3 mar. 2021.

2. 4 Representação simbólica da população negra no acervo do MARGS

De acordo com os dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) 2019 e os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), responsável pelo levantamento populacional, 42,7% dos brasileiros se autodeclararam brancos; 46,8%, como pardos; 9,4% se autodeclararam pretos; e 1,1%, como indígenas. Considerando que, para o IBGE, pardos são aqueles que têm ascendência negra e/ou indígena, podemos afirmar que mais da metade da população é, no mínimo, não branca. Entretanto, não vemos essa representatividade na arte ou na indústria cultural. A população negra é minoria nos meios artísticos e midiáticos. O problema da falta de representatividade negra em diferentes esferas da vida social vem sendo debatido entre as comunidades da diáspora desde as consecutivas emancipações da escravidão a partir da Revolta de São Domingos, que aconteceu entre 1791 e 1804. Porém, até as duas primeiras décadas do século XXI, pouca coisa mudou. Os negros seguem sendo minoria nos espaços de conhecimento/poder nas nações em que o poder político, econômico e simbólico está nas mãos da branquidade. Ou seja, aqueles que definem o que pode ser dito, a forma como será dito e quem possui autorização discursiva para fazê-lo. No acervo do MARGS, a representação simbólica sobre o grupo étnico-racial denominado negro não se mostrou diferente.

De acordo com os dados contidos no gráfico a seguir, das 1.221 obras representativas da figura humana que integram o acervo do museu, apenas 161 delas são condizentes com o tema delimitado por esta dissertação, correspondendo a somente 11,5% do total de obras. Podemos pensar o acervo de um museu de arte como um espaço de preservação e de *partilha do sensível*, conceito elaborado por Jacques Rancière (2009, p. 15), que o define como um:

[...] o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.

RECORTE DE OBRAS COM REPRESENTAÇÃO DE FIGURA HUMANA

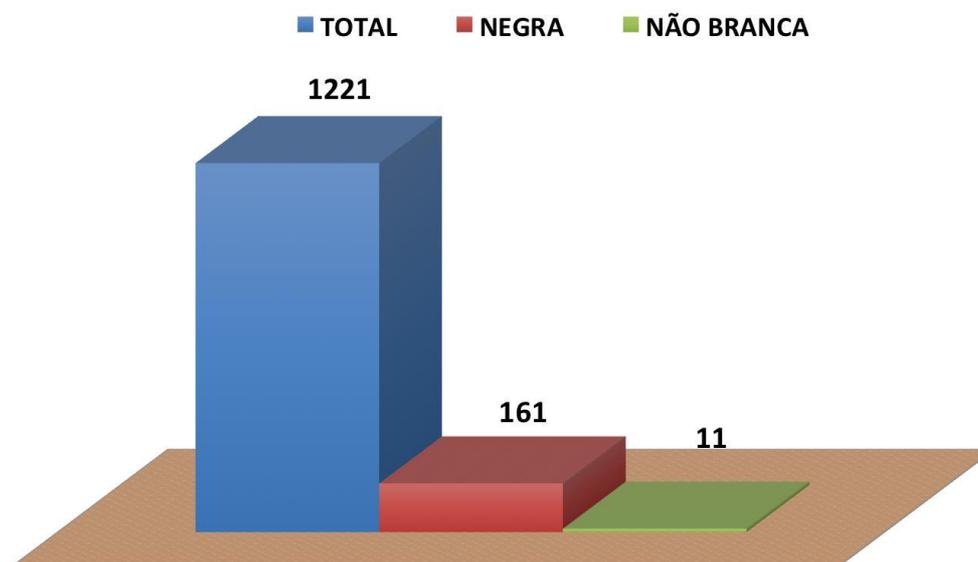


Gráfico 1 - Recorte de obras com representação de figura humana
 Fonte: Autora, com base nos dados do acervo digital do MARGS (2020).

Nessa perspectiva, alinhada com a de Rancièr (2009), as obras presentes no acervo do MARGS, como um todo – e, mais particularmente, as figurativas –, podem ser pensadas como narrativas que apresentam um *comum partilhado*, ou seja, a representação simbólica de diferentes aspectos subjetivos e objetivos da vida comum a partir do olhar de um determinado autor, incluindo a representação cultural de diferentes grupos sociais. Porém, ao observarmos o gráfico que mostra a totalidade de obras representativas da figura humana, percebemos que existe uma disparidade na distribuição dessa partilha. Tanto a identidade dos povos da diáspora como a dos povos originários se encontram sub-representadas se comparadas ao grupo identitário branco. Em síntese, percebemos que no acervo do MARGS a maioria da população brasileira é, na verdade, minoria. O que nos conduz a um segundo questionamento: *Por que razão o grupo étnico-racial branco encontra maior representatividade neste lugar que deveria olhar de forma igualitária para todos os grupos que integram o comum no espaço social em que o museu se insere?* Talvez o ponto central dessa problemática esteja, justamente, nas origens daquilo que conhecemos como museu. Dito de outra forma, nas condições que tornaram possível a criação da instituição responsável pela preservação da memória histórica, cultural, epistêmica e sensível de um povo ou grupo. Mas também devemos nos

perguntar quais memórias os objetos guardados nos tradicionais templos da “velha senhora europeia chamada História da Arte” (SIMOES, 2019a, p. 34) estão de fato preservando? Isso porque, conforme nos alerta Jacques Le Goff (1990, p. 427), a *memória coletiva* é um elemento importante na disputa pelo poder entre os grupos sociais:

Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva. O estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento.

Assim, faz-se imprescindível perguntar: quantos esquecimentos e silêncios a memória preservada no acervo artístico do MARGS é capaz de nos revelar?

O fato de a população negra possuir menor representação cultural nas obras figurativas do acervo não é o único problema a ser debatido no que diz respeito à presença negra no acervo do museu. Além do reduzido número de obras abrangendo vivências de pessoas negras, as formas *estereotipadas* como somos representados também precisa ser analisada criticamente em razão de seu caráter reducionista, inferiorizante, naturalizante e essencializador. Inúmeras pesquisas sobre o tema em diferentes campos têm mostrado o quanto as imagens sobre pessoas negras são sempre lidas em termos da questão mais ampla da raça, seja pela pertença, seja pela cultura. Stuart Hall (2016a, p. 169) defende que os “corpos racializados e seus significados passaram a ter [...] ressonância nas representações populares da ‘diferença’ e da ‘alteridade’”, gerando uma profunda ligação entre discurso visual e produção de conhecimento racializado. Essa foi uma das razões que me levou, num primeiro momento, a investigar quatro acervos artísticos públicos em Porto Alegre – Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Pinacoteca Rubem Berta, Pinacoteca Aldo Locatelli e Museu de Arte do Rio Grande do Sul – e, posteriormente, focar no estudo de caso sobre o acervo do MARGS.

Os critérios usados para estipular se determinadas obras podiam ser identificadas como representações de pessoas negras e/ou seus modos de ser e de existir foram os seguintes: primeiro, a partir de características fenotípicas apreendidas pela obra, em seu título ou sua imagem; ou seja, quando as obras

traziam em seu título os marcadores de raça (“negro”, “negra”, “mulato”, “mulata”, etc.) ou quando a iconografia apresentava com clareza características fenotípicas comuns a indivíduos racializados como negros, tais como cor de pele, textura de cabelo, traços do rosto, biotipo. E, segundo, a partir dos modos de subjetivação, sempre que o título da obra ou a iconografia indicava uma abordagem sobre a cultura africana ou da diáspora, ou seja, quando título ou iconografia apresentavam expressões artísticas (artes visuais, dança, música, literatura e/ou capoeira), aspectos relativos à religiosidade e às crenças de diferentes tradições (católica, de matriz africana com suas diversas vertentes de culto aos orixás difundidas pelo país, como candomblé, batuque, umbanda, tambor-de-mina, macumba, xangô, entre outras) e, por fim, quando apresentavam cenas de usos e costumes (gastronomia, indumentária, regionalismos e folclore). Por uma questão de rigor analítico, optou-se pela exclusão dos casos em que havia margem de incerteza na definição da figura representada, em razão de determinadas características formais, como é o caso da paleta de cores, sobretudo naquelas obras de tendência modernista e contemporânea em que a imagem não é correlata às prerrogativas produtivas de um naturalismo realista. Assim, na página a seguir, apresento um quadro sinóptico com a estipulação que me permitiu a identificação das obras do acervo.

Considerando que uma das finalidades deste estudo foi identificar as possíveis dimensões racializadas das imagens, após o levantamento das obras utilizei a *teoria da interseccionalidade* como uma ferramenta para identificar possíveis variáveis na estipulação inicial de categorias. A identificação de variáveis se faz relevante para compreendermos de que forma marcadores sociais como raça, gênero, classe, sexualidade, territorialidade, ou mesmo a sobreposição de todos eles, incidem sobre a produção artística, perpetuando opressões, dominações ou discriminações contra grupos historicamente subalternizados.

CATEGORIZAÇÃO PARA IDENTIFICAÇÃO				
A C E R V O M A R G S	T í t u l o	Características fenotípicas	Classificação racial e marcadores de raça	Palavras “negro”, “negra”, “mulato”, “mulata”, etc.
			Características fenotípicas comuns a indivíduos racializados como negros / associação por biotipo	Cor da pele, textura do cabelo, traços faciais, biotipo, etc.
	I c o n o g r a f i a	Manifestações artísticas de matriz africana	Expressões culturais e artísticas afro-brasileiras	Artes visuais, dança, música, literatura, capoeira, folclore e arte popular
			Religiosidade e crença	Religiões de matriz africana, cultos aos orixás, candomblé, batuque, umbanda, tambor-de-mina, macumba, xangô, etc.
			Cenas de usos e costumes	Gastronomia, indumentária, regionalismos e folclore

Quadro 1 - Quadro sinóptico com categorias para identificação do acervo
Fonte: Autora (2020).

O conceito de *interseccionalidade* foi sistematizado pela teórica feminista Kimberle Crenshaw, mas já vem sendo amplamente praticado, pelo menos desde a década de 1980, por intelectuais do feminismo negro, como, por exemplo, Angela Davis, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Patricia Hill Collins e, ainda mais recentemente, por Carla Akotirene, Djamila Ribeiro e muitas outras pesquisadoras que, em diversos campos do conhecimento, buscam compreender as dinâmicas variáveis que constituem a subordinação de determinados indivíduos em função de suas identidades sociais. Crenshaw (2002, p, 177) definiu a *interseccionalidade* como:

O problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classe e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento.

A autora explica que esses sistemas formam avenidas identitárias – ou “encruzilhadas”, para usar um termo de Akotirene (2019) – que estruturam os lugares sociais, econômicos e políticos que se sobrepõem e se entrecruzam com frequência, criando intersecções onde um ou mais eixos de poder se encontram, o que, por sua vez, é diferente da opressão de classe. As mulheres racializadas, por exemplo, frequentemente estão posicionadas em um espaço onde o racismo ou a xenofobia, a classe e o gênero se encontram. Por consequência, estão sujeitas a serem mais atingidas por esses fluxos (CRENSHAW, 2002).

No que diz respeito à análise das imagens, a *interseccionalidade* pode, portanto, nos ajudar a identificar se e de que forma as práticas representacionais, enquanto práticas produtoras de sentido, podem contribuir para algum tipo de subordinação pelo entrecruzamento de um ou mais eixos de poder. Para os fins desta pesquisa, foram considerados no levantamento, na análise em interpretação, tanto dos dados quantitativos como dos qualitativos, os marcadores sociais *raça, gênero, classe e territorialidade*. Crenshaw (2002, p. 183) acredita que para o reconhecimento desse problema é necessário “formular protocolos especiais de pesquisa, a fim de desenvolver uma base de informação adequada a partir da qual se analisem as consequências específicas da raça e do gênero”. Ela sugere algumas metodologias para a análise da subordinação interseccional, como, por exemplo, que seja realizada uma análise contextual e também uma análise de baixo para cima, dando enfoque, principalmente, às mulheres marginalizadas.

Com base nisso, após a quantificação das representações nas obras, realizei também um primeiro fechamento por exaustão, criando categorias que reunissem as informações relevantes aos propósitos deste estudo. Isso porque, para além da quantidade de imagens com pessoas negras, desejei refletir sobre questões como: *quais histórias vêm sendo narradas? Quem produz essas narrativas? E as produz a partir de que olhar? Quem possui autorização discursiva para produzir narrativas sobre si? E quais narrativas ganham visibilidade?*

Assim, a partir das obras, procurei variáveis quantificadas a partir de seus títulos, de sua data de produção, sua técnica, tendência artística, tipologia, temática e assunto. Já a partir de seus artistas, ou autores, procurei variáveis quantificadas relativas à naturalidade dessas pessoas, sua identidade de gênero e identidade

étnica. E, por fim, em relação à instituição, ou seja, o acervo do MARGS, procurei por variáveis quantificadas relacionadas à procedência das obras, data de aquisição e situações de exibição. O quadro sinóptico abaixo evidencia a estipulação de categorias para a identificação de variáveis quantificadas.

CATEGORIZAÇÃO DE VARIÁVEIS QUANTIFICADAS		
A C E R V O M A R G S	Obra	Título, data de produção, técnica, tendência artística, tipologia, temática, assunto.
	Artista / autor	Naturalidade, identidade de gênero, identidade étnica.
	Instituição	Procedência da obra, data de aquisição, situação de exibição.

Quadro 2 - Quadro sinóptico para identificação de variáveis quantificadas
Fonte: Autora (2020).

O segundo passo foi estabelecer alguns recortes, considerando a frequência de ocorrência das variáveis em cada uma das categorias, de modo que o número total das variáveis não condiz com o número total de obras que integrou a análise. Por meio dos recortes, delineou-se o corpus final que será objeto das reflexões que se deseja projetar ao longo da dissertação. Mediante o critério estabelecido, os resultados obtidos são atinentes, sobretudo, à duas categorias principais. Por um lado, uma *categoria temática* na qual se apresentam convenções e padrões hierárquicos de representação que enunciam certo conhecimento sobre esta população, conforme demonstra a tabela a seguir.

Tabela 1 - Tabela sinóptica para identificação das principais temáticas

Recorte temático	QNTD.	Feminino	Masculino
Trabalho	65	17	48
Nudez	33	32	1
Religiosidade/Crença	28		
Expressão artística	13		

Fonte: Autora (2020).

As cenas de trabalho aparecem com maior frequência, correspondendo a 40% do recorte temático. Em segundo lugar, temos representações de nudez, com 18%. O tema religiosidade/crença aparece com 17% e o que denominei expressões artísticas, com 8%. Importante ressaltar que o número de assuntos em cada categoria não corresponde, necessariamente, a uma obra específica, podendo uma única imagem enunciar mais de um assunto.

Por outro lado, as categorias de identidade étnica e de gênero dos(as) autores(as) das obras revelam que, das 161 obras, 131 são de autoria de homens brancos, que totalizam 35 artistas; 32 são de autoria de mulheres brancas, que totalizam 16 artistas; e apenas 8 obras são de autoria de homens negros, totalizando 5 artistas. O levantamento do acervo a partir das categorias estipuladas aponta que não há entre as mulheres autoras negras.

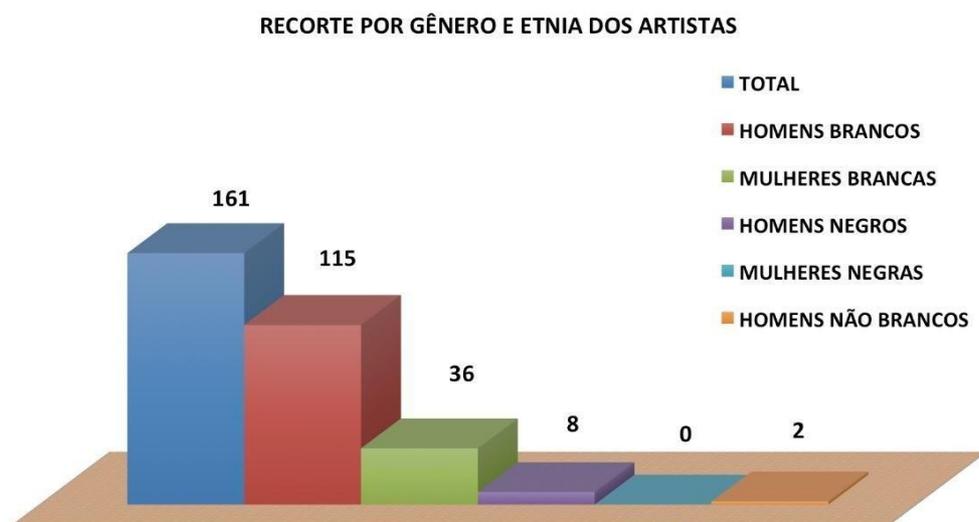


Gráfico 2 - Recorte por gênero e etnia dos artistas

Fonte: Autora, com base nos dados do acervo digital do MARGS (2020).

Os dados exibidos nos levam a refletir (ou pelo menos deveriam...) sobre como a *raça* e o *gênero* estão postos nas práticas e nas relações sistêmicas das artes visuais. Deveríamos nos perguntar o que faz com que essas temáticas ganhem destaque em um universo de outras possibilidades. Por que razão grupos étnicos não brancos estão sub-representados no acervo do principal museu de arte do RS? Por que autores e autoras negras são minorias no acervo? Como sua contraparte branca está posicionada nessas partilhas? Que memórias o MARGS está preservando e transmitindo ao reunir, exibir e legitimar um conjunto de imagens que retratam o grupo indeníários negro, majoritariamente, nas situações apontadas?

2. 5 Interpretação e análise a partir dos regimes racializados de representação e das imagens de controle

A interpretação e a análise dos dados serão fundamentadas por dois conceitos-chave. O primeiro é denominado de *regimes racializados de representação* e foi elaborado por Stuart Hall na obra *Cultura e Representação* (2016a), e o segundo é denominado de *imagens de controle* e foi cunhado por Patricia Hill Collins em sua obra *O pensamento feminista negro* (2019). Antes de explicar esses conceitos e apresentá-los mediante análise, vejamos como os conceitos de *representação* e de *representação visual* estão sendo usados no estudo.

Utilizo o termo *representação* para me referir à prática de produzir sentidos por meio da linguagem, conforme teorizado por Stuart Hall (2016a). Assim, usarei o termo *representação visual*, enunciado visual, *imagem*, *figura* ou *iconografia* sempre que me referir ao ato de tornar, mediante as práticas artísticas, algo ou alguém visível usando meios gráficos, pictóricos, plásticos, etc., de forma realista ou fantasiosa. Na minha perspectiva, a prática artística consiste em um tipo peculiar de linguagem – ou seja, um processo de significação –, capaz de se integrar em um sistema mais amplo de representações produzidas no interior da cultura. Stuart Hall (2016a) definiu *cultura* como aquele conjunto de significados compartilhados entre membros de um grupo ou sociedade. Nesse sentido, a representação é um processo

de significação que, por meio das linguagens, atribui sentido às coisas e produz identidades, realidades e valores sobre o mundo. Ou seja, a representação é o processo de atribuição de sentidos para a realidade que nos cerca, bem como o modo pelo qual podemos classificar as coisas, expressar conceitos, sentimentos e expor pensamentos por meio da utilização de signos e símbolos. É, portanto, através da *representação* que também podemos expressar nosso senso de identidade individual e/ou coletiva, bem como de pertencimento a um lugar, povo, comunidade ou grupo (HALL, 2016a). Já a conjugação entre diferentes instâncias representacionais – produção, consumo, regulação, representação, identidade – é o que irá determinar a circularidade de valores simbólicos que regem não só a atividade, mas também o processo de significação dos diversos campos. Santi e Santi (2008) compreendem o conceito de representação de Stuart Hall da seguinte forma: é pelo uso que fazemos das coisas, o que dizemos, pensamos e sentimos – como representamos – que damos significado a elas. Ou seja, em parte, damos significado aos objetos, às pessoas e aos eventos por meio da estrutura de interpretação que trazemos e que se encontra para nós disponível. E, em parte, criamos significados por meio da forma como utilizamos essa estrutura de interpretação e a integramos em nossas práticas cotidianas. Por essa razão, o que motiva a análise de Stuart Hall (2016a) sobre o conceito de *representação* é, antes de tudo, a atenção aos modos e às formas como o significado é construído. Nesse sentido, podemos afirmar que cultura é um aparelho de subjetivação e de historicização que integra a *dimensão simbólica* das práticas sociais. A arte, por sua vez, pode ser pensada como uma prática por meio da qual os agentes que compõem o seu campo continuamente produzem e reproduzem certos sentidos, contribuindo para esses processos de subjetivação e de historicização.

Diante do exposto, a cultura configura-se como um processo tão imprescindível para a configuração de sujeitos sociais e de acontecimentos históricos quanto a base econômica ou material, sendo de natureza necessariamente interpretativa, além de um instrumento de dominação em constante transformação (HALL, 2016a). Woodward (2014, p. 42) complementa o sentido de cultura nos sistemas partilhados de significação:

[...] a cultura, no sentido dos valores público, padronizados, de uma comunidade, serve de intermediação para a experiência dos indivíduos. Ela fornece, antecipadamente, algumas categorias básicas, um padrão positivo, pelo qual as ideias e os valores são higienicamente ordenados. E, sobretudo, ela tem autoridade, uma vez que cada um é induzido a concordar por causa da concordância dos outros.

A autora adota em sua análise a perspectiva *social-construtivista da linguagem e da representação*¹² por estar voltada para o caráter público e social da linguagem. Nessa linha de pensamento, as coisas existem no real, mas não significam absolutamente nada por si mesmas, de modo que somos nós, humanos, que construímos sentido por meio de *sistemas representacionais*: ou seja, conceitos e signos. O significado, então, não é determinado pelo real, tampouco é fixo; o significado é produzido e reproduzido a partir das muitas práticas e processos simbólicos através dos quais a representação, o sentido e as linguagens operam e são continuamente modificados, pois o significado muda historicamente, ressignificando os códigos culturais (HALL, 2016a, p. 31). As identidades – nacionais, raciais e sexuais –, por exemplo, conforme aponta Woodward (2014), são construídas histórica e socialmente, mas não são fixas. Elas vão sendo forjadas e desconstruídas em momentos particulares no tempo (WOODWARD, 2014). A *representação* é, nesse sentido, o meio pelo qual o sentido e a linguagem se conectam à cultura. Ao construir a realidade de modo significativo, a *representação* produz a própria cultura. Então, pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura por meio de um sistema de significação responsável pela produção de sentidos.

No processo de produção de sentido, basicamente dois *sistemas de representação* são centrais. O primeiro é aquele que nos “permite dar sentido ao mundo por meio da constituição de um quadro de correspondências, ou de uma cadeia de equivalências, entre as coisas – pessoas, objetos, acontecimentos, ideias abstratas etc. – e o nosso sistema de conceitos, os nossos mapas conceituais” (HALL, 2016a, p. 38). Assim, quando compartilhamos o mesmo “mapa conceitual”, ou seja, o mesmo quadro de referências representacionais dentro de uma dada cultura, somos capazes de comunicação. No entanto, a comunicação também depende de uma linguagem comum que nos ajude a representar e trocar sentidos,

¹² A teoria social-construtivista defende que o conhecimento é uma construção social fruto de interação entre os indivíduos. A linguagem possui papel central na teoria social-construtivista, por sua capacidade de definir o desenvolvimento humano.

de modo que a linguagem é, portanto, o segundo sistema de representação que envolve o processo de significação do real. A linguagem enquanto esse segundo sistema representativo depende da “construção de um conjunto de correspondências entre nosso mapa conceitual e um conjunto de signos, dispostos ou organizados em diversas linguagens, que indicam ou representam aqueles conceitos” (HALL, 2016a, p. 38). Assim, a representação é a produção de sentido pela linguagem que acontece por meio do processo relacional entre *coisas*, *conceitos* e *signos*. É justamente por meio desse processo que fixamos o significado ao utilizarmos os sistemas conceituais, linguísticos e outros sistemas de representação existentes em nossa cultura (HALL, 2016a). Hall (2016a, p. 42) explica ainda que o

[...] *sentido é construído pelo sistema de representação*. Ele é construído e fixado pelo *código*, que estabelece a correlação entre nosso sistema conceitual e nossa linguagem, de modo que, a cada vez que pensamos em uma árvore, o código nos diz para usar a palavra em português ÁRVORE, ou a palavra inglesa TREE. [...] Um jeito de pensar “cultura” é nos termos desses mapas conceituais compartilhados, sistemas de linguagem compartilhada e *códigos que governam as relações de tradução entre eles*. Os códigos fixam as relações entre conceitos e signos. Estabilizam o sentido dentro de diferentes linguagens e culturas. Eles nos dizem qual linguagem devemos usar para exprimir determinada ideia. O inverso também é verdadeiro: os códigos nos dizem quais conceitos estão em jogo quando ouvimos ou lemos certos signos.

O código é o responsável não só pela produção e pela distribuição de mensagens, mas também pela sua reprodução, uma vez que o receptor irá redimensioná-la a partir de sua percepção. Cumpre, contudo, reiterar que os fatores sociais, políticos e culturais irão, invariavelmente, afetar a forma como cada pessoa recebe a mensagem. Ademais, Hall (2016a) observa ainda que sempre que o significado for firmemente fixado pelos códigos, ele poderá se naturalizar depois de certo tempo, tornando-se *inevitável*. Entretanto, isso não significa que os significados não podem ser desconstruídos (HALL, 2016a). Os códigos, por sua vez, são responsáveis por conectar a linguagem e os conceitos mentais associados a eles – os significados. Hall (2016a, p. 65) também explica que “a conexão entre esses dois sistemas de representação produz signos; e estes, quando organizados em linguagens, produzem sentido e podem ser usados para referenciar objetos, pessoas e eventos no mundo ‘real’”.

O sentido depende, então, da *função simbólica do signo*. Uma imagem, por exemplo, enquanto linguagem, simboliza ou representa um conceito que é

transmitido justamente por meio de signos. Eles, porém, não têm sentido fixo, muito menos um sentido *essencial* – o que significa é a diferença entre eles, pois eles só têm significado em relação com outros signos. Desse modo, os sistemas classificatórios são fundamentais, conforme pontua Woodward (2014), pois a *diferença* é marcada tanto por meio de sistemas simbólicos de representação como pela exclusão social. Para esse autor, o significado é construído por meio da organização e da ordenação das coisas em sistemas classificatórios. Esses sistemas dão ordem à vida social. Uma coisa só é porque outra não é. A que não é, por sua vez, é considerada o “outro” na relação. Assim, no que diz respeito às identidades, elas são forjadas por meio da demarcação da diferença, determinando o “outro” das relações sociais (WOODWARD, 2014, p. 40-41). O “outro” ou “outros” das relações étnico-racial, como veremos mais adiante, são justamente as identidades racializadas pelo grupo que detém o poder político, econômico e jurídico. Na perspectiva dos estudos culturais, a cultura viabiliza práticas de reprodução ideológica, como padrões de comportamento, padrões éticos e estéticos, epistemologias universais, visões de mundo, sentimentos, etc., produzindo efeitos concretos nas práticas sociais.

Acredito ser possível pensar a iconografia de obras de arte como códigos que produzem e comunicam mensagens, e a obra como prática discursiva integrada ao sistema de representações de uma dada cultura que contribui para a produção de entendimento social conectado de forma mais próxima às práticas sociais e às relações de poder.

No interior de uma cultura, o sentido depende de unidades mais amplas de análise, abarcando “narrativas, afirmações, grupo de imagens, discursos completos que operam por uma variedade de textos, áreas de conhecimento sobre um assunto que adquiriram ampla e notória autoridade, não podendo ficar restrita linguagem” (HALL, 2016a, p. 77). Para Hall, a abordagem discursiva foucaultiana – enquanto um sistema de representação ancorado, fundamentalmente, nas concepções de *discurso, poder e conhecimento*, mas também na figura do *sujeito* – fornece parâmetros fundamentais para a problematização das imagens racializadas, já que nos permite interrogar como elas ganham sentido e se tornam objetos de conhecimento dentro do discurso e das relações de poder. Hall (2016a, p. 80)

incorpora a abordagem discursiva em seus estudos sobre a diferença racial, definindo-a como:

[...] qualquer abordagem em que o sentido, a representação e a cultura são elementos considerados constitutivos. Enquanto a abordagem semiótica se ocupa com *como* a representação e a linguagem produzem sentido (o que tem sido chamado de poética), a abordagem *discursiva* se concentra mais nos efeitos e *consequências da representação* - isto é, sua política. Examina não apenas como a linguagem e a representação produzem sentido, mas como o conhecimento elaborado por determinado discurso se relaciona com o poder, regula condutas, inventa ou constrói identidades e subjetividades e define o modo pelo qual certos objetos são representados, concebidos, experimentados e analisados. [...] uma vez que todas as práticas sociais implicam *sentido*, e sentidos definem e influenciam o que fazemos - nossa cultura - todas as práticas têm um aspecto discursivo.

A abordagem discursiva refere-se, portanto, ao conjunto de regras e práticas que constroem uma versão da realidade (assunto ou tema) ao produzirem representações sobre certos objetos e conceitos e ao definirem aquilo que se pode dizer sobre o assunto num momento histórico específico, isto é, quem pode dizer e como irá dizê-lo, de modo a produzir representações inteligíveis sobre esse assunto. Consequentemente, o discurso exclui, limita e restringe outros modos de dizer. Além disso, o discurso determina como ideias são sistematizadas e postas em prática para regular a conduta de determinados indivíduos e formar suas subjetividades. Diante disso, a ampla variedade de discursos que caracteriza os modos de pensar e difundir as representações sobre um tema específico, visando criar um modelo representativo comum, como, por exemplo, a racialidade ou a diferença racial, é chamada de “*formação discursiva*” (HALL, 2016a, p. 80). Conforme Hall (2016a, p. 80) nos explica, as *formações discursivas* são

[...] maneiras de se referir a um determinado tópico da prática ou sobre ele construir conhecimento: um conjunto (ou constituição) de ideias, imagens e práticas que suscitam variedades no falar, formas de conhecimento e condutas relacionadas a um tema particular, atividade social ou lugar institucional na sociedade. Essas *formações discursivas*, como assim são conhecidas, definem o que é ou não adequado em nosso enunciado sobre um determinado tema ou área de atividade social, bem como em nossas práticas associadas a tal área ou tema. As formações discursivas definem ainda que tipo de conhecimento é considerado útil, relevante e “verdadeiro” em seu contexto; definem que gênero de indivíduos ou sujeitos personificam essas características.

Assim, é no interior das *formações discursivas* que Stuart Hall examina como os sentidos acerca da *diferença racial* ou do *espetáculo das raças* - como denominou o processo de racialização da humanidade - são criados em determinados períodos. Segundo a concepção de Hall, os sentidos acerca da

diferença são produzidos por *regimes de representação*. Esse conceito diz respeito a “todo o repertório de imagens e efeitos visuais por meio dos quais a ‘diferença’ é representada em um dado momento histórico” (HALL, 2016a, p. 150). Trata-se, assim, de um repertório representacional, um conjunto de imagens de como uma experiência é representada. Hall entendeu que, para obter seu significado, a imagem precisa ser lida em relação a várias outras imagens e discursos visuais semelhantes, de modo que, para entender o funcionamento de um *regime de representação*, é necessário examinar não só a imagem em si mesma, mas também, e profundamente, o conjunto de práticas representacionais conhecido como *estereotipagem*; de modo a verificar como elas vão sendo repetidas, com algumas variações, de um texto ou instância de representação para outro (HALL, 2016a). Nesse sentido, um *regime de representação* “inclui o exercício do *poder simbólico* através das práticas representacionais e a estereotipagem é um elemento-chave deste exercício de violência simbólica” (HALL, 2016a, p. 192-193), por meio do qual o processo de construção da raça opera.

Conforme a teoria de Hall (2016a), a produção de sentido sobre a diferença racial é especificamente regida pelo regime *racializado de representação*, que, por sua vez, engloba um conjunto de práticas representacionais (*estereotipagem, essencialismo, fetichismo, etc.*) sobre o Outro negro a fim de marcar a diferença racial. O *regime racializado de representação* aponta as características que distinguem o *ser* branco do *não-ser* negro, conforme pensou Sueli Carneiro (2005). As práticas representacionais que instrumentalizam o *regime racializado de representação* produzem sentidos reducionistas sobre a condição de negro, negando sua subjetividade a fim de garantir que esteja em contínua condição de inferioridade em relação às pessoas brancas. Essa hierarquização de humanidades - *racismo* - regula as relações sociais e o acesso aos bens comuns.

Diante do exposto, e inspirada pela problemática de Stuart Hall, interessa-me investigar quais são as formas típicas de *práticas representacionais* utilizadas nas práticas artísticas para representar a diferença racial (HALL, 2016a, p. 139).¹³ O autor propõe que a análise dos discursos sobre raça e a diferença racial sejam orientadas com base nos seguintes aspectos:

¹³ Stuart Hall (2016a) estava interessado em investigar as formas típicas de *práticas representacionais* utilizadas na cultura popular para representar a diferença racial.

Enunciações sobre (o tema) que nos deem um certo conhecimento sobre ele;

As regras que prescrevem determinadas formas de falar sobre esses assuntos e excluem outras - o que é falível ou pensável sobre essa alteridade em um momento particular;

“Sujeitos” que, de alguma forma, personificam o discurso (como, por exemplo, europeus/não-europeus, brancos/não-brancos, negros, asiáticos e indígenas, aborígenes) com os atributos que nós poderíamos esperar que esses sujeitos tivessem, dado o modo pelo qual o conhecimento sobre o assunto foi construído naquele tempo;

Como esse conhecimento sobre o assunto adquire autoridade, um senso de incorporar a “verdade” sobre ele, constituindo a “verdade da questão”, em um momento histórico;

As práticas dentro das instituições para lidar com os sujeitos cujas condutas estão sendo reguladas e organizadas de acordo com aquelas ideias.

Reconhecimento de que um discurso ou *episteme* diferente surgirá em um momento histórico posterior, substituindo o existente, abrindo uma nova formação discursiva e produzindo, por sua vez, novas concepções de (raça), novos discursos com o poder e a autoridade, a “verdade”, para regular de novas formas a prática social (como, por exemplo, teorias teológicas, proposições filosóficas e enunciados científicos sobre raça e o mito da democracia racial) (HALL, 2016a, p. 83).

Instrumentalizada por esse rol de proposições, pretendo analisar o conjunto de obras que integram o *corpus* de nosso interesse dentro do acervo do MARGS. A abordagem discursiva se debruça sobre como o conhecimento, no interior das práticas discursivas, relaciona-se com o poder, assim estabelecendo normas de conduta, criando identidades e subjetividades e, também, definindo a representação de certos objetos/indivíduos (HALL, 2016a). O conhecimento opera, portanto, nas práticas discursivas dentro um aparato institucional a fim de produzir sujeitos sociais específicos e, o mais importante, regular suas condutas (HALL, 2016a).

Ao eleger determinadas representações iconográficas nas obras de figura humana do acervo artístico do MARGS como objeto de pesquisa, pretendi pensá-las para além da natureza sensível de um objeto cujo fim está em si mesmo, para pensá-las como imagens criadas dentro da dinâmica viva das condições materiais, históricas, sociais e culturais específicas. Lembrando sempre que é imprescindível filtrá-las e analisá-las com o cuidado que exigem, a fim de evitar tomá-las como *espelhos da verdade*, retratos fieis de uma determinada época ou evento. Utilizando, portanto, a abordagem discursiva proposta por Hall (2016a), buscarei identificar possíveis discursos que engendram significados por trás do conjunto de obras objeto

desse estudo. Interessa-me menos analisar a dimensão formal referente às obras do que sua dimensão semântica e histórica.

Em face disso, o estudo visa problematizar os discursos sobre a representação cultural de pessoas negras a partir das visualidades do acervo do MARGS. O estudo permite compreender aspectos que transcendem a ordem meramente estética do objeto de arte, possibilitando reflexões acerca do imaginário que determina as relações étnico-raciais no Brasil. A reflexão sobre as representações visuais do negro na arte nos ajuda a compreender questões de ordem histórica, social, política, cultural, étnica e de gênero. Isso porque a noção de raça (racismo) está na base de nossa estrutura social, atravessando todas as instâncias e formas de relação social. Por essa razão, acredito que o presente estudo se configura também como uma crítica institucional sobre os atravessamentos de raça, gênero e classe existentes tanto na estrutura de funcionamento do museu como nos processos de preservação, distribuição e recepção da arte.

Em *Diante da imagem* (2013), Didi-Huberman propõe uma arqueologia crítica da história da arte quando afirma que “estar diante da imagem é estar diante do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15). Ao aproximar os conceitos *ver* e *saber*, o autor defende que diante deles unimos o dizível ao visível, incorporando o saber (palavras, modos de conhecimento e categorias de pensamento) ao ato de ver, de modo que é importante seguir seus rastros. Seu objetivo é colocar em xeque as certezas que permeiam as narrativas da história da arte, enquanto disciplina humanista, e os fundamentos que dividem e hierarquizam a produção do sensível. Enquanto experiência sensível, as imagens são capazes de produzir sentidos diversos quando em contato com nossas imagens de memória, ou seja, nossos conceitos mentais. Além de, também, informar-nos sobre as formas por meio das quais, no passado, representamos nossa própria história e conferimos sentido à historicidade. Por isso, concordo com Didi-Huberman (2015, p. 15) quando ele diz que “sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo. [...] Diante do vão de uma porta aberta”. Nesse sentido, penso que estar diante de uma imagem representando pessoas negras, seja ela artística ou não, é estar diante da história das

raças e seus *dispositivos de racialidade*, que, por sua vez, consistem na história da constituição política, econômica e cultural das sociedades.

A história da arte à que me pretendo busca pensar as imagens figurativas do acervo menos em sua dimensão formal, estilística e poética, que em sua dimensão discursiva. Meu objetivo é contribuir para uma história da arte ciente de que a *racialização*, enquanto conceito relacional e histórico estruturante das relações sociais, deve ser considerada em suas análises, observando as intersecções de determinadas práticas de representação visual com *regimes racializados de representação* em diferentes períodos históricos. Penso que não é mais possível ignorar as condições que engendram a obra de arte, limitando-se a olhar apenas para o ponto de vista estético. Trata-se de compreender que o processo histórico de racialização, enquanto dispositivo de regulação política, econômica e cultural, não está dissociado da prática artística, mas faz parte das condições materiais e discursivas de sua produção. Se até a modernidade artística, quando a arte ainda não gozava de uma autonomia diante das questões sociais, era mais fácil situar os discursos inerentes às representações visuais, sobretudo os referentes ao processo de racialização da humanidade, até mesmo pelo caráter retórico próprio de certas produções artísticas em determinados períodos, então o mesmo não acontece no domínio da *arte pela arte* em que opera o que Jacques Rancière (2012, p. 49) chamou de *regime estético da arte*. A visão sobre a autonomia da obra de arte e seu caráter estético parece impor uma barreira a uma análise sobre as condições discursivas acerca da noção de raça, intrínsecas à dimensão histórico social da obra. Acredito que desconsiderar tal aspecto representa contar uma *história única*, encobrendo outras perspectivas e evitando desestabilizar o instituído. Isso porque, embora tenha surgido todo um movimento de sistematização teórica pela defesa da autonomia da arte, na prática isso não se efetivou totalmente. A arte é produzida no interior das representações culturais, sendo seu produto e dispositivo. A prática artística, portanto, não está imune aos sentidos culturais e discursivos que orientam o senso comum, dito de outro modo, que modelam o imaginário social. Diante disso, nosso olhar deve direcionar-se para o questionamento de quais sentidos são esses que influenciam nossa percepção do significado de raça, abastecendo e determinando a percepção do senso comum.

Penso que o problema da raça se tornou *opaco* no contexto da *arte pela arte*, de modo que abrir o entendimento analítico das representações da figura humana na arte para além do aspecto estético, considerando a história da racialização, restitui o problema da raça no contexto da história da arte, pensando-a desde um ponto de vista ampliado, conforme o pensamento de Didi-Huberman (2015). Com isso, minha hipótese é que a instauração da autonomia da arte que busca o afastamento das práticas artísticas das práticas sociais não se efetiva no caso de obras referentes à figuratividade de pessoas negras. Isso acontece porque os valores ideológicos da raça (racismo) ainda moldam o *modus operandi* das nossas relações sociais, bem como a forma como percebemos a raça, produzindo e reproduzindo, ainda que de forma inconsciente, *regimes racializados de representação*.

Diante disso, os dados resultantes do mapeamento realizado no acervo do MARGS foram analisados sem perder de vista que a raça (racismo) estrutura as relações sociais, em sua dimensão econômica, política e ideológica, em sociedades multirraciais (COLLINS, 2019). Busco entender se, e como, as imagens da arte articulam saberes capazes de determinar nossa percepção sobre certos grupos de pessoas e se essa percepção produz efeitos materiais e/ou subjetivos nas relações e práticas sociais.¹⁴

Já as *imagens de controle*, em sua origem, são representações que exploram estereótipos da condição de mulher negra para justificar as opressões interseccionais de raça, classe, gênero e sexualidade (COLLINS, 2019). Trata-se de uma tecnologia de dominação que integra a dimensão ideológica da opressão racial, a qual opera em conjunto e de forma interdependente com as dimensões econômica e política.¹⁵ No âmbito desta pesquisa, o conceito é usado como complemento ao conceito de *regime racializado de representação*, de Stuart Hall, por englobar os efeitos concretos e materiais da racialização, além de estar ancorado na teoria da interseccionalidade.

¹⁴ Por práticas sociais entendo a proposição de Giddens (1984, p. 67), para quem as práticas sociais podem ser “procedimentos, métodos ou técnicas hábeis, executadas apropriadamente pelos agentes sociais”, herdados por tradições, normas ou regras.

¹⁵ A dimensão econômica da opressão racial é a que opera por meio da exploração do trabalho de mulheres negras. O aspecto político da opressão racial refere-se à dimensão que nega direitos e privilégios a mulheres negras que habitualmente são concedidos a cidadãos brancos (COLLINS, 2019).

O conceito foi cunhado pela socióloga Patricia Hill Collins, uma das mais importantes e potentes vozes do feminismo negro estadunidense na contemporaneidade. Em seu livro *O pensamento feminista negro* (2019), Collins desenvolve uma teoria social crítica centrada no ponto de vista de mulheres negras estadunidenses, de modo a evidenciar a experiência dessas mulheres ao problematizar os processos de silenciamento e invisibilidade promovidos nas relações de poder ainda profundamente marcadas pelo racismo e pelo sexismo e que colocam as mulheres negras em um lugar de subordinação social. Embora longa, a citação a seguir traz um elemento imprescindível para a compreensão das forças que movem o presente estudo, já que nela a autora problematiza, a partir de uma experiência pessoal, a brutalidade que é para uma criança negra o contato com o mundo branco. Ela relata que, à medida que seu mundo se expandia para além das fronteiras protegidas da família e do núcleo comunitário, suas experiências nos novos espaços faziam-na se sentir inferior ao ponto de sua voz ser gradativamente suprimida até o total silenciamento:

Quando eu tinha cinco anos, fui escolhida para representar a Primavera no desfile de minha pré-escola. Sentada em meu trono, conduzi orgulhosamente um cortejo de crianças caracterizadas como pássaros, flores e outras estações, “menos importantes”. Estar rodeada de crianças como eu – filhas e filhos de trabalhadores: trabalhadoras domésticas, secretárias e operárias de fábricas – afirmavam quem eu era. Quando chegou minha vez, recitei minhas poucas falas com maestria, grande entusiasmo e energia. Adorava meu papel por ser a Primavera, estação da vida e da esperança. Todos os adultos me disseram que meu papel era fundamental e me parabenizaram por ter me saído tão bem. Aquelas palavras e aqueles abraços me fizeram sentir importante e que meus pensamentos, sentimentos e conquistas tinham valor. À medida que meu mundo se ampliou, aprendi que nem todos concordavam com eles. A partir da adolescência, fui percebendo que eu era cada vez mais a “primeira”, “uma das poucas” ou a “única” afro-americana e/ou mulher e/ou pessoa vinda da classe trabalhadora na escola, na comunidade e no ambiente de trabalho. Eu não via nada errado em ser quem eu era, mas aparentemente muitos outros viam. Meu mundo estava se expandindo, mas eu me sentia cada vez menor. Tentei desaparecer em mim mesma para desviar das agressões diárias, dolorosas, destinadas a me ensinar que ser uma mulher afro-americana da classe trabalhadora me fazia ser menos do que quem não o era. À medida que me sentia menor, também me tornava mais e mais calada, até me ver praticamente silenciada (COLLINS, 2019, p. 15).

Para Collins os processos institucionais de inferiorização de pessoas negras, sobretudo mulheres, são estratégias manipuladas pelas elites dominantes por meio de *imagens de controle*. Considerando-se que “a autoridade para definir valores sociais é um importante instrumento de poder” (COLLINS, 2019, p. 135), os grupos dominantes que historicamente detêm poder econômico e político manipulam ideias

sobre a condição de mulheres e homens negros para garantir que estes se mantenham excluídos dos direitos à cidadania – como, por exemplo, o direito à saúde e à educação formal –, de maneira que não tenham condições de ascender profissional e socialmente. O foco da autora é nas *imagens de controle* sobre mulheres negras, mas o conceito pode ser expandido para os estereótipos que exploram a condição de indivíduos negros de modo geral. Por isso, ao longo de sua vida, ela tem adotado o pensamento feminista negro como ferramenta teórico-prática de reversão das relações de poder na medida em que acredita que ele pode auxiliar no empoderamento e na restituição da autonomia de mulheres negras.

Em sua análise do pensamento de Patricia Hill Collins em *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, Winnie Bueno (2019) afirma que Collins demonstra a concretude das relações de poder mediadas pelas *imagens de controle*, cuja principal função é controlar os corpos de pessoas negras, principalmente as mulheres, a fim de regular seu comportamento na vida social.

Os aspectos do pensamento de Collins afetam de forma pontual minhas reflexões. Encontrei em suas ideias feministas não apenas uma forma de fundamentação para minha investigação acadêmica, mas também de identificação pessoal com minhas experiências vividas de racismo e sexismo, de modo que essa fundamentação e essa identificação impulsionaram o meu interesse pelas representações visuais de sujeitos racializados como negros no campo das artes visuais. Meu contato com o racismo teve início nas relações cotidianas de uma família inter-racial. Diferentemente da experiência de crianças negras de famílias majoritariamente negras, em que as experiências de racismo se iniciam na escola, no caso de crianças mestiças o racismo tem início nas relações familiares. No meu caso, o “racismo recreativo” foi o principal tipo de prática racista que vivenciei e pela qual minha subjetividade foi afetada, fazendo com que eu desenvolvesse um comportamento negrofóbico (FANON, 2008). Adilson Moreira denominou “racismo recreativo” a prática de humor racista, muito comum na cultura brasileira, que, longe de possuir uma natureza benigna, como defendem seus praticantes, constitui-se como:

[...] um meio de propagação de hostilidade racial. [...] Esse conceito designa um tipo específico de opressão racial: a circulação de imagens derogatórias que expressam desprezo por minorias raciais na forma de humor, fator que compromete o status cultural e o status material dos membros desse grupo. [...] estratégia que permite a perpetuação do racismo, mas que protege a imagem social de pessoas brancas. O racismo recreativo exemplifica uma manifestação atual da marginalização social em democracias liberais: o *racismo sem racistas*. Esse conceito designa uma narrativa na qual os que reproduzem o racismo se recusam a reconhecer que suas ações ou omissões podem contribuir para a permanência de disparidades raciais na nossa sociedade (MOREIRA, 2018, p. 31).

Meu processo de subjetivação na infância se deu pelo contato com piadas e comentários negativos acerca de supostas condições inatas de negros e negras. Episódios que dispararam em mim a repulsa por mim mesma e por outros como eu. A ponto de, na infância, eu não desejar estar perto de pessoas negras e, mais tarde, não querer me relacionar com homens negros. O trecho do livro *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008), do psicanalista martinicano Frantz Fanon, ilustra bem esse sentimento de negrofobia. Fanon (2008, p. 106-107) escreve:

Olhe o preto! Mamãe, um preto!... Cale a boca, menino, ele vai se aborrecer! Não ligue, monsieur, ele não sabe que o senhor é tão civilizado quanto nós...

Meu corpo era devolvido desancado, desconjuntado, demolido, todo enlutado, naquele dia branco de inverno. O preto é um animal, o preto é ruim, o preto é malvado, o preto é feio; olhe, um preto! Faz frio, o preto treme, o preto treme porque sente frio, o menino treme porque tem medo do preto, o preto treme de frio, um frio que morde os ossos, o menino bonito treme porque pensa que o preto treme de raiva, o menino branco se joga nos braços da mãe: mamãe, o preto vai me comer!

O relato de Fanon traz uma realidade que faz parte, em maior ou menor escala, do cotidiano de sujeitos racializados como negros: a negrofobia. Desde pequena até mais ou menos os dezoito anos de idade, quando passei pelo meu primeiro processo de tomada de consciência sobre as origens do racismo e seus efeitos nas relações raciais e nossa *psique*, experimentei o sentimento de medo dos meus iguais diante da menor possibilidade de aproximação. Eu me sentia como o menino do relato de Fanon. Ao mesmo tempo vivenciava episódios de racismo que me faziam sentir inferior a pessoas brancas.

Por isso tudo, sempre carreguei comigo o questionamento sobre a origem dos estereótipos negativos que alimentam o imaginário social sobre nós, negros, produzindo e reproduzindo comportamentos racistas que estruturam as relações sociais em nossos país. Só pude nomear esse sentimento depois de adulta, ao ter

contato com os escritos de Fanon e de outros autores pós-coloniais e do pensamento afrodiáspórico. Tanto o meu sentimento negrofóbico quanto o de pessoas brancas em relação a mim são constituintes da alienação inculcada pelo longo e sistemático processo de objetificação, inferiorização, subalternização e criminalização de indivíduos negros orquestrado pela matriz de poder moderno/colonial que, até a contemporaneidade, sob nova roupagem, estrutura, objetiva e subjetivamente, as relações sociais.

O ponto nevrálgico da teoria de Collins (2019, p. 42) é de que “o conhecimento adquirido nas opressões interseccionadas de raça, classe e gênero incentiva a elaboração dos saberes subjogados da teoria social crítica das mulheres negras”. O pensamento feminista negro e a teoria social crítica evidenciam relações de poder similares entre as mulheres negras, de modo que engloba diversos conhecimentos e práticas de enfrentamento da realidade como coletividade a fim de se opor à subordinação social e econômica junto à matriz de poder. Assim, o pensamento feminista negro, enquanto teoria social crítica, visa obter justiça para a população negra e para outros grupos igualmente oprimidos. Ao abordar mais diretamente a situação das afro-estadunidenses, Collins (2019, p. 42-43) diz que:

A forma assumida por esse pensamento não apenas diverge da teoria acadêmica padrão – pode tomar a forma de poesia, música, ensaios, etc. –, mas o *propósito* do pensamento coletivo das mulheres negras é distintamente diferente. As teorias sociais que surgem de e/ou em nome das estadunidenses negras e de outros grupos historicamente oprimidos visam encontrar maneiras de escapar da, sobreviver na e/ou se opor à injustiça social e econômica prevalente. [...] O pensamento social e político afro-americano analisa o racismo institucionalizado não para ajudá-lo a funcionar de maneira mais eficiente, mas para resistir a ele. O feminismo defende a emancipação e o empoderamento das mulheres, o pensamento marxista visa a uma sociedade mais equitativa, enquanto a teoria queer se opõe ao heterossexismo.

O objetivo do pensamento de Patricia Hill Collins, para além de recuperar as vozes silenciadas de mulheres não brancas, consiste em evidenciar a existência de múltiplas vozes que buscam espaço de escuta para que possam enunciar o pensamento crítico que, há muito, vem sendo concebido para se opor à opressão. Nesse sentido, sua obra foi fundamental para unificar nos próprios estudos feministas o pensamento de mulheres negras latinas e asiáticas. Para ela, “as teorias produzidas por mulheres oriundas de grupos diversos [...] refletem o esforço dessas mulheres para lidar com experiências vividas em meio a opressões

interseccionadas de raça, classe, gênero, sexualidade, etnia, nação e religião” (COLLINS, 2019, p. 43).

Mas afinal, como se configuram e operam as *imagens de controle* na teoria social crítica do pensamento de Patricia Hill Collins? Poderá – e se puder, então como – a teoria de uma socióloga estadunidense auxiliar metodologicamente na análise de obras de arte de uma instituição situada no sul do sul global? Sim. E muito! Isso é também o que este estudo pretende mostrar.

Concordo com Collins em sua crença de que o conhecimento, sobretudo quando aportado na interseccionalidade, é um importante instrumento de empoderamento e de transformação da realidade da população negra. Por isso, vejo a pesquisa, assim como os movimentos sociais, como lugares profícuos para práticas ativistas. Pensar as *imagens de controle* no âmbito da produção artística é pensar a *dimensão simbólica da opressão racial*, o que também contribui para a compreensão das dimensões ideológica, econômica e política, constituintes da regulamentação de corpos historicamente racializados no contexto brasileiro.

O conceito de *imagens de controle* foi desenvolvido pela intelectual para definir representações ideológicas usadas desde o período escravista, no contexto estadunidense, que procuraram justificar a opressão contra mulheres negras. A autora define *opressão* como:

[...] um termo que descreve qualquer situação injusta em que, sistematicamente e por um longo período, um grupo nega a outro grupo o acesso a recursos da sociedade. Raça, classe, gênero, sexualidade, nação, idade e etnia, entre outras, constituem as principais formas de opressão [...]. No entanto, a convergência das opressões de raça, classe e gênero, características da escravidão [...] configurou todas as relações subsequentes que as mulheres de ascendência africana vivenciaram nas famílias e comunidades negras no país, com empregadores e umas com as outras. Também fez surgir o contexto político em que o trabalho intelectual das mulheres negras se desenvolveu (COLLINS, 2019, p. 34).

Outro aspecto extremamente relevante é que, segundo a autora, no processo de diferenciação pela oposição, a objetificação é imprescindível para a manipulação e o controle desse outro percebido meramente como objeto. Collins se fundamenta nas ideias da teórica social Dona Richards para argumentar que a objetificação parece ser indispensável ao cosmos ocidental, sempre focado em uma gradual materialização do universo. Nessa perspectiva, a objetificação consiste em

um processo de “separação entre o ‘eu cognoscente’ e o ‘objeto cognoscível’” (COLLINS, 2019, p. 137), por meio do qual o universo é desespiritualizado em prol de sua materialização. A intelectual fundamenta sua percepção sobre o processo histórico de objetificação de certos elementos dizendo que:

Segundo uma análise marxista do binarismo cultura/natureza, a história pode ser vista como processo em que os seres humanos objetificam constantemente o mundo natural para controlá-lo e explorá-lo. A cultura é definida como o oposto de uma natureza objetificada. Se não for domesticada, essa natureza selvagem e primitiva pode destruir uma cultura mais civilizada. Pesquisas feministas chamam atenção para o fato de que a identificação das mulheres com a natureza é fundamental para a objetificação e a conquista das mulheres pelos homens. Já os *Black Studies* e a teoria pós-colonial sugerem que definir as pessoas de cor como menos humanas, animais ou mais “naturais” nega a subjetividade dos povos africanos e asiáticos e corrobora a economia política de dominação que caracterizou a escravidão, o colonialismo e o neocolonialismo (COLLINS, 2019, p. 137).

Nessa passagem, Collins evidencia a natureza dominadora do homem ocidental e sua sanha em subjugar para tirar proveito. É por meio da objetificação de determinados corpos que as diferentes malhas de dominação, como o sistema escravista, o colonialismo e o neocolonialismo, em seus respectivos contextos históricos, conseguem manter o controle do conhecimento/poder. São inúmeras as maneiras de objetificar sujeitos e grupos subordinados, de modo que as *imagens de controle* são uma delas. Quando somos transformados em objeto, nossa humanidade é subtraída, somos impedidos de existir, conforme já demonstrou Sueli Carneiro (2005), enquanto entes, sujeitos plenos; nossa existência passa a ser definida por outros que não por nós mesmos.

Outro ponto importante em relação ao funcionamento dos binarismos que costumam ser inerentemente instáveis é que os conceitos de *oposição*, *objetificação* e *hierarquia social*, que são interdependentes, estruturam as opressões interseccionais. Segundo Collins (2019, p. 137), é desta forma que

Os brancos governam os negros, os homens dominam as mulheres, a razão é superior à emoção na averiguação da verdade, os fatos substituem a opinião na avaliação do conhecimento, e os sujeitos governam os objetos. [...] Dado que a dominação baseada na diferença forma um substrato essencial para todo esse sistema de pensamento, esses conceitos implicam invariavelmente relações de superioridade e inferioridade, vínculos hierárquicos que se misturam a economias políticas de opressão de raça, gênero e classe.

Como nos lembra Foucault (1996), quem controla a produção de conhecimento detém o poder. Diante disso, grupos dominantes que historicamente possuem autorização discursiva para produzir uma verdade sobre determinados temas, inclusive a arte, têm usado as imagens de controle como uma ferramenta importante de poder na definição de valores sociais sobre a condição de negras e negros, manipulando ideias e explorando estereótipos já existentes na representação cultural ou, então, construindo novos de acordo com o contexto social de espaços específicos e tempos localizados (COLLINS, 2019). Porém, Collins (2019) sublinha que os estereótipos não refletem ou representam uma realidade, seu objetivo é falsear as relações sociais objetivas, ou seja, “as imagens de controle são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana” (COLLINS, 2019, p. 136). Como, por exemplo, o fato de pessoas negras ocuparem, majoritariamente, a base da pirâmide social, ou ocuparem, em sua maioria, postos de trabalho considerados subalternos. Ou o mito de que mulheres negras possuem uma sexualidade exacerbada, eternizado na figura de Sarah "Saartjie" Baartman, conforme será visto mais adiante. Segundo Collins (2019), mesmo quando as condições ideológicas iniciais que possibilitam a promoção das imagens de controle são desconstruídas, desacreditadas, sua poderosa tenacidade faz com que sobrevivam no imaginário social. É o caso das teorias culturais e/ou científicas que preconizavam que pessoas negras eram intelectualmente inferiores ou naturalmente mais propensas a resistir à dor e/ou a adversidades alimentares e climáticas e, por essa razão, seriam supostamente mais indicadas para o trabalho pesado nas plantações estadunidenses, por exemplo. Ainda que a suposta condição servil que legitimou a escravização e a suposta condição biológica primitiva do negro que justificou a colonização da África tenham sido desacreditadas, tais representações permanecem no imaginário social contemporâneo e são constantemente produzidas e reproduzidas em diferentes práticas discursivas.

Collins (2019) explica que a manutenção dos mitos raciais e sexistas é essencial para manter a subjugação da população negra, bem como as opressões interseccionais. O objetivo das imagens de controle é regular os corpos negros de acordo com os interesses do grupo dominante. Mas ao teorizar a tecnologia que pretende manter mulheres negras subordinadas a determinados lugares sociais,

Collins nos oferece uma ferramenta de resistência à subjetivação. O grande risco de permanecermos alienadas a essa forma de controle é, justamente, o de internalizar tais imagens, transmitindo-as a nossos filhos de modo a perpetuar as opressões de gênero, raça, classe e sexualidade. No entanto, uma vez que estejamos conscientes da incumbência das *imagens de controle* na perpetuação das hierarquias sociais, então temos a oportunidade de contrapô-las. Uma das formas de fazê-lo é por meio da já mencionada *autodefinição*.

Portanto, embora as *imagens de controle* tenham sido originalmente teorizadas para definir a condição de mulheres negras estadunidenses, isso não impede que esse conceito seja utilizado em análises críticas sobre a população negra como um todo, assim como não impede que ele seja ampliado para outros territórios e contextos históricos – porém, sempre considerando suas especificidades. Bueno (2019, p. 16), por exemplo, utiliza o conceito como “uma possibilidade teórico-crítica que permite compreender como se constituem as ausências de direitos para as mulheres negras” no contexto brasileiro, assim como uma metodologia para o desenvolvimento de pesquisas acadêmicas no campo do direito cujo objetivo seria “investigar o acesso à justiça para a população negra” (BUENO, 2019, p. 16). Pretendo, assim, demonstrar que o conceito de *imagens de controle* pode ser adotado no campo da arte como um método de análise de imagens figurativas sobre as pessoas negras, não apenas no contexto histórico social brasileiro desde o período escravista, mas também no processo global de racialização dos povos que teve início no século XV. Para isso, basta observar quais estereótipos raciais e sexistas são usados nesses contextos como forma de opressão e, igualmente, como são usados.

Assim como Sueli Carneiro (2005), Patricia Hill Collins (2019) chama a atenção para o fato de que os diferentes sistemas de dominação tomarão formas distintas em cada contexto social em razão de suas especificidades históricas, sociais e culturais. Significa dizer que a opressão racial, embora conserve características similares no que diz respeito ao processo global de racialização dos povos, invariavelmente terá contornos e impactos sociais distintos dependendo do grupo racial que a sofre e do contexto espaço-temporal. Então, muito embora a raça seja o aspecto central da opressão, os efeitos concretos produzidos na vida social

de grupos historicamente racializados – como aborígenes, indígenas americanos, asiáticos, africanos e seus descendentes em diáspora – dizem respeito à forma como as relações étnico-raciais se desenvolveram em cada contexto nacional. Portanto, as opressões que indivíduos de origem asiática ou asiático-americanos vivenciam podem não ser exatamente as mesmas que as de afro-americanos e/ou povos originários estadunidenses. Assim como os impactos da experiência vivida do racismo em cidadãos afrodiaspóricos nos Estados Unidos podem não ser os mesmos que incidem sobre os cidadãos da diáspora negra no Brasil. O mesmo acontece em relação às opressões de gênero e sexualidade em determinadas matrizes de poder, as quais também são afetadas por outros marcadores, como o *territorial*, que, nos exemplos citados, distinguem-se entre norte e sul global. Para Collins (2019, p. 123):

[...] as intersecções entre racismo, capitalismo e sexismo nos EUA diferem daquelas no Brasil, produzindo uma matriz distintiva de dominação dentro de cada estado-nação, bem como relações entre os dois estados-nação. Ambas as nações podem compartilhar histórias gerais de dominação, por exemplo, como o seu extenso envolvimento com o tráfico de escravos africanos, como colônias e como estados-nação democráticos livres, foi essencial para sua incorporação no capitalismo global. No entanto, os padrões distintivos que a dominação assumiu dentro de cada estado-nação diferem dramaticamente – a dominação racial, de classe e de gênero nos EUA e no Brasil não pode ser reduzida uma à outra, nem a alguns princípios gerais de dominação sem as especificidades de suas histórias.

Diante disso, Collins (2019, p. 137) afirma que analisar as *imagens de controle* pode desvelar os modos de objetificação de pessoas negras, assim como “as maneiras pelas quais as opressões de raça, gênero, sexualidade e classe se interseccionam” e ajudam a justificar práticas sociais de dominação. São quatro as imagens de controle identificadas pela pesquisadora habitualmente mais aplicadas às mulheres negras estadunidenses. São elas: a *mammy*, a matriarca, a Jezebel e a mãe dependente do Estado. Apesar de a leitura da autora referir-se ao contexto estadunidense, as imagens de controle por ela elaboradas guardam profundas semelhanças com representações da população negra brasileira, conforme pretende-se expor.

2. 6 Paradigmas de imagens de controle

2.6.1 *As mammies gringas e as mães pretas brasileiras*

A *mammy*, segundo Patrícia Hill Collins, representa o padrão normativo do serviçal fiel e obediente, historicamente fixado em mulheres negras. Edificada nas relações escravistas, a figura *mammy* foi “criada para justificar a exploração econômica das escravas domésticas e mantida para explicar o confinamento das mulheres negras ao serviço doméstico” (COLLINS, 2019, p. 140) na atualidade.

A partir de uma pesquisa em fóruns, discussões e textos de blogs estadunidenses sobre os sentidos de estereótipos associados a pessoas negras naquele país, Suzane Jardim (2016, p. 7-8) explica, em linguagem informal, as principais características físicas e comportamentais associados a *mammy*:

A descrição básica da Mammy gira em torno de uma mulher negra bem gorda, com seios enormes capazes de amamentar todas as crianças brancas do mundo, um lenço pra esconder o cabelo crespo “horroroso” e uma personalidade forte, cheia de garra, mas que só serve pra lutar pela família branca que ela tanto ama. Ela é uma doméstica, nasceu pra isso. Cozinha como ninguém e tem as melhores receitas. É leal, é gentil, dá dicas de limpeza, é supersticiosa, religiosa, tá sempre pronta pra aconselhar as donas de casa e suas filhas – uma grande amiga! [...].

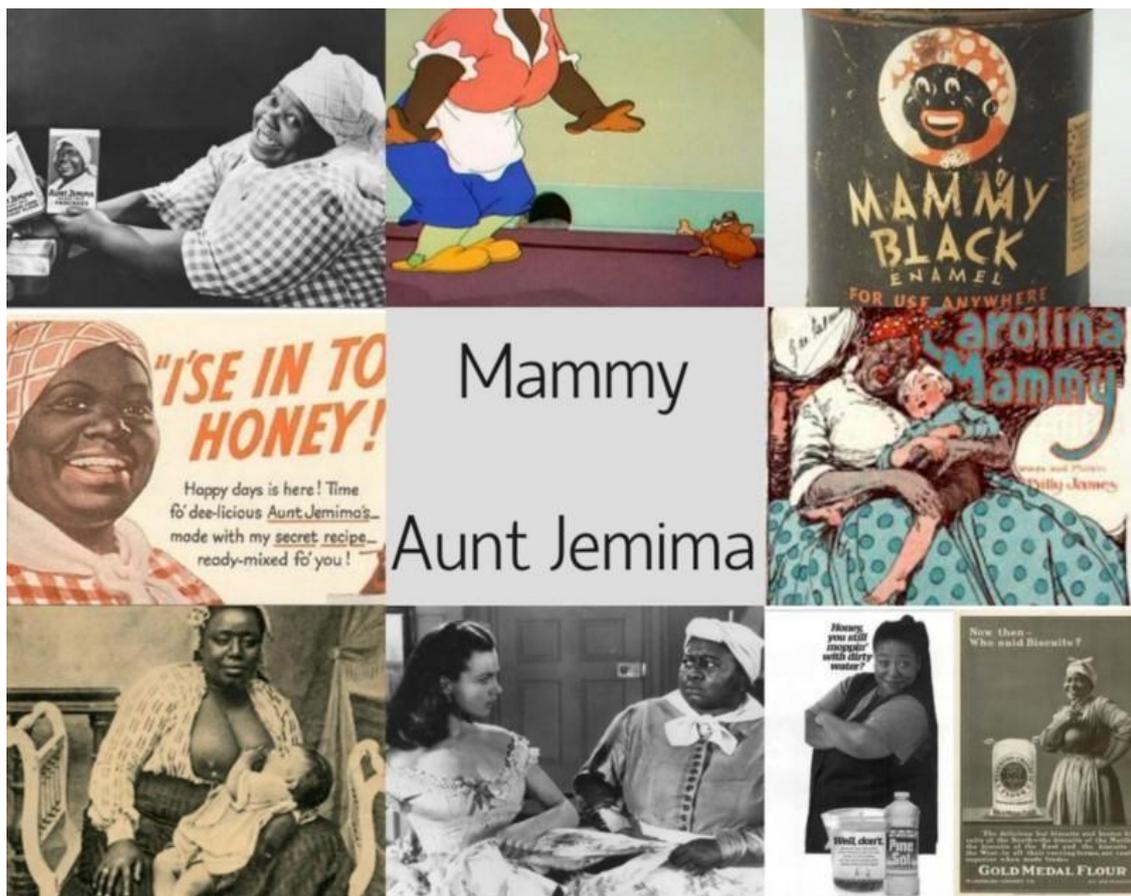


Figura 6 - Conjunto de imagens da *mammy* na mídia estadunidense
 Fonte: Jardim (2016, online).

A autora explica a origem do termo:

Mommy, é o modo carinhoso de se chamar uma mãe em inglês. Mammy é como um negro do século XIX pronunciaria a palavra “Mommy” nos estados sulistas americanos. Logo, Mammy vem das memórias e diários escritos por brancos no pós-guerra civil, onde contavam como foram felizes ao lado da escrava de casa que era “quase da família”, aquela que os amamentou, que deixava os próprios filhos de lado pra cuidar deles, que não tinha vaidade, nem vontades — dedicava a vida inteira a todas essas crianças brancas maravilhosas que ela amava como se fossem os próprios filhos – ó que bonito! (JARDIM, 2016, online).

As características apontadas por Jardim vão ao encontro, por exemplo, das memórias afetivas da infância, vivenciada no período escravocrata, expressas por Tarsila do Amaral (1890-1973) na pintura *A Negra* (1923), discutida por mim ao longo do capítulo 4. Tarsila está entre as/os artistas modernistas que trataram da temática negra. Inspirada pelo cubismo e baseada em uma fotografia, a artista retrata uma senhora que trabalhava em uma das fazendas de seu pai, um senhor de escravos. *A Negra* é a representação simbólica da “velha ama de leite, matrona,

pronta para ‘oferecer’ seu peito aos cuidados dos filhos dos senhores” (GILIOLI, 2016, p. 77-78).

Segundo Jardim (2016), os produtos culinários da marca *Aunt Jemima*, lançados em 1889, ajudaram a fixar na cultura popular e no cotidiano das famílias estadunidenses a imagem da *mammy*. O logotipo da marca ilustrava uma mulher negra com todas as características citadas pela autora. A personagem sorridente, com grandes lábios vermelhos e lenço cobrindo seus cabelos destoantes do padrão de beleza, teria influenciado profundamente a indústria do entretenimento e a publicidade. Foram criados programas de televisão, filmes e musicais inspirados na figura da *mammy* Tia Jemima, fomentando o discurso ideológico, já apontado por Collins (2019), que mantém mulheres negras presas ao trabalho doméstico, impedindo-as de alcançar melhores posições no mercado de trabalho, como as conquistadas por mulheres brancas (JARDIM, 2016).

São inúmeros os exemplos da figura da *mammy* representados na indústria do entretenimento e nas artes. Talvez o exemplo mais icônico seja a *mammy* eternizada por Hattie McDaniel, em *E O Vento Levou* (1940), dirigido por Victor Fleming. A personagem apresenta várias das características que Collins (2019) indica como essenciais para a efetivação da imagem de controle, tais como: a imensa generosidade pela qual os interesses de outros se sobrepõem aos dela própria; da mulher assexuada que, muitas vezes, renuncia a formar sua própria família para se dedicar integralmente à família branca; da mãe substituta que briga quando necessário, mas está sempre disponível para oferecer seu carinho, acolhendo e aconselhando.

A reprodução das *imagens de controle* na indústria cultural ajuda a fixá-las no imaginário social perpetuando as opressões sustentadas por narrativas que desumanizam corpos negros. Ao observarmos os papéis que mulheres negras normalmente representam em novelas, no cinema e na publicidade, é fácil perceber nossa presença massiva atuando como *mammies* e outras imagens de controle a nós interconectadas. Hattie McDaniel, a atriz que participou de *E O Vento Levou* (1940), por exemplo, era contratada para interpretar apenas papéis de criada, de modo que foram mais de quarenta atuações como empregada doméstica.

Os exemplos citados nas produções de ficção são inquietantes e revelam o quanto essas imagens são constantemente reproduzidas e estão presentes em nosso cotidiano. Porém, são ainda mais terríveis os relatos da experiência vivida de mulheres negras que comprovam a total naturalização das imagens de controle nas relações sociais. A intelectual Audre Lorde, na intenção de fugir das habituais discussões teóricas, decidiu ilustrar em seu artigo *Os usos da raiva: as mulheres reagem ao racismo* (2019), o racismo cotidiano sustentado pelas imagens de controle por meio de exemplos de interações sociais entre mulheres. A narrativa é desoladora:

Empurro minha filha de dois anos dentro de um carrinho de compras em um supermercado de Eastchester, em 1967, e uma menina branca passando por nós no carrinho de sua mãe fala alto, animada: “Olha, mãe, uma empregada bebê!”. E sua mãe diz para você calar a boca, mas não a corrige (LORDE, 2019, p. 159).

A indiferença da mãe da menina me lembra os diversos comportamentos racistas que já presenciei ao longo da minha existência, em que as pessoas fazem comentários que ferem a dignidade de pessoas negras sem o mínimo de autocrítica. Como se uma “empregada bebê” fosse a ordem natural das práticas econômicas e sociais. O relato de Audre Lorde demonstra e denuncia o nível de alienação dos indivíduos em uma sociedade estruturalmente racista e o quanto *imagens de controle* da condição de pessoas negras estão tão naturalizadas em nosso cotidiano que pessoas brancas sequer cogitam olhar criticamente para certos comportamentos que reproduzem diariamente, provavelmente encarando-os como normais ou como uma *brincadeira inocente*. É muito comum acontecer de mães de crianças brancas, ao serem alertadas sobre o aspecto racista em comentários e ações de seus filhos, argumentarem afirmando que “crianças não têm maldade, a maldade está em quem vê”.

O estereótipo da mulher negra abnegada e maternal que dedica todo o seu amor e cuidado aos filhos e às famílias da “Casa Grande”, mais do que para seus próprios filhos, simboliza, segundo Collins (2019, p. 140), a “percepção do grupo dominante sobre a relação ideal das mulheres negras com o poder da elite masculina branca”. Esse é o papel, firmemente cristalizado no imaginário social de sociedades estruturalmente racistas, que a branquitude espera que mulheres negras performem para ela.

Segundo Collins (2019), o ponto nevrálgico da efetivação da subalternidade da mulher negra por meio da imagem de controle da *mammy* é a aceitação dela a respeito de sua subordinação. A *mammy*, idealizada pela sociedade branca como “membro da família” conhece o seu “lugar” servil. Entretanto, segundo Collins, a figura da *mammy* não é suficiente para regular o comportamento de mulheres negras, de maneira que foi preciso construir outras.

2.6.2 A matriarca

A matriarca negra pode ser uma mãe solo ou a mulher casada que toma a frente no provimento da casa e na educação dos filhos. Essa imagem de controle da condição de mulher negra está diretamente ligada à racialização da pobreza. Trata-se de uma ideologia que atribui o alto índice de pobreza entre a população negra, bem como desvios de conduta, como práticas criminais e uso de drogas, à liderança feminina. Elas são estereotipadas como agressivas, castradoras e desprovidas de feminilidade. A imagem da mãe chefe de família ganhou força, pela década de 1960, em um momento em que famílias negras começaram a acender política e socialmente nos EUA. Segundo Collins (2019), até esse período havia um entendimento sociológico de que a estrutura familiar matriarcal era resultado da relação entre pobreza e opressão racial. Posteriormente, o protagonismo feminino nos núcleos familiares passou a ser responsabilizado pela situação de pobreza da população negra.

Tal perspectiva não é exclusividade dos EUA; no Brasil, e possivelmente em outros países, também há esse tipo de pensamento em relação às chefes de família, sobretudo negras. Como exemplo disso podemos citar a declaração do então candidato a vice-presidente do Brasil, Hamilton Mourão (2018, online):

Família sempre foi o núcleo central. A partir do momento que a família é dissociada, surgem os problemas sociais que estamos vivendo e atacam eminentemente nas áreas carentes, onde não há nem pai, nem avô, é mãe e avó. E por isso torna-se realmente uma fábrica de elementos desajustados e que tendem a ingressar em narco-quadrilhas que afetam o nosso país (MOURÃO, 2018, online).

Do ponto de vista conservador, sexista e patriarcal do político e general da reserva do Exército Brasileiro, a mulher não possui os atributos necessários para conduzir uma família com o êxito esperado, criando filhos socialmente desajustados. Considerando que nas áreas carentes predominam famílias negras, a declaração de Mourão é destinada às mães e às avós pretas.

A matriarca é personagem fundamental nas opressões interseccionais de raça, classe e gênero para justificar a situação de pobreza da população negra ao vincular a ideologia de gênero e raça à distribuição desigual de renda. A imagem de controle da matriarca serve aos interesses do patriarcado na manutenção da subserviência da mulher branca para que ela não reproduza a experiência fracassada daquela. Tal manobra criou um afastamento ainda maior entre mulheres negras e brancas, que deviriam estar unificadas na luta contra as opressões interseccionais (COLLINS, 2019).

2.6.3 A mãe dependente do Estado ou rainha da assistência social

Esta é a terceira imagem de controle associada às mães pretas delimitada pela classe social. São as mães que dependem da assistência do Estado de bem-estar social para prover o básico aos seus filhos. A partir do momento em que esses benefícios foram garantidos, por força de lei, essas mulheres passaram a ser estigmatizadas. Segundo Collins (2019, p. 151), a mãe dependente do Estado é a *mammy* que não deu certo, que não aceitou ser “mão de obra barata e dócil como a *mammy*”. Por esse atrevimento, ela é vista como uma pessoa preguiçosa e acomodada que transmite a seus filhos valores negativos, criando indivíduos medíocres e igualmente acomodados. Além disso, sua maternidade passa a ser vista como uma estratégia para garantir uma fonte de renda sem a necessidade de se esforçar.

No Brasil, a imagem de controle da mãe dependente do Estado pode ser associada às mulheres que recebem o auxílio governamental denominado Bolsa Família. Mas para que serve a imagem de controle da rainha da assistência social?

Como sempre, a motivação é econômica e está vinculada à necessidade de controle da fecundidade das mulheres negras conforme os interesses contextuais. Se no período escravista a suposta alta fertilidade inata das mulheres negras era benéfica, pois gerava mais escravizados para os senhores brancos convertendo-se em rentável fonte econômica, na contemporaneidade a teoria sobre mulher negra possuir uma capacidade altamente conceptiva é vista como um problema se ela recebe auxílio, pois estará gestando indivíduos economicamente improdutivos e gerando altas despesas ao Estado. Em virtude disso, sua taxa de fecundidade precisa ser controlada.

2.6.4 Jezebéis, hoochies e mulatas

Outra *imagem de controle* da condição de mulher negra apontada por Collins (2019) que é bastante recorrente na cultura popular dos EUA é a Jezebel ou *hoochie*. Elas “representam uma forma desviante da sexualidade feminina negra” (COLLINS, 2019, p. 155), isto é, uma figura estratégica no controle da sexualidade das mulheres negras que remonta ao período escravista. O estereótipo da Jezebel foi inspirado na narrativa bíblica do *Antigo Testamento*. Foi uma princesa fenícia que se tornou esposa do Rei de Israel e ficou conhecida por supostamente ser dominadora, idólatra e extremamente cruel. A associação da figura bíblica às características comportamentais de mulheres negras se deu durante a escravidão, conforme defende Collins (2019, p. 155), para cumprir dois papéis fundamentais:

A função da jezebel era relegar todas as mulheres negras à categoria de mulheres sexualmente agressivas, fornecendo assim uma justificação eficaz para os frequentes ataques sexuais de homens brancos relatados pelas mulheres negras escravizadas. A imagem de jezebel cumpria ainda outra função. Se as mulheres negras escravizadas eram retratadas como detentoras de um apetite sexual excessivo, o resultado esperado seria o aumento da fecundidade.

Essa *imagem de controle*, portanto, está diretamente vinculada à exploração sexual e econômica no sistema escravista. Por sua suposta personalidade lasciva, as mulheres negras atendiam a duas necessidades dos senhores da *plantation*: satisfaziam seus desejos sexuais e aumentavam seu patrimônio ao parir novos

escravizados. A homóloga moderna da Jezebel na cultura estadunidense é a *hoochie*, porém ela encontra maior ressonância na cultura negra, principalmente nas letras da música RAP e no cinema, ao serem representadas de forma degradante. A *hoochie* representa o corpo-objeto exclusivo para satisfazer o desejo sexual dos homens. Segundo a autora, a figura da *hoochie* está tão cristalizada e validada na cultura estadunidense que ela já possui uma taxonomia completa: a *hoochie* básica, encontrada em diferentes classes sociais; a *hoochie* de boate, refere-se a mulheres negras que se vestem e se comportam de forma vulgar no intuito de fisgar homens com dinheiro a fim de que lhes proporcionem noitadas luxuosas de sexo; a *hoochie* interesseira, em busca de um homem que proporcione segurança financeira em um relacionamento estável. Para alcançar esses objetivos, elas fazem o que for preciso, inclusive engravidar sem o consenso do parceiro; por fim, há a *hoochie* *mama*, a mãe solteira pobre que oferece favores sexuais em troca de dinheiro para poder sustentar seus filhos.

Para Collins (2019), as *imagens de controle* da Jezebel e da *hoochie* põem em xeque os limites, comumente consensuais, de regulamentação da heterossexualidade construída a partir do binômio masculino/feminino. Ela exemplifica o que Grada Kilomba (2019, p. 93) vem chamando de *racismo genderizado*, que estabelece os papéis sociais e as expressões sexuais apropriados para o homem e para a mulher negros que, por sua vez, divergem dos papéis esperados para homens e mulheres brancos. Isso acontece porque, desde o ponto de vista da *interseccionalidade*, a sexualidade é racializada e genderizada, ou seja, há uma sobreposição de opressões: a que define a normalidade da sexualidade, ou seja, a heterossexualidade; a que estabelece os papéis nas relações sexuais com base no gênero; e o racismo genderizado, opressão que define a sexualidade com base na raça. Sobre isso, Collins diz o seguinte (2019, p. 157):

No contexto da sociedade estadunidense, eles são racializados – homens brancos são ativos e mulheres brancas devem ser passivas. Quem é negro ou pertence a outros grupos racializados ao mesmo tempo se situa fora dessas definições de normalidade e marca seus limites. Nesse contexto de normalidade heterossexual branca específica de gênero, a jezebel ou *hoochie* se torna um símbolo racializado e generificado da sexualidade feminina desviante. A heterossexualidade feminina normal é expressa pelo culto à verdadeira condição de mulher branca, enquanto a heterossexualidade feminina desviante é caracterizada pelas “mamães gostosas” associadas à condição de mulher negra. No âmbito das

opressões interseccionais, a sexualidade supostamente desviante das mulheres negras se constrói em torno dos desejos sexuais da jezebel.

Nas opressões de raça, gênero e sexualidade, a figura da mulher negra é construída como inadequada, sendo considerada uma aberração. Ela representa o polo negativo do binômio normal/desviante, representando o oposto da sexualidade normal. Por possuir desejo insaciável, sua sexualidade é considerada análoga à do homem, o que acaba por masculinizá-la. Tanto mais a mulher negra será masculinizada e vista como aberração quanto se relacionar sexualmente com outras mulheres.

3 A FERIDA COLONIAL: RAÇA, RACIALIZAÇÃO E RACISMO

*“O colonialismo é uma ferida
que nunca foi tratada.
Uma ferida que dói sempre,
por vezes infecta, e outras vezes sangra”*
(Grada Kilomba, *Memórias da plantação*, 2019, contracapa).

Ao declarar que o colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada, a psicóloga, teórica e artista interdisciplinar Grada Kilomba (2019, p. 53) se refere às sobrevivências da violência colonial nas relações de poder da sociedade pós-colonial em suas três dimensões: (a) a marginalização de certos corpos e certas identidades classificadas como o *outro* ameaçador e, ao mesmo tempo, fascinante; (b) a capitalização da terra, da natureza, do ambiente; c) a militarização das relações humanas. A política do colonialismo, para Kilomba, é a “política do medo” cujo objetivo é dominar e expropriar com base na crença de uma cisão no conceito de *humanidade*. De um lado, corpos considerados modelo de razão, civilidade, beleza, virtude, fé e moral e, de outro lado, em oposição, corpos desviantes que, em razão de seu fenótipo, foram percebidos como seres inferiores, corpos assustadores, selvagens, lascivos e idólatras.

A noção de *raça* possui centralidade na problemática deste estudo, pois a compreensão do grupo de obras que integra o *corpus* passa, necessariamente, pela percepção que temos sobre *raça*. Por isso, julgo de extrema importância abordar, antes da apresentação dos resultados da pesquisa propriamente dita, os conceitos de *raça*, *racismo* e *racialização*.

Desde os 18 anos, primeiro momento do meu processo de desalienação e tomada de consciência sobre *raça*/racismo e seus efeitos em nossa psique e em nossa realidade concreta, autodeclaro-me como uma mulher negra, apesar de minha ascendência afro-euro-americana. Minha árvore genealógica, até onde tenho conhecimento, é constituída das seguintes ascendências étnico-raciais: meu pai é um homem de pele escura, cabelos cacheados e traços faciais indígenas. Minha mãe, ao contrário, é uma mulher de pele branca, cabelos crespos e traços faciais

negroides. Minha avó paterna é uma mulher de fenótipo marcadamente indígena, natural da cidade de Santiago, na região central do Estado do RS, e é filha de mãe indígena e pai branco (acredita-se que tenha ascendência portuguesa). Sobre meu avô paterno, não sei muito, apenas que era um homem branco (provavelmente de ascendência espanhola). Minha avó materna tinha ascendência africana e meu avô era filho de imigrantes alemães. O *trauma colonial* (KILOMBA, 2019) gerado pela escravização e pelo genocídio de africanos e indígenas consiste, entre outras coisas, na violência simbólica da impossibilidade de negros da diáspora e de descendentes de indígenas aculturados identificar sua etnia.

Atualmente, o desenvolvimento biotecnológico no campo da genética tem prometido acabar com esse apagamento genealógico com o mapeamento da ancestralidade por meio da análise do DNA. Recentemente, realizei esse exame, que apontou minha ancestralidade. O exame revelou que 59% da minha ancestralidade seria proveniente da Europa (24% da Europa Ocidental e 19% da Ibéria), 24% provenientes de África (7%, Costa da Mina; 6%, Oeste da África; 6%, Leste da África; 3%, Mandë, e 3%, Mbuti) e 16 % provenientes da América (10%, América Andina; 3%, Amazônia; e 3%, Tupi). O exame de DNA evidencia dois aspectos pertinentes ao contexto deste estudo. Em primeiro lugar, revela o caráter mestiço da população brasileira, cuja formação assentou-se na mistura de diferentes raças. Segundo, e o mais importante, mostra que o caráter mestiço da nação ou a sua predominância de ascendência europeia no DNA¹⁶ são elementos que impedem a ocorrência de um fenômeno que somente a marcação fenotípica viabiliza: que minhas experiências sociais e afetivas sejam atravessadas pelo racismo. Considera-se a *democracia racial* propagada nos discursos nacionalistas sobre as relações raciais no Brasil um *mito fundador*, porque a experiência vivida do racismo por homens e mulheres negros prova o contrário.¹⁷ Meu corpo físico, em razão da cor da

¹⁶ Historicamente, a sociedade brasileira buscou assimilar os padrões estéticos e culturais europeus como forma de aproximação do ideal civilizatório propagado pela ideologia eurocêntrica.

¹⁷ Entendo como mito a proposição elaborada por Marilena Chauí (2001, p. 5) ao compreendê-lo “não apenas no sentido etimológico de narração pública de feitos lendários da comunidade (isto é, no sentido grego da palavra *mythos*), mas também no sentido antropológico, no qual essa narrativa é a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade. Enquanto mito fundador, ele impõe um vínculo interno com o passado de origem, isto é, com um passado que não cessa nunca, que se conserva perenemente presente e, por isso mesmo, não permite o trabalho da diferença temporal e da compreensão do presente enquanto tal. Nesse sentido, falamos em mito também na acepção psicanalítica, ou seja, como impulso à repetição de algo imaginário, que cria um bloqueio à percepção da realidade e

minha pele e textura dos meus cabelos, precede minha subjetividade no que tange às relações sociais em nosso país, mesmo que seja comprovado cientificamente que não existem diferenças comportamentais e cognitivas determinadas pela raça. Esses são efeitos sobreviventes ao *trauma colonial* e ao processo histórico e social de construção de identidades racializadas por meio do qual a matriz de poder dominante define os lugares sociais que cada uma delas ocupará. A *raça*, como veremos, é uma tecnologia de poder cujos dispositivos moldam determinados corpos construindo identidades representacionais baseadas em certos aspectos fenotípicos, marcas responsáveis pela regulação das relações de poder em dada sociedade. Achei importante fazer esta breve introdução antes de abordar os conceitos de *raça*, *racismo* e *racialização* para termos consciência de que não se trata de conceitos abstratos, mas de algo concreto e que produz efeitos nas relações sociais (MOREIRA, 2018).

Segundo o grupo modernidade/colonialidade,¹⁸ não é possível falar de *raça*, *racismo* e *racialização* sem falar de colonialismo e *colonialidade do poder* (QUIJANO, 2005), uma vez que a ideia de raça é parte estruturante do projeto colonial deflagrado no século XV. A construção da diferença racial (*racialidade*) entre os povos se constituiu como um dispositivo de poder que emergiu no contexto da expansão marítima para justificar as pretensões de domínio do Ocidente sobre outros povos (SANTOS, 2009). A *colonialidade do poder* consiste em um padrão de dominação global que se configura com a conquista da América e a constituição do “capitalismo colonial/moderno e eurocentrado como um novo padrão de poder mundial” (QUIJANO, 2005, p. 1). Trata-se de um poder que penetra o tecido social, definindo as hierarquias raciais a partir das quais estabelece divisões na organização do trabalho e do Estado, nas relações intersubjetivas e na produção do conhecimento, conforme argumentou Anibal Quijano (2005, p. 118, 121, 126):

impede de lidar com ela. Um mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e ideias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo.

¹⁸ Os estudos decoloniais emergem como uma radicalização do argumento pós-colonial. Trata-se de um movimento epistemológico, teórico e político, essencialmente latino-americano, constituído e estruturado por intelectuais do grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), em 1990, na busca pela “renovação crítica e utópica das ciências sociais” (BALLESTRIN, 2013, p. 89) no continente. O chamado “giro decolonial” oferece releituras históricas para a superação do que Anibal Quijano (1928-2018) denominou “colonialidade do poder” (BALLESTRIN, 2013, p. 89).

As novas identidades históricas produzidas sobre a idéia de raça foram associadas à natureza dos papéis e lugares na nova estrutura global de controle do trabalho. Assim, ambos os elementos, raça e divisão do trabalho, foram estruturalmente associados e reforçando-se mutuamente, apesar de que nenhum dos dois era necessariamente dependente do outro para existir ou para transformar-se. [...] todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia européia ou ocidental. Em outras palavras, como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento. [...] A elaboração intelectual do processo de modernidade produziu uma perspectiva de conhecimento e um modo de produzir conhecimento que demonstram o caráter do padrão mundial de poder: colonial/moderno, capitalista e eurocentrado. Essa perspectiva e modo concreto de produzir conhecimento se reconhecem como eurocentrismo.¹⁹

Ancorado no conceito de Quijano, Walter Mignolo (2005) denominou a colonização do conhecimento e das intersubjetividades, respectivamente, de *colonialidade do saber e do ser*. Trata-se de uma relação que no campo das ideias implica na dominação de padrões de investigação, ensinamento e estudo. Essa dependência, apesar de não impedir a produção de conhecimento fora da perspectiva hegemônica, nega espaço para o seu reconhecimento e desenvolvimento.

Segundo Adilson Moreira (2018), os termos *raça* e *racismo* possuem um caráter mutante, bem como uma pluralidade de sentidos explorados em diversas vertentes que se dedicam ao estudo da raça. O autor defende que, para além de “teorias genéricas” sobre raças e racismo, cumpre examinar “os processos que garantem a constante presença de mecanismos de dominação racial” (MOREIRA, 2018, p. 39-40). É nessa perspectiva que se buscará examinar os conceitos de *raça*, *racismo* e suas práticas representacionais, para, posteriormente, relacioná-los com a noção de *representação* no campo das artes visuais. Pois nessas visualidades que parecem estar profundamente vinculadas ao processo político, histórico e cultural que definiu, e ainda define, as relações de poder, encontramos também imagens de

¹⁹ Quijano (2005, p. 11) define eurocentrismo como “uma perspectiva de conhecimento cuja elaboração sistemática começou na Europa Ocidental em meados do século XVII, ainda que algumas de suas raízes sejam sem dúvida mais velhas, ou mesmo antigas, e que nos séculos seguintes se tornou mundialmente hegemônica percorrendo o mesmo fluxo do domínio da Europa burguesa. Sua constituição ocorreu associada à específica secularização burguesa do pensamento europeu e à experiência e às necessidades do padrão mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, estabelecido a partir da América”.

peças negras representadas sob uma visão estereotipada - visão que determinou nossa compreensão da história da arte.

3. 1 Sobre os conceitos de *raça*, *racialização* e *racismo*

Silvio de Almeida (2018, p. 25) define racismo como “uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagem ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam”. Assim, a construção histórica, social e cultural da raça é a base do que conhecemos como racismo. Trata-se de um mecanismo processual de dominação, definido pelo seu caráter sistêmico, que se materializa como discriminação e se manifesta de diferentes formas. Esse é um assunto que vem sendo tratado por teóricos da raça de diferentes nações, sobretudo nos países africanos e da diáspora negra. No Brasil, o debate ganha fôlego a partir da década de 1980, com o fortalecimento do movimento negro e a inserção acadêmica desses atores sociais. Portanto, a produção teórica acerca das relações étnico raciais no Brasil caminha paralelamente a uma *práxis* de luta por igualdade.

Muitos autores examinam as diferentes formas pelas quais o racismo se manifesta, propaga e perpetua. Entre os brasileiros estão Lélia Gonzalez (2018), abordando os impactos do racismo sobre o povo negro, em geral, e a mulher negra, em particular; Neusa Santos Souza (1983), que analisa a vida emocional dos negros que, ao buscar ascensão social, acabam negando a si mesmos, sua cultura e seu próprio corpo; Sílvio de Almeida (2018), que examina o aspecto estrutural do racismo e sua relação com a economia capitalista e a política; Adilson Moreira (2018), que realiza uma análise sobre a dimensão simbólica do racismo a partir da problematização do conceito de *racismo recreativo*, ou seja, a prática de reproduzir estereótipos raciais em produções culturais; e Sidnei Nogueira (2020), que discorre sobre o racismo religioso, problematizando o conceito de *intolerância religiosa*.

Para os fins desta pesquisa, examinei brevemente algumas das manifestações de racismo que, julgo, são fundamentais para a compreensão da problemática aqui lançada e referente ao racismo estrutural, ao institucional e ao simbólico.

Conforme esclarece Almeida (2018, p. 27), o racismo não se trata de um ou diversos atos discriminatórios, mas de um processo de regulamentação das “condições de subalternidade e de privilégio que se distribuem entre grupos raciais”. O racismo se materializa por meio do preconceito e da discriminação racial. O preconceito racial é um juízo *a priori* sobre certo indivíduo com base em estereótipos raciais pelos quais se costuma atribuir características morais a alguém em função de seus traços fenotípicos. Já a discriminação racial consiste no tratamento diferenciado a certos grupos em razão de sua pertença racial. Esse tipo de discriminação encontra seus fundamentos no preconceito racial (ALMEIDA, 2018). Maria Aparecida Bento (2019, p. 28) complexifica a discussão ao abordar a discriminação racial como interesse e não apenas como preconceito, originando-se “em outros processos sociais e psicológicos que extrapolam o preconceito. O desejo de manter o próprio privilégio branco [...] combinado ou não com um sentimento de rejeição aos negros”. Seja ela intencional, seja apoiada em preconceito, a discriminação racial tem como objetivo manter o *status quo* do grupo dominante. Por isso, mesmo pessoas que se consideram progressistas e fiéis aos princípios democráticos não são isentas da responsabilidade sobre as consequências do racismo, pois calam-se diante das injustiças e das opressões raciais. É nesse sentido que, em vez de pessoas não racistas, precisamos educar indivíduos antirracistas. Para Bento (2019, p. 29), a apatia das pessoas brancas diante das injustiças e das desigualdades raciais tem relação direta com um senso de pertencimento social:

[...] a forte ligação emocional com o grupo ao qual pertencemos nos leva a investir nele nossa própria identidade. A imagem que temos de nós próprios encontra-se vinculada à imagem que temos de nosso próprio grupo, o que nos induz a defendermos seus valores. Assim protegemos o "nosso grupo" e excluimos aqueles que não pertencem a ele.

Segundo Bento (2019), é o sentimento de identificação e pertença racial e cultural que leva a branquitude²⁰ a defender o conjunto de valores que a constitui enquanto grupo racial dominante. A autora denominou essa convecção, muitas vezes inconsciente, entre pares brancos de *pactos narcísicos da branquitude*. Tal como narciso, a *branquitude* só reconhece aquilo que lhe é espelho. O pacto da *branquitude* visa preservar e garantir a supremacia de sujeitos brancos. Por meio dele, a imagem dos seus integrantes como referência universal de humanidade é constantemente reforçada no imaginário social em detrimento dos grupos não brancos, constantemente representados de forma negativa.

O processo de exclusão dos diferentes de si acaba gerando uma forma de um “descompromisso político com o sofrimento do outro”, constituinte de um tipo de “exclusão moral” (BENTO, 2019, p. 29) que enxerga os que não pertencem como dissonantes dos valores morais e da sociabilidade do grupo de pertencimento. No *pacto narcísico*, seus sujeitos comungam de algumas características que contribuem com a manutenção de seus privilégios simbólicos e materiais: um bloqueio psicológico em relação às mazelas daqueles que não pertencem ao seu grupo e o sentimento de isenção de um compromisso moral para com eles, uma vez que são considerados inferiores e sem valor, logo, podem ser discriminados, explorados e até mortos (BENTO, 2019).

O *pacto narcísico* é fundamental na sedimentação do racismo estrutural. Existe um consenso entre pensadores da Teoria Crítica da Raça sobre a dimensão estrutural do racismo. Ele é intrínseco à formação social de qualquer Estado capitalista, uma vez que estrutura as relações políticas, econômicas e jurídicas, as relações cotidianas e, também, familiares, influenciando comportamentos individuais e processos institucionais. As práticas racistas encontram na organização social os meios para se reproduzir sistematicamente. Nesse sentido, segundo Almeida (2018), a ideologia, a política, o direito e a economia são quatro elementos centrais pelos quais o racismo se manifesta estruturalmente. O autor enfatiza ainda que, do ponto de vista estrutural, o racismo engloba dois processos fundamentais, por meio dos quais se articula: o *histórico* e o *político* (ALMEIDA, 2018).

²⁰ O conceito de *branquitude* significa “pertença étnico-racial atribuída ao branco. Podemos entendê-la como o lugar mais elevado da hierarquia racial, como um poder de classificar os outros como não-brancos e dessa forma, significa ser menos do que ele” (CARDOSO, 2020, p. 14).

Em seu aspecto *político*, o racismo reúne duas dimensões consideradas básicas. Em sua *dimensão* institucional, o racismo opera

[...] por meio da regulação jurídica e extrajurídica, tendo o Estado como centro das relações políticas da sociedade contemporânea. Somente o Estado pode criar os meios necessários - repressivos, persuasivos ou dissuasivos - para que o racismo e a violência sistêmica que ele engendra sejam incorporados às práticas cotidianas (ALMEIDA, 2018, p. 42).

É nesse sentido que se defende o aspecto institucional do racismo, ou seja, além de estrutural e estruturante das relações sociais, o racismo também é institucionalizado, uma vez que as instituições são “a materialização das determinações formais da vida social” (ALMEIDA, 2018, p. 30). Logo, se a sociedade é estruturada por relações raciais hierárquicas, os conflitos resultantes dessas relações também serão parte das instituições. A instituição, por meio do *racismo institucional*, produz, dá sustentação e reproduz a desigualdade racial. O *racismo institucional* é

Uma característica da sociedade não apenas por causa da ação isolada de grupos ou indivíduos racistas, mas fundamentalmente porque as instituições são hegemônicas por determinados grupos raciais que utilizam mecanismos institucionais para impor seus interesses políticos e econômicos. O que se pode verificar até então é que a concepção institucional do racismo trata o *poder* como elemento central da relação racial. Com efeito, *racismo é dominação* (ALMEIDA, 2018, p. 30-31).

O racismo é, então, um mecanismo de dominação que opera a partir de uma lógica de desvantagens e privilégios econômicos, políticos e sociais concedidos com base na raça. Esse processo se dá pela hegemonização racial das esferas institucionais e, conseqüentemente, pela imposição de seus próprios interesses no âmbito específico de cada uma delas. Isso permite que o grupo que detém o poder assumira uma posição de vantagem frente a outros grupos, de maneira que consegue manter e conquistar privilégios concretos e simbólicos. São essas relações de poder que fazem, por exemplo, com que trabalhadores/as negras e negras ocupem cargos com menor remuneração no mercado de trabalho. Em 2019, a população branca ganhava, em média, 73,4% mais do que a população preta ou parda. Pessoas negras também são as que ocupam postos de trabalhos mais precarizados e sem proteção social e são minoria nos cargos de diretoria. Segundo o IBGE (2020), pretos e pardos são 62,7% na Agropecuária; 65,2% na Construção e 66,6% no Serviço Doméstico. Dados que, na visão do instituto, “revelam uma característica

importante na segmentação das ocupações e a persistência, ainda hoje, da segregação racial no mercado de trabalho” (IBGE, 2020, p. 31-33).

Já o segundo aspecto político do racismo é sua *dimensão ideológica*.²¹ É por meio dela que se constroem sentidos sobre raça, ou seja, discursos que produzem e reproduzem identidades racializadas em diferentes tempos e espaços geográficos. Almeida (2018, p. 42) explica que o aspecto político não se limita ao uso da força, mas abrange também a produção de conhecimento e condutas relacionadas à ideologia racista:

[...] *dimensão ideológica*: É fundamental que as instituições sociais, especificamente o Estado, sejam capazes de produzir narrativas que acentuam a unidade social, apesar de fraturas como a divisão de classe, o racismo e o sexismo. É parte da dimensão política e do exercício do poder a incessante apresentação de imaginário social de unificação ideológica, cuja criação e recriação será papel do Estado, das escolas e universidades e dos meios de comunicação de massa.

Concordo com Silvio Almeida (2018) quando ele afirma que o racismo é uma prática ideológica de subjetivação que influencia a maneira pela qual o imaginário social é construído em determinada cultura, produzindo efeitos concretos e devendo, portanto, ser pensado sempre em relação às condições materiais de existência. Para a efetiva compreensão do racismo e de seus efeitos, considerando os diferentes contextos históricos, sociais e culturais de dada sociedade na qual ele se desenvolve, o autor defende ser indispensável estabelecer a relação estrutural e histórica entre a sociabilidade capitalista e a reprodução ideológica racista, uma vez que o racismo é uma prática que normaliza e naturaliza a posição de indivíduos negros e negras na sociedade (ALMEIDA, 2018). Significa que pessoas negras e não brancas, em detrimento de pessoas brancas, são sistematicamente excluídas da maior parte das estruturas de poder: social, política, econômica e histórica.

Segundo Almeida (2018), o racismo não pode ser encarado como um problema meramente comportamental ligado à moralidade, como muitas pessoas equivocadamente pensam, mas como parte integrante das relações econômicas e políticas, aspectos que caracterizam sua forma estrutural. Ele se manifesta na economia de forma objetiva ao conceder, por meio de suas políticas, privilégios para

²¹ O conceito de *ideologia* adotado é o desenvolvido por Terry Eagleton, que o examina em sua relação com o poder, articulando entre si as diferentes perspectivas do conceito dentro do marxismo (historicismo, estruturalismo e análise do discurso). Para saber mais sobre a análise sobre o conceito de ideologia desenvolvido por esse autor, ver Eagleton (1997).

o grupo hegemônico em detrimento dos grupos subalternizados. Em sua forma subjetiva, o racismo se manifesta ao atribuir a condição material vulnerável de grupos racializados à sua condição biológica (ALMEIDA, 2018).

Contudo, o racismo não deriva apenas dos sistemas econômico e político. Por se tratar de um processo estrutural, o racismo também é um *processo histórico* cujas dinâmicas estão diretamente vinculadas às especificidades de cada formação social. Enquanto processo histórico, “o racismo manifesta-se de forma circunstancial e específica” e “em conexão com as transformações sociais” (ALMEIDA, 2018, p. 42), ou seja, o modo como ele se manifesta em dada sociedade depende das circunstâncias históricas de sua forma social. Esse aspecto é importante para compreendermos como ele se manifesta em diferentes nações e, em especial, no Brasil. Outro aspecto importante pontuado por Almeida (2018) é que o racismo não deve ser considerado um resquício da escravização dos negros, mas uma prática que, assim como o sistema escravista, é um elemento constitutivo da modernidade colonial e eurocentrada, sendo “uma manifestação das estruturas do capitalismo, que foram forjadas pela escravidão” (ALMEIDA, 2018, p. 144). Uma prática que foi tomando novas e complexas formas ao longo do tempo, a depender das transformações sociais, econômicas e culturais, ocorridas em diferentes tempos/espços.

Outra forma de manifestação do racismo é por meio da produção simbólica em diferentes práticas culturais e linguagens artísticas. Essa dimensão é chamada de *racismo simbólico*. Adilson Moreira (2018, p. 48) explica o termo e seus usos da seguinte maneira:

Racismo simbólico designa construções culturais que estruturam a forma como minorias raciais são representadas. São um ponto de partida para as ações de indivíduos particulares e também de agentes institucionais. [...] a dimensão simbólica do racismo seria produto de um processo psicológico e histórico a partir do qual as concepções do outro são construídas e transformadas, movimento responsável pela diferenciação de status cultural entre grupos raciais. [...] Um símbolo faz referência a diversas cadeias de significação que determinam a percepção do mundo exterior e dos objetos aos quais ele está relacionado.

Com isso, o autor nos mostra que o racismo está presente em diferentes esferas da estrutura social, incluindo a produção do sensível. Quando esta é concebida de forma acrítica frente à problemática da raça, é capaz de reproduzir e

naturalizar representações redutoras (ou *estereótipos*) pelas quais determinados grupos são percebidos, tornando-se um meio de propagação da violência racial. Veremos no decorrer dos tópicos que a *estereotipagem* é a prática por excelência das representações simbólicas acerca da raça, constituindo-se como uma evidente prática de racismo simbólico.

Outro aspecto igualmente importante para a manutenção do racismo – ou seja, do domínio de determinado grupo sobre outros – e que possui influência direta do racismo simbólico é o processo de constituição de subjetividades dos indivíduos. Segundo Almeida (2018), para que o racismo consiga se perpetuar, ele também precisa produzir um aparato ideológico capaz de explicar racionalmente ou naturalizar a desigualdade racial; ademais, ele deve ser capaz de construir sujeitos impermeáveis à opressão e à violência racial, isto é, sujeitos que pensem que a condição subalterna de negros e negras é algo normal, um problema social, e não racial (ALMEIDA, 2018). Sob esse ponto de vista, a ideologia é uma prática que possui um papel determinante no processo de *assujeitamento*, pois é capaz de moldar o inconsciente:

Dessa forma, a ação dos indivíduos, ainda que conscientes, “se dá em uma moldura de sociabilidade dotada de constituição historicamente inconsciente”. Ou seja, a vida cultural e política no interior da qual os indivíduos se reconhecem enquanto sujeitos autoconscientes e onde formam os seus afetos é constituída por padrões de clivagem racial inseridos no imaginário e em práticas sociais cotidianas. Desse modo, a vida “normal”, os afetos e as “verdades” são, inexoravelmente, perpassados pelo racismo, que não depende de uma ação consciente para existir (ALMEIDA, 2018, p. 50).

A constituição inconsciente de sociabilidade a que o autor se refere diz respeito ao processo histórico de racialização dos povos, que veremos mais adiante. Nesse processo, a intersubjetividade, longe de ser um processo autônomo do sujeito, é determinada pela forma como percebemos, descrevemos e representamos a raça e tem sérias consequências políticas e econômicas.²²

²² Daí uma recusa pela “modernidade” filosófica, sobretudo em relação à estipulação de um “inatismo” da subjetividade – isto é, como algo constitutivo e autônomo que está, desde sempre, dado. A posição “pós-moderna” (que começa, mais ou menos, com Hegel e atinge seu ápice em Marx) da subjetividade envolve justamente uma rejeição de que a subjetividade é algo dado, por assim dizer, mas envolve a defesa da tese de que a subjetividade é algo que se desenvolve no encontro com o mundo, com o contexto, com os muitos cenários políticos, sociais, culturais e assim por diante.

Assim, a *dimensão simbólica do racismo* se apresenta como um elemento do aparato ideológico capaz de fazer incidir sobre o imaginário social, estabelecendo “padrões de clivagem racial” (MOREIRA, 2018), imagens racializadas que são constantemente reforçadas pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e pelo sistema educacional. As percepções e as subjetividades dos indivíduos vão sendo moldadas de modo a definir a condição de pessoas negras e não negras e, desse modo, instituindo lugares sociais para cada grupo. Partindo de uma abordagem psicológica cognitiva, Moreira (2018, p. 46) explica os efeitos psíquicos do racismo:

[...] os sentimentos conscientes e inconscientes que sustentam atitudes negativas em relação a negros são ancorados pelo funcionamento do psiquismo humano. Nós raciocinamos por um processo de percepção, classificação e generalização, elementos responsáveis pela criação de esquemas mentais a partir dos quais pessoas e situações são interpretadas. Mais do que meras construções cognitivas, eles possuem conteúdos formados por representações sociais dos diferentes grupos. Esse é um dos motivos pelos quais pessoas podem defender a igualdade formal entre todos os indivíduos, mas ainda assim serem influenciadas por sentimentos que as motivam a se relacionarem preferencialmente com pessoas que fazem parte do mesmo grupo racial.

As representações sociais de diferentes grupos produzidas pelos esquemas mentais que desenvolvemos a partir do processo de percepção, classificação e generalização são explicadas pela “teoria da formação racial”, elaborada por Michael Omi e Howard Winant (2014, p. 55) como um “processo sócio-histórico pelo qual as categorias raciais são criadas, habitadas, transformadas e destruídas”. Esse processo toma forma por meio do que os autores chamam de *projeto racial*, ou seja, um programa de dominação historicamente sistematizado para representar/regular estruturas sociais e corpos considerados desviantes (OMI; WINANT, 2014). O racismo consiste, então, numa ideologia de opressão que sustenta o *projeto racial*, isto é, o projeto histórico e político de dominação que “cria as condições sociais para que, direta ou indiretamente, grupos racialmente identificados sejam discriminados de forma sistemática” (MOREIRA, 2018, p. 39).

A ideologia *racista* cria a *raça* e os sujeitos racializados. Porém, Silvio Almeida (2018) constantemente pondera que o racismo só pode ser considerado uma ideologia se houver clareza de que a ideologia só se sustenta em práticas sociais concretas, nas quais estão inseridas a economia e a política. É por essa razão que Patrícia Hill Collins (2019) afirma que, por meio da ideologia racista, o

grupo social dominante, conectado à forma como a sociedade está organizada, produz e reproduz os sentidos de *raça* com o objetivo primordial de objetificar e oprimir indivíduos não brancos e, ao modular sua subjetividade, a branquitude nega-lhes o direito de acesso aos recursos sociais.

Por se caracterizar como uma prática mutante, o racismo é capaz de tomar novas formas em diferentes momentos históricos e contextos sociais. As dimensões *estrutural*, *institucional* e *simbólica* de operação do racismo evidenciam seu caráter dinâmico e diretamente vinculado às mudanças sociais e políticas que influenciam suas diversas manifestações (MOREIRA, 2018). Seus processos (significações culturais atribuídas a traços fenotípicos e comportamentais de certos grupos raciais) garantem a manutenção de mecanismos de dominação de grupos racialmente subjugados cujos propósitos são a dominação política, cultural e econômica. *Raça* e *racialização* corresponderiam, portanto, a um *projeto racial* arditosamente arquitetado pelo grupo dominante e fundamentado na crença de que existe uma hierarquia natural entre os povos regulada pela relação entre as características físicas e a moral, o intelecto e o cultural.

O obstinado interesse pela diferença cultural dos povos extraeuropeus atingirá distintas percepções, desdobrando-se no que Franz Fanon (1925-1961) classificou como *racismo cultural*, ou seja, a ação recíproca entre racismo e cultura por meio da qual o racismo se renova, se matiza e muda de fisionomia de acordo com o conjunto cultural que o informa. Segundo o franco-martinicano, as nuances do *racismo cultural* se moveram (a) da negação da existência de cultura em determinados povos de áreas geográficas precisas, (b) para a existência de culturas hierarquizadas e, finalmente, (c) para a noção de *relatividade cultural* (FANON, 1956, p. 1).

3. 2 Raça e o processo histórico de racialização

Quando, em 1434, Gil Eanes (1395-s.d.) contornou o Cabo Bojador, ele abriu caminho não apenas para novas rotas comerciais para portugueses cristãos,

mas também para o encontro da alteridade e para o trânsito entre dois mundos muito distintos, geográfica e culturalmente. O cronista Gomes Eanes Zurara (1410-1474) menciona o feito histórico e seus desdobramentos: “Daquela viagem, menosprezando todo o perigo, dobrou o cabo e além, onde achou as cousas muito pelo contrário do que ele e os outros até ali presumiam” (ZURARA *apud* ALBUQUERQUE, 198, p. 97). Em vez dos monstros e das pessoas com cabeça de cão que se acreditava existir nessa parte do mundo,²³ o que os portugueses encontraram foi uma alteridade que pôs em xeque a compreensão de humanidade teorizada naquele momento.

Sempre existiram sujeitos de cor preta, mas de acordo com Achile Mbembe (2014), o substantivo próprio “*negro*” tem origem ibérica, tendo surgido durante o capitalismo emergente do século XV e se difundido pelo mundo moderno/colonial no século XVIII como termo pejorativo de classificação das pessoas de origem africana de cor preta e seus descendentes, considerados física, moral, intelectual e culturalmente inferiores. A ficção do “Ser Negro”, concebida pela fantasia do “Ser Branco”, tornou-se o “signo de uma alteridade” em um longo processo de elaboração de tópicos de raça (MBEMBE, 2014, p. 75-76). O autor explica que o negro, na perspectiva ocidental, seria a antítese da razão e da verdadeira humanidade:

O Resto – figura, se o for, do dissemelhante, da diferença e do poder puro do negativo – constituía a manifestação por excelência da existência objetal. A África, de um modo geral, e o Negro, em particular, eram apresentados como os símbolos acabados desta vida vegetal e limitada. Figura em excesso de qualquer figura e, portanto, fundamentalmente não figurável, o Negro, em particular, era o exemplo total deste ser-outro, fortemente trabalhado pelo vazio, e cujo negativo acabava por penetrar todos os momentos da existência – a morte do dia, a destruição e o perigo, a inominável noite do mundo (MBEMBE, 2014, p. 28).

Entretanto, Mbembe (2014, p. 77) nos recorda que o que começou como um revestimento exterior ao longo do tempo, estratificou-se e acabou se transformando em uma *segunda ontologia*, “[...] uma casca calcificada e uma chaga – ferida viva que ruma, devora e destrói todos os que a sentem”, incidindo permanentemente

²³ Durante a Idade Média, acreditava-se na existência de terras antípodas (*orbis alterius* – localizadas nas extremidades do globo terrestre, que se convencionou chamar de zona tórrida), habitada por monstros. Esses seres fantásticos já haviam sido descritos séculos antes por Plínio, Estrabão, Deodoro da Sicília, Heródoto e Isidoro de Sevilha. Porém, os seres monstruosos na verdade eram os habitantes dos territórios ao sul do Saara, ainda inexplorados pelos europeus. Cf. Destro (2016, p. 169).

nas relações étnico-raciais e também na autopercepção dos sujeitos racializados como negros.

O conceito de *raça* que se está trabalhando neste estudo é o que a define como uma forma de classificação social historicamente construída para a categorização das diferenças fenotípicas humanas. Assumo aqui o pressuposto aventado por Sant’Anna (2000, p. 50) de que o corpo “longe de ser apenas constituído por leis fisiológicas, supostamente imutáveis, não escapa à história”. Assim, *consequentemente*, cada cultura constrói seu corpo de acordo com as concepções de seu tempo, fazendo dele o reprodutor de seus legados culturais, biológicos e políticos (SANT’ANNA, 2000).

Parto da compreensão de que todo corpo é político, visando refletir sobre como a *raça* se tornou um signo social de sustentação do projeto global de exploração e de dominação político-econômica cujo marco temporal, segundo o grupo Modernidade/Colonialidade, é o ano de 1492, com a conquista da América. É a partir desse período que podemos pensar sobre a *raça* como um signo social construído no interior da ideologia racista para classificar hierarquicamente a humanidade. A noção de *diferença racial*, baseada na suposta inferioridade de povos não brancos em relação à branquidade europeia foi usada para legitimar a escravização negra, a colonização da África e o epistemicídio²⁴ dos saberes, dos costumes e dos modos de ser das culturas não europeias, entre elas, a africana.

O sociólogo Immanuel Maurice Wallerstein (1974, p. 15-16)) defende que, no decorrer das décadas que cobrem o período entre 1450 e 1650, gestou-se um novo sistema econômico e um modelo de sociedade por ele chamado de “moderno sistema-mundo”, “economia-mundo europeia” ou “economia-mundo capitalista”, que dividiu o mundo em três estamentos hierárquicos: o centro, a periferia e a semiperiferia. É no contexto dessa nova configuração global que, segundo o filósofo Enrique Dussel (1992), acontece o processo de formação da subjetividade moderna e o nascimento e a constituição histórica da modernidade junto de seu lado oculto, a *colonialidade*. Nesse sistema, a *raça* vigora como uma *norma* jurídica, econômica e também política capaz de estruturar as relações capitalistas e de moldar nossa

²⁴ *Epistemicídio* é um termo criado pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2007). O conceito diz respeito ao processo de invisibilização e ocultação das contribuições culturais e sociais não assimiladas pelo saber ocidental.

percepção sobre a diferença racial até a atualidade. Com isso, a Europa se coloca no centro do mundo, inaugurando a experiência originária de construir o “outro” racializado como dominado (escravização, colonização e evangelização de negros e indígenas) e sob o controle do conquistador (DUSSEL, 1992). Foi assim que a modernidade/colonialidade inaugurou uma nova forma de pensar a raça. A percepção sobre ela, assim como as discriminações dela decorrentes, passaram a ser regidas pelas significações culturais e práticas sociais atribuídas às características fenotípicas que diversificam as populações dos cinco continentes.

A etimologia da palavra “*raça*” remete ao latim, *ratio*, que significa *categoria*, *espécie*.²⁵ Posteriormente, passou a ser descrita no italiano como *razza*, significando *raça*, *tipo*, *gente*, *família* (POLITO, 1996). Segundo Silvio Almeida (2017), as controvérsias existentes em torno de sua etimologia permitem compreender a noção com maior precisão por sua característica histórica que sempre a vinculou à ação de classificar.

No período medieval, por exemplo, a noção de *raça* era usada no sentido de linhagem, estabelecendo a ascendência de determinados grupos que possuíam características físicas hereditárias. Podemos citar como exemplo de linhagem a crença de que os africanos eram descendentes do personagem bíblico Cam. Segundo a genealogia da narrativa do livro do *Gênesis*, Cam era um dos três filhos de Noé, o qual teria amaldiçoado o filho por ter visto a nudez do patriarca e, em vez de guardar pudor e cobri-la, a expôs aos irmãos Sem e Jafé. Noé, enfurecido, amaldiçoou Canaã, filho de Cam, a viver como servo dos servos de seus irmãos. A partir dos contatos comerciais entre Europa e África, a maldição de Cam passou a ser usada como fundamento para o racismo e a escravização de indivíduos africanos de pele negra.

Desde a antiguidade greco-romana, a representação da alteridade africana figurou em narrativas históricas, geográficas e naturalistas, em esculturas, pinturas,

²⁵ De acordo com o *Dicionário Latino-Português*, *ratio* significa, em sentido próprio, “1) Cálculo, conta, objeto de cálculo, livro de contas, registro”; e, em sentido figurado, “2) Cálculo, consideração, interesse, empenho, causa, partido. 3) Faculdade de calcular, razão, inteligência, juízo, bom senso. 4) Método, plano, disposição, sistema, regra, ordem, doutrina, opinião, pensamento, ponto de vista. 5) Argumentação, razão determinante, causa, motivo, prova (na linguagem filosófica). 6) Modo, maneira, meio, gênero, espécie, natureza. 7) Relação, trato, comércio, negócios (em sentido mais genérico)” (RATIO, 1956, p. 815).

mosaicos, moedas, medalhas e cerâmicas que eternizaram a imagem de soldados mercenários, acrobatas, lutadores, homens livres e escravizados (COSTA E SILVA, 2012). Como exemplo dessas representações, temos as moedas do império romano, do período de Adriano (117-138), considerado benfeitor da África, representada por uma mulher com uma crista de elefante na cabeça. Em uma das mãos ela segura um escorpião e na outra, uma cornucópia, iconografia revisitada séculos mais tarde por artistas como Cesare Ripa. As moedas representam a viagem de Adriano ao norte do continente africano e tinham como objetivo exaltar as conquistas romanas na África. Os sarracenos lutavam sobre elefantes nos combates, impressionando os exércitos romanos pela força dos animais. Porém, a força dos animais não foi suficiente e os romanos saíram vitoriosos. Em razão disso, o elefante passou a ser usado em moedas e medalhas como símbolo do poder romano e da submissão da África (SPICER, 2016).



Figura 7 - Imperador Romano Adriano, *Denário de prata*, circa 117-138.
Fonte: Coin Talk.²⁶

²⁶ Disponível em: <https://www.cointalk.com/threads/hadrian-benefactor-of-africa.347308/>. Acesso em: 17 abr. 2021.

Não obstante, já estava presente no imaginário clássico uma visão distorcida sobre a África e os africanos, conforme os trechos narrados por Estrabão (c. 63 a.C. - c. 25 d.C.) e Plínio, o Velho (23 d.C. - 70 d.C.):

Em geral as extremidades do mundo habitado, que ladeiam aquela parte da terra que não é temperada nem habitável, por causa do calor ou do frio, são necessariamente imperfeitas e inferiores às regiões temperadas, e isto se mostra claro nos modos de vida dos seus habitantes, que não têm atendidas as necessidades básicas de um ser humano (ESTRABÃO, 2012, p.23).

Não é de estranhar que, na extremidade meridional da região, os homens e os animais assumam formas monstruosas, dado o poder transformador do fogo, cujo calor é o que molda os corpos. Conta-se que no interior, na sua parte oriental, existe uma gente sem nariz, de face plana; que outra é destituída de lábio superior; e que uma terceira não tem língua (PLÍNIO, 2012, p. 27).

As representações presentes nas narrativas de Estrabão e Plínio foram decisivas para formar a percepção da Europa sobre a África e os africanos na Idade Média e no Renascimento, influenciando as relações de poder que se seguiriam. Os negros africanos eram vistos como seres animais, em razão da aparência, da religião, da sua cultura e dos modos de vida (organização sexual, social e política). Com sua humanidade posta em dúvida, foram considerados signos de bestialidade e selvageria; elementos que, junto a sua descendência camítica oriunda do relato bíblico e tida como certa, foram suficientes para justificar sua escravização.

Na *episteme* renascentista, a *raça* passou a ser usada para classificar a diversidade humana. Com o encontro do homem branco europeu com alteridades biológicas, culturais e geográficas da África subsaariana (até então conhecida pelo homem europeu através dos registros, quase sempre fantasiosos, da antiguidade clássica e do medievo) e do “Novo Mundo”, a cor da pele e o *ethos* desses outros povos se tornaram o principal critério de classificação da humanidade em categorias raciais.

Silvio Almeida (2018) alerta que, para entendermos o modo pelo qual a *raça* ganhou relevância social, é necessário estar atento ao modo como a noção de *homem* foi construída pelo ideário filosófico moderno, dando origem à noção de *homem universal*, um tipo de humanidade que tem o homem branco ocidental como seu principal fundamento e modelo de humanidade. O autor diz que a noção de homem:

É um dos produtos mais bem-acabados da história moderna. [...] Se antes ser “homem” relacionava-se ao pertencimento a uma comunidade política ou religiosa, a expansão econômica mercantilista e a descoberta do novo mundo forjaram a base material a partir da qual a cultura renascentista iria refletir sobre a *unidade e a multiplicidade da existência humana*. O século XVIII e o projeto iluminista de transformação social deram impulso renovado à construção de um saber filosófico que terá o *homem como seu principal objeto*. [...] A novidade do iluminismo é o conhecimento que se funda na observação do homem em suas múltiplas facetas e *diferenças*, “enquanto ser vivo (biologia), que trabalha (economia), pensa (psicologia) e fala (linguística)”. Do ponto de vista intelectual, o iluminismo constituiu as ferramentas que tornariam possível a *comparação* e, posteriormente, a *classificação*, dos mais diferentes grupos humanos a partir de características físicas e culturais. Surge então a distinção filosófico-antropológica entre “civilizado” e “selvagem” que no século seguinte daria lugar para o dístico “civilizado” e “primitivo” (ALMEIDA, 2018, p. 20-21).

Diante desse homem universal criado à imagem e semelhança do homem branco europeu, os povos que não se assemelhavam em aparência e cultura a esse modelo de humanidade, os “terrivelmente Outros”, para usar um termo de Rosane Borges (2012, online), foram considerados *não humanos* ou *sub-humanos*. A concepção de *humano* e *humanismo* elaboradas a partir do século XV foram centrais no processo de normatização de certos corpos, conforme aponta Mignolo (2019, p. 12):

São palavras-chave nas narrativas ocidentais que articulam conceitos tanto sobre humanos como sobre humanidade. [...] classificações raciais eram necessárias para poder identificar e distinguir o que ser humano (aparência, origens, práticas etc.) pressupunha. O humanismo se tornou o projeto que aspirava humanizar as pessoas do planeta que eram anteriormente entendidas como menos humanas [...] (em razão de etnicidade, cor da pele, sangue, gênero e preferência sexual, língua, Nacionalidade ou religião).

Fica patente que, do humanismo renascentista à razão iluminista, a busca pela compreensão dos conceitos de *homem* e *humanidade* toma centralidade nas reflexões filosóficas, passando a estar profundamente atrelada às concepções de raça, gênero, sexualidade e territorialidade pelas quais se inaugura um novo paradigma de regulação e violação dos corpos. Sendo o homem universal espelho da sociedade civilizada, burguesa, cristã, patriarcal e branca, ou seja, da sociedade ocidental, todos os povos e culturas antagônicos ao etnocentrismo ocidental foram considerados inferiores, abrindo caminho para a configuração dos discursos de poder que traçaram as fronteiras da geopolítica global denominada por Stuart Hall (2016b) de “Ocidente” e o “Resto”. Nessa concepção, o “Ocidente” é compreendido não como um conceito geográfico, mas um *conceito histórico* que define um tipo de sociedade: desenvolvida, industrializada, urbanizada, capitalista, secular e moderna

e, em contraposição, sociedades diferentes desse modelo de civilização foram categorizadas como “Resto” (HALL, 2016b, p. 315).

Diante disso, o corpo humano individual se torna o *locus* de uma alteridade radical que busca explicar as diferenças socioculturais entre os povos: a “diferença racial” (HALL, 2016a, p. 169), um campo discursivo através do qual o conhecimento racializado foi produzido e divulgado. Ainda segundo Hall (2016), a busca por relações determinantes entre o biológico e o social para explicar as diferenças socioculturais entre os povos legou a visibilidade do corpo à principal evidência associativa entre natureza e cultura, uma vez que as diferenças nele manifestadas se supunham incontestáveis.

O pensamento binário teria sido largamente usado para explicar a diferença racial. O primeiro e mais importante deles foi a oposição entre o estado de *civilização*, diretamente relacionada à raça branca, e o estado de *selvageria*, supostamente inerente à raça negra. Stuart Hall (2016a) explica que os teóricos da raça distinguiam os grupos raciais pelos conceitos binários *cultura* e *natureza*. As sociedades brancas viam cultura e natureza como opostos, sendo a cultura o triunfo da civilidade sobre o estado de natureza, enquanto, para as sociedades africanas negras, cultura era correspondente à natureza. Essas oposições caracterizam-se pelas:

[...] distinções agrupadas em torno da suposta ligação, por um lado, entre “raças” brancas e o desenvolvimento intelectual - requinte, aprendizagem e conhecimento, crença na razão, presença de instituições desenvolvidas, governo formal, leis e “contenção civilizada” em sua vida emocional, sexual e civil, os quais estão associados à “Cultura”. Por outro lado, a ligação entre as “raças” negras e tudo o que é instintivo - a expressão aberta da emoção e dos sentimentos em vez do intelecto, falta de “requinte civilizado” na vida sexual e social, dependência dos costumes e rituais e falta de desenvolvimento de instituições civis, tudo isso ligado à “Natureza” (HALL, 2016a, p. 167-168).

Essa associação opositora entre negros/natureza e brancos/cultura está na base das justificativas modernas e contemporâneas de legitimação da dominação racial (racismo): a escravização negra, a colonização dos continentes racializados (América, África, Ásia e Oceania) e a opressão racial na atualidade.

Em uma linha similar à de Hall, Abreu e Lima (2020, p. 4) afirmam que a materialidade do corpo humano, “sua dimensão objetiva/concreta da raça, está

invariavelmente interligada a uma dimensão subjetiva/abstrata. Essa relação produz um salto conceitual do corpo humano para o corpo racializado”. Entretanto, os autores defendem que as oposições binárias de superioridade *versus* inferioridade entre as identidades raciais brancos/negros não dão conta de explicar as “relações culturais de poder por meio das quais as sociedades de supremacia branca são constituídas, bem como dos processos subjetivos que elas produzem nos corpos racializados na atualidade” (ABREU; LIMA, 2020, p. 4). Para eles, é preciso recontextualizar a relações raciais pensando-as a partir da *normatividade branca*. O argumento é que “fora do âmbito do imaginário racista, as fantasias brancas de superioridade racial não possuem evidências concretas sobre as quais se apoiar” (SANT’ANNA, 2020, p. 5); portanto, a estrutura binária superior/inferior não daria conta de explicar os momentos em que pessoas brancas não ocupam lugar de superioridade nas relações sociais, embora sua estrutura seja pautada pela raça. Para os autores:

[...] devemos deslocar o corpo branco de um dos extremos da polaridade, reposicionando-o em um centro simbólico em torno do qual uma nova fronteira é traçada. Esse reposicionamento implica uma compreensão do corpo branco como um ponto de referência em relação ao qual a alteridade racial é construída. Produz-se assim uma estrutura simbólico-normativa da qual a pessoas branca compreende o mundo e a si mesma, centrado no lugar onde o corpo branco experimenta a ilusão de escapar do esquema epidérmico racial (ABREU; LIMA, 2020, p. 5).

Na lógica normativa, pessoas brancas são posicionadas como o *padrão*. E, a partir dele, a normatividade branca posiciona sua raça no centro da categorização racial, produzindo a ilusão de que o seu corpo não é um corpo racializado, mas a norma do ideal de humanidade. Na experiência subjetiva da branquitude, o outro não branco se caracteriza como sujeito racializado porque se desvia do padrão de normalidade pela qual ela se percebe. O que define a *normatividade branca* é que ela é, ao mesmo tempo, “produto e produtora de uma cultura hegemônica que fala sobre si mesma, enquanto reivindica falar em nome de toda a humanidade (ABREU; LIMA, 2020, p. 5). De posse da autorização discursiva para historicizar os principais eventos do processo de globalização disparado pela expansão marítima do século XV, o homem branco, europeu e capitalista criou uma nova concepção de raça, usando-a como ferramenta retórica e prática que possibilitou a transmutação de corpos humanos em corpos negros, indígenas e orientais.

Depreende que, na esfera das relações raciais, a normatividade branca consiste no que diversos teóricos da raça vêm definindo como *branquitude*, conceito que já empregamos aqui. Segundo Cardoso (2020), o conceito de *branquitude* foi elaborado para definir a pertença étnico-racial atribuída ao branco, sujeito que se percebe como universal e que possui o poder de classificar os diferentes de si como não brancos. O autor explica que “ser branco se expressa na corporeidade, isto é, a brancura vai além do fenótipo. Ser branco consiste em ser proprietário de privilégios raciais simbólicos e materiais” (CARDOSO, 2020, p. 21). Para além de ocupar os espaços de poder, implica uma “geografia existencial do poder” (CARDOSO, 2020, p. 21). Conforme resume Frantz Fanon (2010, p. 56) “a causa é a consequência: alguém é rico porque é branco, alguém é branco porque é rico”.

Enquanto “constructo ideológico de poder” (SCHUCMAN, 2012, p. 17), a branquitude toma forma no jogo oposicional e hierárquico que estabelece com as identidades outras, não brancas. Adilson Moreira (2018, p. 54-55) explica as relações de poder resultantes do binarismo branquitude/negritude:

A associação da negritude com elementos negativos e a associação da branquitude como elementos positivos permite que pessoas brancas sejam representadas como sujeitos superiores e também os únicos capazes de atuar de forma competente em esfera pública. Isso significa que a identidade racial branca é um lugar de poder social e também um mecanismo de reprodução de relações raciais hierárquicas. Mais do que uma mera designação racial, ela indica um lugar de privilégio em função do pertencimento ao grupo racial dominante. Se, de um lado, estereótipos raciais afirmam uma suposta inferioridade de pessoas negras, de outro, eles reproduzem a noção de que brancos são inerentemente superiores.

Diante disso, o autor defende que é imprescindível, em estudos sobre raça, que além das representações negativas associadas a pessoas negras, também sejam investigadas as motivações sociais daqueles que discriminam; ou seja, os artifícios usados para que os privilégios de pessoas brancas sejam reforçados por meio de práticas sociais e sentidos culturais. Segundo Moreira, a definição de um grupo racial como parâmetro universal, como o estabelecido pela matriz de poder europeia sobre si mesma, outorga a institucionalização das características de seus membros como a única expressão de humanidade, pois “a convicção da superioridade racial é produto direto da transformação dos membros do grupo racial dominante como referência de superioridade moral, [...] intelectual, [...] sexual e [...] de classe” (MOREIRA, 2018, p. 55).

Isso implica que a branquitude e seu oposto designam um sistema classificatório em que a diferença é marcada tanto por meio de sistemas simbólicos de representação como pela exclusão social. A negritude se apresenta como o “outro” das relações sociais, conforme apontou Woodward (2014). A posição que este “outro” ocupa nas relações de poder e o modo como é representado, percebido, analisado é, por sua vez, determinada pelo conhecimento elaborado por meio do discurso da diferença racial. Tanto branquitude como negritude são identidades raciais cuidadosamente forjadas histórica e socialmente nas práticas e nos processos simbólicos por meio dos quais a representação, o sentido e a linguagem operam. São representações do que é ser negro e ser branco em certas culturas sempre segundo uma certa versão da realidade.

Tendo em vista a conformação histórica do conceito de *raça*, Silvio Almeida (2018) aponta dois registros discursivos básicos por meio dos quais se pode afirmar que a branquitude produziu discursos inteligíveis responsáveis pela transmutação de corpos humanos em corpos negros, indígenas e orientais, criando-os em oposição à normatividade branca: o primeiro deles é pela *característica étnico-cultural*; o segundo é pela *característica biológica*, na qual a identidade racial é estabelecida pelo fenótipo (cor da pele, tipo de cabelo, formato dos olhos, biótipo) (ALMEIDA, 2018). Esses discursos foram obstinadamente sistematizados e difundidos após o encontro dos navegadores europeus com as alteridades de além-mar. Após seu encontro com as maravilhas exóticas da África preta e a constatação das inúmeras diferenças físicas, culturais e geográficas que as caracterizam, o homem branco cria uma identidade para seus habitantes que parte da *dessemelhança em relação a si*: nasce então o “Outro” do “Eu” branco. Uma forma de existência em tudo diversa da normatividade branca, uma existência característica dos africanos pretos e seus descendentes em diáspora: a *negritude*.

Em concordância com a assertiva de que a cor da pele adquiriu um novo estatuto capaz de delimitar os atributos do “Eu” e do “Outro” na relação entre brancos e não brancos, Sueli Carneiro (2005) nos concede uma via produtiva para compreendermos os dois regimes discursivos apontados por Almeida (2018). A

intelectual brasileira utiliza o conceito de *dispositivo*²⁷ elaborado por Michel Foucault para desenvolver sua tese, intitulada *A construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser* (2005), na qual problematiza as relações raciais no Brasil.

Segundo as proposições de Sueli Carneiro (2005, p. 2), a dominação racial opera por um “dispositivo de racialidade/biopoder” que produz, social e culturalmente, a “eleição e subordinação racial e dos processos de produção de vitalismo e morte informados pela filiação racial”. A autora explica que a cor é elemento central nas desigualdades sociais, em razão da existência de uma concepção preexistente na qual esse traço fenotípico estabelece as diferenciações de raça por sua conotação irreduzível. Em seu projeto, ela busca sistematizar as condições que permitiram inscrever no “paradigma do outro” a irreduzibilidade da negritude, ou seja, uma irreduzibilidade que “consiste no seu deslocamento para uma alteridade que a institui como a dimensão do ‘Não-Ser humano’” (CARNEIRO, 2005, p. 2). Carneiro encontra na fenomenologia existencial de Martin Heidegger (1889-1976) fundamentos para a sua teoria acerca da construção do “Não-Ser negro”. Nesta perspectiva, a questão do ser abarca duas dimensões: a *ontológica* e a *ôntica*. A primeira, a *ontológica*, refere-se ao horizonte das possibilidades de ser de um ente, ou seja, diz respeito ao ser enquanto tal, sua natureza; no caso do homem e da mulher, sua humanidade. A dimensão *ôntica*, por sua vez, refere-se aos entes particulares, ou seja, às determinações do ser, mais especificamente a suas qualidades (raça, cor, cultura, religião, etnia). O ser humano seria um ente que convive com outros entes (coisas-entes) no mundo, possuindo, porém, o diferencial entre todos os entes de reunir em si o *ôntico* (características do ser) e o *ontológico* (a natureza do ser) (CARNEIRO, 2005). Tendo essa definição como ponto de partida, Carneiro crê ser possível supor que o racismo nega a condição *ontológica* (a humanidade) de indivíduos negros ao reduzi-los ao seu aspecto *ôntico* (sua raça), desumanizando-os. Para a autora é “a redução do ser à sua particularidade que aprisiona o indivíduo não ocidental ao seu grupo específico [...], ao fazer do ôntico o

²⁷ *Dispositivo*, em Foucault, é todo o mecanismo de produção de subjetividades capaz de determinar as relações de poder no corpo social ao produzir regimes de verdade tidos como universais; um conjunto de saberes e relações de poder que modelam a visão de mundo de uma determinada época: caracteriza-se como “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos” (FOUCAULT, 2000, p. 244).

ontológico do Outro, o Eu hegemônico rebaixa o estatuto do ser desse Outro” (CARNEIRO, 2005, p. 29), fazendo da raça o elemento fundamental de definição do seu ser. A raça se torna, então, uma forma de naturalizar a vida social, na medida em que explica as diferenças pessoais, sociais e culturais com base em diferenças tidas como naturais. O ideário racista se sustenta pelas práticas de naturalização das concepções racializadas sobre o Outro, as quais ela define como *dispositivo de racialidade/biopoder* (CARNEIRO, 2005), uma rede estabelecida por um conjunto de elementos heterogêneos que, assim como o modelo proposto por Foucault (2000, p. 244), reúne “discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, religiosas, morais/filantrópicas”. Retomando o pensamento de Foucault, Carneiro (2005, p. 30) propõe então que:

Um pressuposto dispositivo de racialidade/biopoder [...] contém todos os atributos definidos por Foucault, para o termo dispositivo, consistindo num campo de significações que definem a especificidade das relações raciais e as relações de poder nelas imbricadas no Brasil, articulando-se e diferenciando-se de outros campos discursivos sobre esse tema em função das particularidades de nossa formação social e cultural.

Tendo em vista que o conceito de raça não é fixo e que os processos de racialização são engendrados de acordo com contextos históricos, sociais e culturais particulares, a autora aplica o conceito de *dispositivo* às relações raciais específicas ao contexto brasileiro, cuja forma social possui suas singularidades. Embora ocorram descontinuidades ou rupturas nas práticas discursivas em determinados tempos históricos, a base por meio da qual o *dispositivo de racialidade* opera por meio da opressão racial é ressignificada em cada momento histórico de acordo com os interesses daqueles que detêm o domínio do poder. No interior do *dispositivo de racialidade*, como em qualquer dispositivo de poder, articulam-se saberes sobre a racialidade que podem produzir concomitantemente efeitos de poder e subjetividades conformadas por processos disciplinares e normatizações a fim de consolidar hegemonias e subalternidades a partir da pertença racial (CARNEIRO, 2005). Para a Carneiro, o *dispositivo de racialidade/biopoder* vem se constituindo, historicamente, como elemento estruturador das relações raciais, responsável pelas desigualdades entre negros e brancos no Brasil, pois ele “produz e reproduz um sistema de supremacia e subordinação racial” (CARNEIRO, 2005, p. 325). Para Carneiro (2005, p. 51), a raça:

Será o demarcador de uma verdade sobre o sujeito [...] que definirá sua normalidade ou anormalidade [...] a raça será outro demarcador para a apreensão dessa verdade do sujeito, por meio dela se evidencia o valor de cada agrupamento humano na sua diversidade étnica/racial, a medida de sua humanidade, a normalidade de cada qual. O saber sobre o negro é então aqui considerado como prática discursiva de diferenciação social segundo a racialidade, que permite a distinção social de cada indivíduo por discursos de raça, produzidos no interior das relações de poder.

No pensamento de Carneiro, a racialidade ou racialização consiste em um domínio do dispositivo de saber/poder capaz de produzir campos ontológicos, epistemológicos e de poder, nos quais se articulam saberes, poderes e modos de subjetivação. No âmbito do dispositivo, a enunciação sobre o “Outro” constitui uma “função de existência” (CARNEIRO, 2005, p. 39). Dentro dessa perspectiva, a negação ontológica de africanos negros e negras pelo homem europeu institui um processo de produção e de fixação da diferença racial que, por meio do *dispositivo de racialidade*, produziu e continua produzindo o “Ser Negro”. Nesse sentido, penso que o *dispositivo de racialidade* se aproxima do conceito de *projeto racial* teorizado por Omi e Winant (2014) a partir do contexto estadunidense. Ambos têm como objetivo a dominação do “Outro” ao produzir identidades raciais opostas, conflitantes e hierárquicas que terão diferentes valores em uma sociedade.

Portanto, a raça é constituinte da cultura, da política e da economia das sociedades atuais, pois se trata de um “conceito relacional e histórico” que não é fixo e que é constantemente permeado por “contingência, conflito, poder e decisão” (ALMEIDA, 2018, p. 19), sendo assimilado de acordo com as circunstâncias históricas em que é utilizado. Aspecto, aliás, fundamental para compreendermos a manifestação da raça e do racismo em diferentes espaços e tempos – como, por exemplo, no Brasil –, pois a raça se altera em diferentes contextos históricos, sociais e culturais, de acordo com as relações, os interesses e as disputas de poder vigentes.

O registro discursivo biológico cientificista não suplanta o étnico-cultural; pelo contrário, ambos coexistem justapostos na cultura e na *episteme* globalizada, produzindo percepções e efeitos de verdade em cada uma das diferentes nações. Esses repertórios e suas práticas representacionais permanecem no imaginário social marcando a diferença racial e significando o *outro* racializado na cultura ocidentalizada (HALL, 2016a).

Por outro lado, Silvio Almeida (2018) chama a atenção para o fato de que, enquanto construção histórica e social, é necessário que haja toda uma *articulação sistêmica* para que se produza a raça tanto do ponto de vista do imaginário social como do ponto de vista da construção dos sujeitos racializados. Portanto, é necessário que esse sujeito racializado seja construído e reconstruído em diferentes indivíduos, em diferentes tempos e espaços, a partir de estruturas políticas e econômicas que vão dar materialidade a essa construção subjetiva e relacional (ALMEIDA, 2018). Ou seja, é necessário que esse sujeito seja representado política, social, econômica e culturalmente para que a ideia de raça como qualidade, como classificação hierárquica entre diferentes corpos, seja *entendida como um fenômeno natural*. Em outras palavras, *para que a raça seja naturalizada, é preciso transformá-la em uma verdade*. Foi na forma de prática discursiva que a figura representacional da diferença e de uma alteridade desprovida de humanidade, da qual nos fala Carneiro (2005), pode tomar contornos inteligíveis. A definição sobre o que se supunha – e ainda se supõe – ser negro foi articulada em diversas enunciações que o mencionaram, descreveram, explicaram, qualificaram e julgaram.

Assim, pode-se inferir que aqueles que detêm o poder discursivo, o poder de produzir e difundir conhecimento (saber/poder²⁸) em todas as instâncias da estrutura social, possuem a força e os recursos necessários para fixar e difundir a noção de diferença racial nos *sistemas de representação*. Pois, como afirmou Foucault (2007, p. 80), “o exercício do poder cria perpetuamente saber e, inversamente, o saber acarreta efeitos de poder”. Os *dispositivos de racialidade/biopoder* criaram, portanto, as condições necessárias para que as *identidades raciais tomassem a forma de uma verdade*, passando a definir as relações sociais. Ou seja, a raça se tornou o critério para definir quais posições deveriam ser ocupadas por uns ou outros dentro da *economia-mundo capitalista* (WALLERSTEIN, 1974) que florescia e que produz seus frutos até hoje.

²⁸ *saber/poder* é um conceito criado por Michel Foucault (1996, 2007) por meio do qual ele defende que as relações de poder estão diretamente ligadas à produção de conhecimento. Para ele, o discurso que ordena a sociedade é sempre o discurso daquele que detém o saber.

2. 3 O Outro africano na iconografia colonial

No campo da representação artística, ao longo do século XVI e nos séculos seguintes, o resgate cada vez mais intensificado do conhecimento e da visualidade clássica desenvolvidos no seio da cultura humanista ocidental gerou um arcabouço de conceitos e códigos referenciais que traçou os contornos de um sistema de representação que teria, na produção imagética, um dos seus principais dispositivos ideológicos na produção social de uma *identidade* europeia em oposição à alteridade dos povos de outros continentes. Graças à revolução informativa de exploradores como Gomes Eanes de Zurara (1410-1474), Diogo Gomes (1420-1500), Alvise Cadamosto (1432-1488), Duarte Barbosa (ca. 1480-1521), Balthasar Springer (s.d.) e muitos outros, foi possível produzir *dizibilidades* e *visualidades* sobre as “exóticas” e “selvagens” gentes e territórios que, então, se descortinavam aos olhos do mundo. Diversos navegadores exploraram o território africano durante o processo de expansão, registrando, como já era feito por cronistas árabes em séculos anteriores, os modos de ser e de existir dos seus habitantes, suas crenças, costumes, vestimentas e alimentação. Esses profissionais eram, em sua maioria, alfabetizados, estavam a serviço de um determinado Estado-Nação e envolvidos em negócios estratégicos, como a descoberta de novos produtos e negociações comerciais. Os viajantes tinham por hábito escrever tudo o que viam pelo caminho.

Balthasar Springer foi um comerciante alemão contratado pela famosa casa comercial Welser, em Augsmur, para uma missão de circunavegação pelo continente africano até a Índia, liderada por Francisco Almeida, com o objetivo de realizar trocas comerciais. Ao longo da viagem realizada entre 1505 e 1506, ele registrou os hábitos, os costumes, os vestuários e os ornamentos dos nativos. Posteriormente, seus acurados relatos de viagem serviram de base para o pintor e gravador Hans Burgkmair criar o que se acredita ser o primeiro esboço iconográfico de grupos familiares de diferentes etnias africanas (LOPES, 1991). As ilustrações de Burgkmair mostram informações de etapas significativas da viagem. O artista cria um friso de dois metros e dez centímetros de comprimento em que destaca, tal qual Springer havia anotado, o exotismo dos povos da Guiné, da região ao redor do Cabo da Boa Esperança, do litoral oriental da África e da Índia. As imagens apresentam o

mapa da distância e a rota percorrida pelos navegadores por meio da representação de núcleos familiares daquelas regiões, enfatizando o registro cartográfico e étnico feito pelo comerciante. Segundo observa Lopes (1991, p. 104), “apesar da diferença específica que cada uma delas bem evidencia, e também pretendida pelo artista, constata-se uma clara intenção de delinear visualmente o trilha geográfico e cultural”, caracterizando-se como um híbrido de mapa e relato de viagem. Com isso, o artista fixa e faz circular pela Europa o que foi visto por Springer, em uma retórica da imagem de africanos e hindus.

É nesse contexto que surgem os relatos de viagem, responsáveis por abastecer o senso comum europeu. Em contato com esses escritos, a produção imagética europeia passa a contribuir com a representação dos povos até então desconhecidos e com a criação de um imaginário social sobre os povos não brancos. Conforme aponta Marília Lopes, em *Coisas maravilhosas nunca antes vistas* (2002b), os portugueses tiveram um papel importante no desenvolvimento, na difusão e na naturalização de um imaginário específico sobre os africanos situados abaixo do Saara, ao retratar o exotismo das pitorescas paisagens, os aspectos físicos e emocionais dos habitantes, seus costumes e crenças. O contato com essa alteridade provocou fascínio e curiosidade pelo que não lhes era comum, estimulando as sensibilidades estéticas e culturais europeias. Especificamente, letrados e editores criaram um mercado editorial para a difusão do programa marítimo e das aventuras vivenciadas pelos exploradores portugueses, integrando os relatos ao mercado editorial de cosmografias, obras históricas, religiosas, científicas e literárias, fato que faz eclodir um pequeno, mas instigante, nicho literário. Além dos registros de viagem, todo um discurso gráfico foi formulado a fim de complementar o discurso escrito, promovendo a tradução gráfica do conteúdo temático. Juntas, fontes escritas e gráficas criam um “documento do imaginário europeu” (LOPES, 2002a, p. 122) sobre a África e os africanos, não podendo, portanto, serem analisadas em separado. A autora descreve ainda essa relação entre fontes escritas e gráficas:

Assume-se como uma fonte minuciosa e assaz credível. Ao decifram os textos, ao decodificar as informações em imagens, os gravadores e editores intentaram captar os tipos físicos, os vestígios, as atividades, as manifestações artísticas, em suma, os meandros sócio-culturais das sociedades e civilizações recém descobertas. Os tipos humanos, com o seu vestuário ou sua nudez, as armas, os instrumentos, as paisagens, os

animais e as plantas das regiões visitadas aparecem outrossim visualmente nas páginas destas obras. E também os deuses gentílicos, os casamentos, as danças e folias, os acrobatas e malabaristas fazem parte deste insuperável panorama visual. [...] os gravadores fixam o momento, os tipos humanos, os usos e costumes; tal como outros letrados, procuram tomar para si as rédeas na reformulação dos contornos e limites do mundo (LOPES, 2002a, p. 123).

Stephanie Leitch (2010) classifica os detalhados registros feitos por Springer e a categorização visual de Burgkmair dos hábitos, dos costumes, do vestuário e dos ornamentos dos nativos como registros etnográficos. Eles convidariam ao uso antecipado do termo por dar origem a um grupo de categorias analíticas que seriam o fundamento metodológico da etnografia, entre ele eles o rigor organizacional e a observação quase científica da natureza. A autora destaca o cuidado tido pelo artista em distinguir os diferentes grupos étnicos um do outro, levando em conta a variação geográfica, a aparência e os costumes de cada um, realizando a análise de outras culturas de forma etnográfica (LEITCH, 2009, p. 135).



Figura 8 - Hans Burgkmair (1473-1531), *Povos da África e da Índia*, 1508
Xilogravura colorida à mão, 11 3/4 x 16 3/4 (28,5 x 230,6 cm)
Fonte: Leitch (2009, p. 137).

Ainda assim, discordo da compreensão da autora, posicionando-me de acordo com o pensamento de Mathias (2016). Para ele, a oportunidade de realizar as imagens com base em evidências empíricas colhidas *in loco* evidenciando a natureza e o grau de diferença cultural dos nativos não define, por si só, os registros textuais e visuais realizados entre os séculos XV e XIX como prática etnográfica, apesar do seu inegável valor antropológico. O autor explica que o método etnográfico tem regras específicas que o caracterizam, não podendo se pautar pela simples presença do observador no local, sendo a mais fundamental delas o critério objetivo na coleta dos dados, ou seja, distanciamento do observador em relação ao observado. Portanto, a investigação e os registros por observação direta devem ser pautados na ausência de julgamento moral, de crenças e conhecimentos preestabelecidos e, como sabemos, o olhar de navegadores, missionários, comerciantes, artistas viajantes, naturalistas e toda a gama de profissionais que aventuraram-se pelos territórios extraeuropeus estava comprometido por sua cosmovisão altamente etnocêntrica, tendo sua observação partido daquilo que já se buscava afirmar com base em seus próprios códigos culturais altamente moralizantes e religiosos.

Em verdade, o frequente interesse por descrever, retratar e categorizar os aspectos culturais, geográficos e naturais das diferenças entre África e Europa, destacando comportamentos ou hábitos considerados estranhos, invulgares ou singulares – logo, exóticos – dão origem à sistematização iconográfica dos considerados *outros*, perpetuando em diferentes tempos (*história*) e espaços (*sociedades*) os já mencionados *regimes racializados de representação* dos grupos humanos. Ou seja, um sistema de representação cuidadosamente arquitetado que produziu significados culturais determinantes para a elaboração do conhecimento – logo, do poder – sobre povos não brancos, no geral, e negros, em particular. Vemos, portanto, nessas imagens instâncias do desenvolvimento de um dado regime de discursividade profundamente alinhado com as configurações de poder.

Segundo Horta (1991), são duas as categorias que reúnem os principais códigos de conduta usados pelo europeu para definir o africano: por um lado, a categoria que abarca seus *ethos*, suas crenças, costumes e modos de vida; e, por outro lado, a concepção de homem bestial que se caracterizava pela desordem

social (ausência de regras, jurisdição e um poder central) africana em contraste com a ordenação da vida racional e europeia entendida como norma. Esses são os referenciais que fundamentam, por exemplo, o juízo de Zurara acerca do africano, em suas *Crônicas dos feitos da Guiné*:

[...] sei que somos todos filhos de Adão compostos de uns mesmos elementos, e que todos recebemos alma como criaturas racionais. Certo é, que instrumentos em alguns corpos não são tão dispostos para seguir as virtudes como são outros a que Deus por Graça, outorgou tal poderio, e, carecendo dos primeiros princípios de que [de] pendem os outros mais altos, fazem vida pouco menos que bestas. [...] vivem nos ermos, afastados de toda a convivência, os quais, porque não hão perfeitamente o uso da razão, vivem assim como bestas, semelhantes a estes que por vontade de Nosso Senhor Deus se fez em a torre de Babilónia, espalhando-se pelo mundo, ficaram ali [aonde chegaram] sem acrescentarem qualquer parte de sabedoria em seu primeiro uso (ZURARA *apud* HORTA, 1991, p. 85).

Na percepção do europeu, o modo de viver dos africanos levava à perdição das almas e dos corpos: “das almas, enquanto eram pagãos, sem claridade e sem lume da Santa Fé; e dos corpos, por viverem assim como bestas sem alguma ordenança de criaturas razoáveis” (ZURARA, 1994, p. 124). Seus costumes alimentares, suas vestimentas e ornamentos exóticos, sua arquitetura rústica e sua organização social são, todas, consideradas inferiores ao padrão eurocentrado e foram aspectos considerados fundamentais para inseri-los numa categoria de humanidade que ocupava o limiar entre o homem e o animal, a racionalidade e a bestialidade; ou seja, uma zona do “não-ser”.

Por essas razões, tanto os escritos como as primeiras imagens discursivas produzidas pelos exploradores *não podem ser consideradas neutras ou desinteressadas*, uma vez que são inerentes à lógica civilizatória, cristianizadora e colonialista própria da mentalidade da matriz de poder moderno/colonial. Muito antes de poderem ser consideradas como representações marcadas por uma neutralidade – que sabemos estar alinhada com a expectativa realista e descritora de uma “verdade” –, essas imagens se constituem enquanto eficazes aparatos ideológicos na legitimação e na difusão de discursos de poder universalistas e essencialistas, alinhados com a visão de mundo clássica aristotélica do humanismo e, mais tarde, pela razão e pelo pensamento racionalista do iluminismo.

3. 4 Estereótipos raciais e o exercício de violência simbólica

A etimologia da palavra *estereótipo* vem do grego *stereós*, *á*, *ón*, que significa *sólido* com o sufixo *typo* (*marca, figura, imagem, contorno*). O dicionário Houaiss da língua portuguesa define *estereótipo*, em seu sentido figurado, como:

[...] algo que se adapta a um padrão fixo ou geral; esse próprio padrão, geralmente formado de ideias preconcebidas e alimentado pela falta de conhecimento real sobre o assunto em questão; ideia ou convicção classificatória preconcebida sobre alguém ou algo, resultante de expectativa, hábitos de julgamento ou falsas generalizações; preconceito. O ato de estereotipar diz respeito a formar ideia ou imagem classificatória preconcebida sobre (alguém ou algo) (ESTEREÓTIPO, 2020, online).

Na *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*, Lopes (2011) define *estereótipo* de modo similar ao do Houaiss; porém, oferece uma explicação mais completa, mostrando seu aspecto sociológico. O autor atribui seus usos a grupos específicos e seus sentidos a preconceitos referentes às características pessoais e comportamentais desses grupos:

Em sociologia, opinião ou preconceito resultante não de uma avaliação espontânea, mas de julgamentos repetidos rotineiramente; resultado da atribuição, por suposição, de invariáveis características pessoais e de comportamento a todos os membros de determinado grupo étnico, nacional, religioso, etc. Através dos tempos, cunharam-se várias impressões estereotipadas, positiva e negativa, sobre os negros. O estereotipo do negro horrendo e animalesco [...]. “Hábeis dançarinos”, “amantes insaciáveis”, “malcheirosos” [...]. Alguns focos “favoráveis” sob os quais os negros são vistos se revestem de uma positividade falsa, porque estereotipada. É o caso daquela visão que generaliza em relação aos africanos e seus descendentes traços como afetividade, doçura, fidelidade, imaginação fantasiosa, resistência física, resignação, etc. (LOPES, 2011, p. 268-269).

Assim, Lopes nos dá um exemplo de grupo étnico específico sobre o qual a *prática da estereotipagem*, retomando Hall (2016a), atua, classificando e fixando características preconcebidas sobre esse grupo. Mas qual o objetivo dessa prática representacional? Como e por quem é exercida? Quais condições permitem sua efetividade sobre determinados grupos étnico-raciais?

O estereótipo racial funciona como uma estratégia discursiva que opera no interior do *dispositivo de racialidade* (CARNEIRO, 2005) como uma política representacional que aprisiona o negro na irredutibilidade da raça. Para sempre enredado em uma *essência forjada na fábula da branquitude*: a de homem/mulher

objeto; do ser servil, conforme a visão camita cristã; do “primitivismo” inato, incapaz de adquirir hábitos e cultura civilizada; do entretenimento tolo, da malandragem e da infantilidade.

Nesse sentido, o frontispício do atlas *Theatrum Orbis Terrarum* (1570), de Abraham Ortelius (1527-1598), ajuda-nos a compreender como um estereótipo foi usado no projeto discursivo moderno/colonial de racialização da humanidade a partir do que chamarei de *estereótipos de origem*.

3. 5 Estereótipos de origem

O *Theatrum Orbis Terrarum*, de 1570, de Abraham Ortelius, é um conjunto de mapas acompanhados de textos explicativos publicado na Antuérpia, em homenagem ao Rei Felipe II (1527-1598), da Espanha. Segundo Bindman e Gates (2011), a obra é considerada o primeiro *atlas* moderno padronizado e baseado em informações contemporâneas, de modo que seu frontispício se configura uma das primeiras iconografias sobre a *hierarquia* entre os povos dos quatro continentes, com a exaltação da suposta supremacia da Europa sobre os demais (BINDMAN; GATES, 2011).

O frontispício de Ortelius²⁹ retrata a hegemonia eurocêntrica sobre os outros continentes. A imagem busca transmitir uma ideia de magnitude em sua configuração espacial ao posicionar os continentes de forma hierarquizada. A Europa está posicionada no topo, como rainha do mundo, entronizada, portando sua coroa de ouro, cetro, orbe e ricamente vestida. O continente é a personificação da justiça, da sabedoria, da ética, da ordem e do trabalho, elementos que traduzem seu alto grau de civilidade e desenvolvimento (BETHENCOURT, 2018). Toda a

²⁹ Ortelius era cosmógrafo do Rei Felipe II e, assim como outros cosmógrafos, possuía conhecimentos essenciais ao ofício cartográfico, assim como atuava na geografia científica. Aos 20 anos de idade, antes de se tornar geógrafo oficial, Ortelius fez parte da confraria de artistas e artesãos de São Lucas, em Antuérpia, atuando como gravador, pintor e iluminista de mapas. Segundo Silva (2015), entre suas funções como cosmógrafo estava recolher e avaliar dados de crônicas, histórias e relatos de experiências ultramarinas, traduzindo-as em mapas, descrições etnográficas e científicas. O profissional inovou a cartografia do período ao representar, no frontispício ilustrado, a personificação das quatro partes do mundo como figuras alegóricas de mulheres dispostas segundo uma hierarquia de civilidade (BINDMAN; GATES, 2011).

configuração do atlas visa ressaltar a classificação hierárquica, já que os textos cosmográficos seguem a mesma ordenação da alegoria visual, começando pela Europa, seguida pela Ásia, pela África e terminado com a América.

Segundo Silva (2015), após a unificação das coroas ibéricas, criou-se uma concepção de que as terras europeias e extraeuropeias estavam sob a dominação unificada da monarquia católica. Essa concepção é simbolizada pelo grande orbe da terra posicionada ao lado Europa, com uma cruz da Santa Fé em seu topo representando suas ambições universalistas. Formada por vinte e oito reinos cristãos o continente representa a verdadeira fé e o exemplo de virtude. Os dois globos (celestial e terreno) em cada lado do frontão com os símbolos da prodigalidade e do trabalho (o prato e a cabeça de boi) no entablamento imediatamente abaixo reafirmam a tradição imperial do Ocidente latino e a parreira de uvas remete à riqueza e à fertilidade das terras, com clima favorável, abundância de árvores e florestas (ROMBERG, 2018).

Ao centro da imagem, logo abaixo da Europa, no canto esquerdo, está posicionada a Ásia, com roupas de seda transparentes, pérolas e joias adornando seu vestido. Tais atributos insinuam luxo e indolência. Ela segura um incensário, aludindo ao incenso, à mirra e ao cardamomo, típicos daquele território e remetendo à prosperidade das importações de especiarias.

Posicionada bem abaixo do portal, à frente do pedestal, temos a região continental mítica recém-descoberta, América/Magellanica. A personagem de longos cabelos está quase nua, leva uma fiada de penas na cabeça, carrega uma borduna estilizada na mão direita e, na mão esquerda, segura uma cabeça masculina decepada, como prova de sua selvageria. O ato remete ao mito antropofágico que passou a caracterizar a cultura do Novo Mundo desde então. Embaixo de seu corpo estão um arco e duas flechas, caracterizando-a como uma guerreira amazonas. Ao seu lado temos o busto nu de uma mulher, com uma chama abaixo de si, representando a Terra de Fogo. Na parede atrás das duas figuras, há uma rede completando a cena. A América carrega ainda um anel com pequenos sinos em torno da perna e pedras preciosas engastadas na testa, como índice de suas riquezas (OLIVEIRA, 2014).

A África está posicionada simetricamente ao lado da Ásia, no lado direito do pedestal. O primeiro aspecto que chama a atenção em relação às outras representações é que o ilustrador destaca a cor negra de sua pele, o que não era recorrente no período no que diz respeito à produção de gravuras, pois a maioria dos artistas não fazia referência à cor da pele nas imagens, usando apenas contornos e algum sombreamento como recurso pictórico.



Abraham Ortelius (1527-1598), *Theatrum Orbis Terrarum*, 1570
 Detalhe do frontispício
 Fonte: Ortelius (1570, capa).

Segundo Briennen (2010), embora a diferença de cor povos extraeuropeus, sobretudo dos africanos, por sua tez negra, fosse algo relevante em sua classificação, isso acontecia por limitações técnicas. Isso porque a maioria das imagens era feita a partir da técnica da xilogravura, que dependia de alta pressão para sua impressão, o que dificultava a variação nos tons de cinza feitos por meio de linhas retas mais próximas ou distantes umas das outras, conforme o tom que se queria atingir.

Os atributos da personificação da África fazem oposição ao caráter civilizado da Europa, salientando o primitivismo e o aspecto selvagem dos habitantes da primeira, caracterizado pela ausência de vestes, religião, leis, letramento e ciência. A mulher usa apenas um fino tecido cobrindo-lhe a genitália; dentro dos códigos culturais cristãos, isso é análogo à nudez (BINDMAN; GADES, 2011). Sobre sua cabeça, há uma auréola de fogo simbolizando o termo *etíope*, que significa “rosto queimado” e era usado para se referir aos habitantes da zona tórrida da África e à ideia corrente no período de que os astros influenciavam nas características físicas dos seres humanos. Bethencourt (2018) explica que a personagem está representada de perfil remetendo à tradição romana de personificar o Egito em moedas e medalhas no perfil de uma mulher, evidenciando a influência clássica na imagética renascentista (BETHENCOURT, 2018).

A página de rosto do atlas é discutida nas seções de cada continente, em epigramas escritos por Adolf Van Meetkerke, Peter Heys e Gérard Du Vivier. Em seus versos, Heys diz o seguinte sobre a África:

África, uma moura, fica à esquerda,
Sua vergonha coberta apenas por um vestido leve,
Caso contrário, completamente nua,
por causa do calor que ela deve suportar,
Sempre com o sol quente acima da cabeça;
Esta é a razão clara para os raios flamejantes.
Na mão, ela tem um ramo de ervas de bálsamo,
Porque não está disponível para outras terras;
Pois apenas o Egito tem dentro de suas fronteiras,
que se encontra em África.
Não há terra tão selvagem ou áspera,
mas tem alguma graça
(HEYS *apud* BINDMAN; GADES, 2011, p. 79).

A poesia de Heys traz dois aspectos importantes sobre as relações entre Europa e África: o interesse comercial nos produtos africanos e a percepção, em

termos culturais e geográficos, dos europeus em relação aos africanos. Para esse autor, a nudez dos africanos justifica-se pelo intenso calor, mas ainda que haja coerência nisso, a falta de vestimenta é considerada como um traço primitivo da cultura africana. O relato de João Rodrigues sobre os Azenegues, nos dois anos em que esteve em Arguim, na costa africana, a serviço de Dom João II, aproxima-se do discurso enunciado no frontispício:

Seus vestidos são, que aqueles que vivem junto com os Cristãos trazem alguns alquicés vestidos, e os d'além, em terra firme, umas peles de cabras com que cobrem a vergonha. E são homens alvos de natureza, e porque andam continuamente nus ao sol, se fazem mui pretos, e do mal comer são mui feios e espantosos e fedem como bodes [...] Os vestidos dos homens e mulheres, como dos Gilofos, com bragas que chamam magalhões os homens e as mulheres deles com um pano estrito de quatro dedos, as moças virgens e que não são corruptas, por sua glória e honra andam de todo nuas sem cobrir sua vergonha e trazem um fio cingido em cima dos lomos cheio de conchinhas brancas, e em diante sobre a vergonha traz três pauzinhos pendurados com seus buracos feitos de longura de um dedo, e corrupta logo se cobre sua vergonha. [...] (RODRIGUES *apud* HORTA, 1991, p. 111-112).

A impressão dos europeus sobre os africanos acerca da vestimenta foi, sem dúvida, um dos aspectos mais marcantes relativos aos costumes destes. A iconografia dos continentes apresenta aspectos da diferença dos códigos culturais desses territórios que os insere numa categoria de humanidade inferior à dos europeus, de acordo com o que Walter Mignolo denominou *diferença colonial* (MIGNOLO, 2020). Para Bethencourt (2018), há uma clara oposição diagonal entre Europa-Ásia e África-América transmitida por meio do vestuário, em que os binômios vestido/despido, decoro/nudez, calçado/descalço fazem referência à noção de civilidade e primitivismo.

Segundo Bindman e Gates (2011), a personificação da África de Hans Ortelius teria sido baseada na mulher senegalesa, levemente vestida, de Leo Africanus (al-Hassan ibn Muhammed al-Wazzan al-Zaiyati), apresentada na página seguinte. A gravura ilustra o texto do navegador e comerciante veneziano Alvise de Cadamosto sobre sua experiência no oeste da África, em 1455, onde visitou a região da foz do rio Senegal e estabeleceu contato com seus habitantes. Seus registros de viagem integram a edição francesa da coleção de viagens de Giovanni Battista Ramusio, conhecida por conter a *Historiale description de l'Afrique* (1556).

me, mesure qu'elles ne peuvent excéder, à cause qu'elles ne fauent faire les pignes pour les titre. Tellement qu'il fault coudre quatre ou cinq pieces de ces draps ensemble: quand on veult faire quelque ouurage de largeur. Leurs chemises viennent iufques à demye cuiffe, & les manches larges, qui ne pafent la moitié du bras. On y vfe outre ce de certaines chauffes de ce même



drap, qui leur montent iufques à la ceinture, & batent iufques fur la cheuille du pied, d'une largeur demefurée: dont il y en a de telles, qui contiennent en fond, trente; trentecinq, & bien fouuent iufques à quarante palmes: lefquelles ayans ceintes à trauiers le corps, font fort repliées pour leur ample

Figura 9 - Leo Africanus, *Mulher da África Negra (Femme d'Afrique Noire)*, 1556, tomo 1, figura 242
 Fonte: Bibliothèque Nationale de France / Gallica.³⁰

O texto de Cadamosto relata que “as mulheres, casadas ou não, estão com os seios nus, da cintura para baixo estão enfeitadas com uma pequena faixa de pano de algodão, na altura dos joelhos. Usam tranças delicadamente arranjadas e amarradas de várias maneiras” (CADAMOSTO *apud* HORTA, 1991, p. 86). Na gravura, Africanus apresenta as características observadas por Cadamosto e, na

³⁰ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b20000352/f26.item#>. Acesso em: 23 abr. 2021.

composição corporal da figura, recorre a técnicas clássicas de representação da torção do corpo e drapeado do tecido. A cor negra da mulher é marcada por hachurados, e os traços do rosto apresentam características fenotípicas negras, dando credibilidade às imagens da fonte primária (BINDMAN; GATES, 2011).

A representação dos continentes como figuras femininas já vinha sendo usada desde o início do século XVI em cerimônias quinhentistas de marchas triunfais, tomadas de posse, casamentos e exéquias reais, principalmente as relacionadas ao imperador, como, por exemplo, o *Triunfo de Maximiliano I*, feito por Hans Burgkmair (1473-1531), Albrecht Altorfer (c. 1480-1538) e Albrecht Dürer (1471-1528), em que pessoas de países exóticos, recém-encontrados pelos europeus, são representadas aludindo a uma suposta submissão ao poder imperial (LEITCH, 2009; BINDMAN; GATES, 2011).³¹

A personificação dos quatro continentes simboliza o empreendimento expansionista da Europa seguido da subjugação dos nativos nos territórios explorados, criando regimes de verdade que conformam todo um sistema de representação eurocentrado. O nível de civilidade das diferentes etnias extraeuropeias era medido de acordo com o referencial europeu. Quanto mais distantes dos valores e dos pressupostos ocidentais, mais baixo era o lugar ocupado na cadeia hierárquica civilizatória. Bethencourt (2018) afirma que o “programa iconográfico” de Ortelius foi de extrema importância na cristalização dos estereótipos de outros continentes e povos, servindo de matriz para produções posteriores. A suposta superioridade da Europa em relação aos outros povos é fundamentada na diferença racial/cultural que a cosmovisão eurocêntrica e patriarcal julgou existir entre eles. No meu ponto de vista, para além da hierarquia entre os quatro continentes, a imagem evidencia o *modus operandi* do processo de racialização que classificou a humanidade em sujeitos de raça, ou seja, as *práticas representacionais*

³¹ A Antuérpia, cidade de origem de Ortelius, teria sido o palco principal da expressão dos feitos colonizadores, por meio da representação teatral e/ou visual dos povos africanos, indígenas e asiáticos subjugados (MELION; RAMAKERS, 2016). Além disso, a produção gráfica da cidade flamenga ajudou a difundir pelo mundo os mais relevantes autores, artistas e humanistas da Europa Moderna. Um exemplo da participação gráfica e editorial da Antuérpia no processo de construção imagética e literária do imaginário sobre o novo sistema-mundo moderno/colonial é a tipografia Plantin-Moretus. Fundada em 1555, tornou-se uma das maiores impressoras de livros, estampas, textos e gravuras na Europa (SILVA, 2015).

(estereotipagem) usadas, no interior do *sistema de representação*, para elaboração e difusão dos *regimes racializados de representação* que influenciaram a percepção que temos sobre a raça nos últimos cinco séculos.

O *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) protagonizou um novo modo de representar as relações de poder no sistema-mundo moderno/colonial por meio da cartografia. No ano de 1532, Hans Holbein (1497-1543) já havia lançado seu *Typus Cosmographicus Universalis*, representando os quatro cantos do mundo. Porém, nenhum mapa até a publicação de Ortelius havia mostrado tão claramente a estrutura de poder configurada após a expansão marítima. Foi uma das obras mais vendidas de sua época, com quarenta e duas edições de fôlio, entre 1570 e 1612, também impressa em mapas reduzidos em outras trinta e duas edições entre 1576 e 1697. Foi traduzida para o francês, o inglês, o italiano, o alemão e o castelhano. A obra tinha cinquenta e três mapas de página dupla, encadernados e editados em um único volume (BINDMAN; GATES, 2011). Em suas últimas edições, já contava com 119 mapas e 341 páginas que descreviam o novo mundo.

No século XVII, o potencial ideológico da personificação dos continentes ganha força com o veneziano Cesare Ripa (1555-1622). A alegoria dos quatro continentes de Ortelius foi aperfeiçoada e amplamente difundida pela *Iconologia* (2013), de Ripa, na glorificação da empresa colonial eurocristã, expressando, por meio da alegoria, seu potencial religioso, ideológico e econômico. O programa de classificação identitária ordenado conforme escalas de civilidade foi aperfeiçoado na obra, que tinha como objetivo ser “*não menos útil do que necessária aos poetas pintores e escultores, para representar a virtude, a vida, os afetos e as paixões humanas*” (RIPA, 2013). Mas, somente a partir da segunda edição do livro, em 1603, foram acrescentadas imagens como um recurso mnemônico. Em razão das numerosas gravuras, o repertório de alegorias exerceu grande influência entre humanistas, pintores e escultores dos séculos XVII e XVIII, tendo grande difusão. Somente no final do século XVIII, cerca de vinte edições e adaptações da obra foram traduzidas para várias línguas. O livro ganhou notoriedade ao adotar o corpo como significante e, rapidamente, tornou-se um guia para futuros livros emblemáticos e manuais artísticos, influenciando as representações iconográficas, de forma geral, e sobre mulheres africanas, de modo específico. García Mahiques e Domenech Garcia

(2015, p. 179) discorrem sobre a estratégia adotada por Ripa na formatação dos repertórios de Iconologia:

Adotou o corpo humano (com atributos, gestos, expressões, cores, etc.) como significante; focou o significado em conceitos abstratos que na maior parte das vezes não ultrapassava uma palavra (como «amizade» e «ganância»); com isso, Ripa diminuiu drasticamente a variedade de significantes e praticamente eliminou ambiguidades. Curiosamente, muitos dos atributos que acompanham as figuras humanas de Ripa para significar um determinado conceito eram, justamente, animais e objetos que simbolizavam esse mesmo conceito em outros repertórios.

No caso da alegoria da África, os atributos que acompanhavam a figura feminina tinham como objetivo significar os conceitos de primitivismo, selvageria e comportamento luxurioso. Em seu manual iconológico, Cesare Ripa explica como as alegorias devem ser construídas. Os quatro continentes são personificados sempre na figura de uma mulher. Ao longo do texto (*subscriptio*) que acompanha a imagem, o autor descreve suas características, como ela deve estar trajada, posicionada e quais elementos devem compor a cena, explica os motivos pelos quais usá-los no emblema, mencionando, ainda, suas fontes de inspiração.



Figura 10 - Cesare Ripa (1555-1622), *Africa*, p. 67 pt. 2, *Iconologia di Cesare Ripa*
 Fonte: Portland State University.³²

Cesare Ripa (1611, p. 358-359) descreve a África da seguinte maneira:

Uma senhora moura, quase nua, terá os cabelos crespos e espalhados, tendo sobre a cabeça como uma crista a cabeça de um elefante, tem em volta do pescoço um cordão de corais e dois pendentes na orelha do mesmo material, na mão direita tem um escorpião e na esquerda uma cornucópia cheia de espigas de grãos, de um lado perto dela terá um ferocíssimo leão e do outro haverá algumas víboras e serpentes venenosas. É chamada África, quase aprica, ou seja, anda ao sol, porque é livre do frio, ou é chamado Afro um dos descendentes de Abraão, como diz José. A cabeça de elefante se coloca porque assim é feito na medalha do imperador Adriano, sendo estes animais próprios da África, que liderados por aqueles povos para a guerra causou não apenas admiração, mas a princípio assustaram seus inimigos romanos. Os cabelos negros e crespos, corais ao redor do pescoço e orelhas são ornamentos próprios dos mouros. O ferocíssimo leão, o escorpião e as outras serpentes venenosas demonstram que na África existem esses animais em grande quantidade e são infinitamente venenosos, como disse Claudiano. A cornucópia repleta de espigas de grãos denota a abundância e fertilidade de trigo da África a qual

³² Disponível em: <https://exhibits.library.pdx.edu/items/show/248>. Acesso em: 24 jan. 2020.

é atestada por Horácio. E todos os grãos que vêm da Líbia. Gio Boemo também na descrição que faz dos costumes, leis e usos de todos os povos diz que os africanos colhem cereais duas vezes ao ano, tendo também verão duas vezes ao ano. E também Ovídio no quarto livro das Metamorfoses.

Ripa produziu cinco versões da personificação do continente africano que influenciaram a produção alegórica dos quatro continentes até o século XIX. O autor descreve as vestimentas e os ornamentos da figura feminina, pontuando sua nudez. Além disso, na simbologia do humanista Perugino, a nudez da África estava associada à falta de riquezas do continente, muito embora a cornucópia com trigo e frutas remeta à abundância e à fertilidade do solo (ou seria da mulher?). O escorpião aponta o caráter selvagem do lugar e de seus habitantes, incapazes de domesticá-lo. Mas também está associado à luxúria, um dos mais graves entre os Sete Vícios ou Pecados Capitais (CARR-GOMM, 2004). Ptolomeu já havia dito que “a constelação do escorpião, que diz respeito às partes pudendas, domina aquele continente” (MCCLINTOCK, 2010, p.44). Em outras alegorias da África, os autores usavam crocodilos. Segundo Briennem (2010), Cesare Ripa afirmou que

[...] devido a elevada taxa de fertilidade, os egípcios escolheram o crocodilo como um símbolo de lussuria (luxúria), cuja personificação consistiria, ainda segundo o autor, numa mulher nua com os cabelos crespos segurando um pássaro e sentada sobre o réptil (BRIENNEM, 2010, p. 107).

Há uma ênfase em relação ao nu nas representações escritas e visuais que o associa ao modelo de organização sexual de algumas etnias, consideradas promíscuas e desviantes pelos europeus. São inúmeros os relatos classificando-os como bestas em razão de sua indumentária. Os códigos africanos, se comparados aos europeus, eram considerados próximos a um estado de natureza e, portanto, dentro dessa comparação, num estágio ainda primitivo de desenvolvimento social.

O cronista Gomes Eanes de Zurara (1410-1474) relatou o seguinte sobre a nudez das mulheres da Guiné:

As mulheres vestem alquices, que são assim como mantos, com os quais cobrem os rostos; e por ali entendem que acabam de cobrir toda a sua vergonha, porque os corpos trazem todos nus. Por certo [...] esta é uma das coisas por que se pode conhecer sua grande bestialidade, pois se algum pouco de razão entre eles houvesse, seguiram a Natureza, cobrindo aquelas partes somente que ela mostrou que deviam ser cobertas, pois vemos, naturalmente, que em cada um daqueles lugares vergonhosos pos [a Natureza] cerco de cabelos, mostrando que os queria esconder [...] se

deixarem assim aqueles cabelos, tanto cresceram ate que escondam todos os lugares de vossa vergonha (ZURARA *apud* HORTA, 1994, p. 87).

Podemos notar que, por associação e equivalência em relação à sua própria cultura, esses cronistas estabelecem juízos de valor sobre os hábitos dos africanos subsaarianos, considerando-os inferiores, uma vez que não estão em concordância com os conceitos do seu sistema de representações. No quadro de correspondências do patriarcado branco europeu, andar despido, além de ser um comportamento selvagem, era próprio de prostitutas, cativos, escravos e loucos, significando luxúria, idolatria, convite ao incesto, passividade, servilidade, baixeza, barbárie e miséria (FERRARI, 2019). Dessa forma, o hábito dos africanos negros de andar com o corpo desnudo, sobretudo os seios femininos e a genitália, foram considerados como um estado de perdição dos corpos característico daqueles que se encontram “no limiar Homem/Animal, entre a *racionalidade* e a *bestialidade*” (HORTA, 1994, p. 84-85). Essa oposição de valores resultou na hipersexualização de homens e mulheres negros pelo pensamento religioso, intolerante e colonizador dos europeus. Por essa razão, segundo Thomas, Taurad, Boetsch e Bancel (2018, p. 12):

[...] sexualidade, dominação e colonização (são) três termos que se cruzam e se entrelaçam ao longo de seis séculos de práticas e representações [...] que produziram imaginações complexas que, entre exotismo e erotismo, alimentam-se de um verdadeiro fascínio/repulsa pelos corpos racializados.

A mentalidade da sociedade ocidental teria sido moldada pelas “imaginações sexuais coloniais” mediadas pelas narrativas literárias e visuais sobre a alteridade africana. Desde então, a percepção da condição de mulheres negras vem sendo estruturada com base em estereótipos raciais que as definem como indolentes, libidinosas e submissas. A suposta natureza sexual desenfreada da mulher negra, em razão de sua condição primitiva, está originalmente fundamentada em sua nudez, posteriormente cristalizada e difundida na produção simbólica visual.

Assim, pode-se dizer que os regimes discursivos da cultura renascentista dão início à sistematização e à universalização de *regimes racializados de representação* da identidade hipersexualizada da mulher negra, por sua suposta lascívia inata. Em sua obra *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial* (2010), Anne McClintock traça importantes considerações. Ela afirma que

Leo Africanus acreditava que os negros africanos eram o povo mais propenso ao sexo entre todas as nações. A iconografia da nudez nesses autores reforça aspectos da diferença dos africanos, inserindo-os numa categoria de humanidade inferior à dos europeus. A partir delas, a ideia de comportamento concupiscente, sintoma da suposta natureza selvagem/primitiva do africano, foi projetada na mulher negra por meio de um amplo referencial imagético produzido e reproduzido ao longo dos tempos. Regimes que possuem o poder e a função de nos subjetivar, moldando nossa percepção sobre mulheres negras. Além disso, o seio desnudo das mulheres africanas parece ser para o explorador europeu “o incômodo sentido da ansiedade masculina, a infantilização e o desejo pelo corpo feminino” (MCCLINTOCK, 2010, p. 43), marcando ao mesmo tempo os limites entre os dois mundos. Para a autora, a Europa considerava os outros continentes como libidinosamente eróticos, acreditando que chegassem mesmo a ter relações sexuais com macacos. Os cronistas projetavam nos africanos e nos indígenas do Novo Mundo seus desejos sexuais reprimidos, criando uma espécie de imaginário “pornotrópico”:

Por volta do século, o saber popular tinha estabelecido firmemente que a África era a zona quintessencial da aberração e da anomalia sexual. [...] Dentro dessa tradição pornotrópica, as mulheres figuravam como a epítome da aberração e do excesso sexuais. O folclore as via, ainda mais que aos homens, como dadas a uma lascívia tão promíscua que beirava o bestial (MCCLINTOCK, 2010, p. 44-45).

A figura feminina teria sido transformada em fetiche da conquista imperialista num processo de “feminização da terra incógnita”, na qual a “erótica da conquista imperial” era também uma “erótica da subjugação” (MCCLINTOCK, 2010, p. 47-48). Os emblemas de Cesare Ripa, em razão de seu caráter persuasivo e mnemônico, podem ser considerados uma tecnologia ideológica crucial na construção de identidades hipersexualizadas da mulher negra por meio do recurso representativo, imagético.

No contexto brasileiro, a influência da personificação da África de Cesari Ripa pode ser percebida nas icônicas pinturas de autoria dos pintores holandeses Albert Eckhout (1610 - 1665), *Mulher africana* (1641), e Zacharias Wagener (1614-1668), *Mulher negra* (c. 1630), que integram o *Theatrum Rerum Naturalium*. Segundo Briennem (2010), a personagem retratada pode ser de algum dos países nos quais a Holanda possuía contatos comerciais de objetos e pessoas, a saber,

Guiné, Angola, Congo, Camarões, entre outros. O conjunto iconográfico exhibe a *mise en scene* do exotismo da *outridade*, exaltando a empresa colonialista holandesa por meio da VOC (Companhia Neerlandesa das Índias Orientais).

A representação de habitantes da África, da Índia e das Américas tendo como motivação a exaltação do poder imperialista remonta ao século XV, como, por exemplo, o Triunfo de Maximiliano I (1515-1517), Imperador Romano-Germânico, com autoria de Hans Burgkmair, que exibia o exotismo dos habitantes de Calicut e glorificava as conquistas do imperador sobre os povos subjugados (BINDMAN; GATES, 2015). Entre as imagens de africanos que compõem as seções do Triunfo está uma variação da gravura da família de Guiné e uma da família de hotentotes, como já demonstrado no primeiro capítulo. Porém, ambos são exibidos completamente nus. Ademais, as escolhas da indumentária e dos ornamentos que compõem a mulher negra podem ser comparadas tanto com as representações de Cesare Ripa da África e com a mulher senegalesa de Leo Africanus, bem como com a indumentária feminina na representação de um casal da Guiné que integra o *Mapa da África* (1635), do holandês Willem Janszoon Blaeu (1571-1638), produzido poucos anos antes dos casais mamelucos, africanos e mulatos, representando, por meio da indumentária, diferentes níveis de civilidade. O qual o artista reproduz o mapa da África e exhibe uma variedade de nativos em trajes tradicionais, incluindo marroquinos, senegaleses, “mercadores na Guiné”, “soldados congolezes” e outros. Esse é um dos mapas de assinatura da principal editora cartográfica da Idade de Ouro Holandesa.

A citação de Lopes (2002b, p. 78) sobre a descrição do comerciante e explorador holandês Pieter de Marees dos habitantes da Guiné pode nos ser útil para entender a questão da vestimenta da mulher africana de Eckhout:

[...] rapazes e raparigas crescem juntos como selvagens, sem qualquer orientação dos pais. A partir dos oito, dez anos começam a trabalhar e, enquanto rapazes, por volta dos dezoito anos, começam a negociar nas “caoe”, as raparigas fazem trabalhos caseiros. No que respeita às mulheres, Marees afirma que, desde que os europeus começaram a frequentar estas costas, elas criaram certa vergonha e aprenderam a arranjar-se. Além disso, de uma maneira geral, tanto as mulheres como os homens, teriam muitos cuidados com o aspecto, pelo que usariam óleo de palma no arranjo dos cabelos.

O relato de que as mulheres passaram a “arranjar-se” pode explicar o fato de as mulheres da Guiné, de Burgkmair, baseadas nos relatos de Balthasar Springer em sua passagem pela costa sudeste da África, entre 1505 e 1506, estarem nuas e as de Blaeu estarem trajando uma saia similar à da mulher negra de Eckhout e Wagener.

Na obra *A negra*, de Eckhout, a mulher traz preso à saia um cachimbo, objeto tradicional bastante usado por africanos e seus descendentes até pelo menos o final do século XIX, conforme evidenciam diversas gravuras e fotografias do período. Na cabeça, ela leva um belo chapéu ornamentado com penas de pavão e conchas, provavelmente de origem africana. Assim como na personificação da África em Ripa e Burckhardt, ela porta um colar de corais, mas Eckhout inclui também pérolas como que representando as riquezas naturais das joias usadas em África e Europa, respectivamente. Em vez do escorpião representando fertilidade, a pintura exhibe um milho na mão do menino, que o aponta para sua genitália. Briennem sugere que Eckhout se teria inspirado em uma gravura da Vênus, de Hendrick Goltzius (1558-1617), na qual, entre outros elementos correspondentes à iconografia de Ripa, temos a cesta de frutos que se assemelha à tradicional cornucópia com trigo, que “corresponde aos atributos da deusa Ceres” (BRIENNEM, 2010, p. 107). A criança mestiça, que parece ser filha dela, reforça a ideia de sexualidade primitiva e fertilidade acentuada da mulher africana. Segundo Collins (2019), esses estereótipos eram usados para justificar os recorrentes estupros das mulheres negras e indígenas pelos colonizadores. Assim, essa mulher negra cumpre dupla função na exploração econômica do sistema escravista, satisfazer os impulsos sexuais do senhor e seus agregados e aumentar o patrimônio dele parindo mais corpos-objetos-de-trabalho, ampliando as forças produtivas. As pulseiras de ouro talvez remetam às joias usadas pelas mulheres africanas e à abundância de ouro na região denominada, pelos colonizadores, de Costa do Ouro. No período colonial, essa região consistia na costa oeste do Golfo da Guiné, onde se acredita ser a região de origem da retratada e de sua contraparte masculina. Por fim, todos os elementos que compõem a imagem, inclusive os navios no plano de fundo da cena, para além dos enunciados visuais sobre o exotismo e a sexualidade da mulher negra, parecem sintetizar a visão do colonizador da integração forçada das três raças que fundaram a sociedade brasileira e exaltar os empreendimentos imperialistas da *Companhia Neerlandesa das Índias Orientais*.



Figura 11 - Albert Eckhout (1610-1665), *Mulher Africana*, 1641
Óleo sobre tela 178 x 267 cm
Acervo Museu da Dinamarca
Fonte: Briennem (2010, p. 96).

Os registros iconográficos de artistas estrangeiros posteriores aos de Albert Eckhout e Zacharias Wagener parecem seguir as narrativas colonizadoras sobre o suposto comportamento lascivo das africanas. Recorrem a iconografias da sexualidade da mulher negra, como a obsessão pelos seios desnudos, além de outros elementos que remetem à ideia de sensualidade e erotismo, como as danças e os batuques da população africana e seus descendentes - como em Jean Baptiste Debret (1768-1848) e Johann Moritz Rugendas (1802-1858), por exemplo -, assim como aspectos de sua anatomia. Segundo Gilman (2010), no século XVIII, tanto o

homem negro como a mulher já figuravam como ícones da sexualidade desviante. Argumento que passou a ser defendido não mais apenas no âmbito da filosofia e da religião, mas pelo campo científico, com as teorias raciais que tiveram destaque no século XIX. A pseudociência racialista defendeu que a anatomia da genitália das mulheres hotentotes era evidência da natureza excessivamente lasciva da mulher negra (GILMAN, 2010).

Diante do exposto, pode-se dizer que, a partir do encontro da alteridade europeia com a africana, a representação visual de pessoas negras se integra ao projeto ideológico de “semiotização da diferença”, termo cunhado por Mbembe (2014) para definir o processo de racialização dos povos por meio da constituição de um conjunto de signos inferiorizantes, contaminados por crenças, valores e ideologias que compõem os enunciados visuais acerca do “Outro”. Para Bethencourt (2018), a versão quinhentista das quatro partes do mundo estreou e estimulou a *estereotipagem* como dinâmica essencial na fixação dos preconceitos relacionados à ascendência étnica. A expansão marítima tornou visível a alteridade existente em outras partes do globo terrestre e é nela que o homem branco fundamenta os discursos de legitimação do colonialismo e da escravização de africanos.

Grada Kilomba (2019, p. 79) aponta os principais estereótipos raciais usados para caracterizar pessoas negras nos regimes discursivos de racialidade. Eles formam os *estereótipos de origem* na caracterização do “não-ser negro” que o distingue do sujeito branco:

Infantilização: O *sujeito negro* torna-se a personificação do dependente - o menino, a menina, a criança ou a/o serva/o assexuada/o - que não pode sobreviver sem o senhor.

Primitivização: O *sujeito negro* torna-se a personificação do incivilizado - a/o selvagem, a/o atrasada/o, a/o básica/o ou a/o natural -, aquele que está mais próximo da natureza.

Incivilização: O *sujeito negro* torna-se a personificação do outro violento e ameaçador - a/o criminoso/a, a/o suspeita/o, a/o perigosa/o -, aquele que está fora da lei.

Animalização: O *sujeito negro* torna-se a personificação do animal - a/o selvagem, a/o primata, a/o macaca/o, a figura do “King Kong” -, outra forma de humanidade.

Erotização: O *sujeito negro* torna-se a personificação do sexualizado, com um apetite sexual violento: a prostituta, o cafetão, o estuprador, a/o erótica/o e a/o exótica/o (KILOMBA, 2019, p. 79).

A autora explica que esses estereótipos foram criados como *repressão* e *projeção*³³ daquilo que a branquitude tornou tabu. A diferença original da negritude percebida pela branquitude lhe produz sentimentos conflitantes como atração e repulsa, desejo e ojeriza. A autora explica esse processo da seguinte forma:

Tornamo-nos um depósito para medos e fantasias brancas do domínio da agressão ou da sexualidade. [...] Em termos freudianos, os dois aspectos da “agressão” e da “sexualidade” categorizam a organização psicológica de um indivíduo. Na sociedade branca, no entanto, esses dois aspectos da “agressão” e da “sexualidade” têm sido reprimidos e projetados de forma massiva em outros grupos raciais. Tais processos de repressão e projeção permitem que o sujeito branco escape de sua historicidade de opressão e se construa como “civilizado” e “decente”, enquanto “Outras/os” raciais se tornam “incivilizadas/as” (agressivos) e “selvagens” (sexualidade) (KILOMBA, 2019, p. 78-79).

Esses estereótipos negam a subjetividade de sujeitos negros, fazendo com que estejam em condição de inferioridade em relação a sujeitos brancos e, ao cabo, garantindo esse processo. A *estereotipagem* consiste em uma prática de produção de significados. E é por meio dela que a diferença racial é continuamente representada. Os estereótipos produzem efeitos reducionistas, essencializadores, naturalizantes, cujo objetivo central é marcar a *diferença*. Eles se apropriam de características positivas ou negativas de uma pessoa ou grupo, reduzindo-os a elas, para, então, representá-las como fixas por natureza, como dadas. Por isso, o estereótipo se apresenta como um elemento fundamental no processo de racialização, pois é por meio dele que “classificamos as pessoas segundo uma norma e definimos os excluídos como o ‘Outro’” (HALL, 2016a, p. 192). No caso da *diferença racial*, a norma é a branquitude.

Contudo, o estereótipo não está relacionado apenas a aspectos negativos, ele tem como principal característica a *ambivalência*, possuindo ainda outros quatro aspectos adicionais que lhe dão sustentação: (a) a construção da alteridade e a exclusão; (b) a relação com o poder/saber; (c) a fantasia; e (d) o fetichismo. Aspectos que são definidos tendo como base não somente a realidade empírica, mas também desejos, repressões, investimentos e projeções (HALL, 2016a).

³³ Kilomba (2019) usa os conceitos de *repressão* e *projeção* na acepção psicanalítica. São mecanismos de defesa da psique. A repressão consiste no processo psicológico de afastar-se de algo (ideias ou verdades) e mantê-lo longe da consciência, devido à vergonha, à culpa, ao medo ou à ansiedade que esse algo produz. A projeção, por sua vez, é quando o sujeito projeta no outro os próprios pensamentos, desejos ou sentimentos indesejados.

Homi Bhabha (2007), ao discorrer sobre o estatuto do estereótipo, a discriminação e o discurso colonial, afirma que é a força da ambivalência que valida e fortalece o estereótipo colonial/racial, constituindo-se como a mais significativa estratégia discursiva e psíquica do poder discriminador e garantindo sua

[...] repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes; embasa suas estratégias de individuação e marginalização; produz aquele efeito de verdade probabilística e predictabilidade que, para o estereótipo, deve sempre estar em excesso do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente (BHABHA, 2007, p. 106).

Em suma, para o autor, o estereótipo consiste em um “modo ambivalente de conhecimento/poder, discurso e uma manifestação política” (BHABHA, 2007, p. 106). Bhabha nos oferece também uma perspectiva importante acerca do que é relevante observar na análise de imagens estereotipadas, considerando sua ambivalência. Para ele, a análise da ambivalência deve se concentrar menos no conhecimento sobre se as imagens são positivas ou negativas do que na compreensão dos *processos de subjetivação* que o discurso dos estereótipos torna possíveis e desencadeia. Ele defende ser necessário examinar os regimes de verdade produzidos, em vez de julgar suas representações. Em sua percepção, o discurso colonial cria uma ambivalência produtiva sobre seu objeto de enunciação, fazendo com que sua alteridade seja ao mesmo tempo objeto de desejo e escárnio. Assim, a alteridade é construída a partir da fantasia de origem e da identidade, e o estereótipo funciona como um texto ambivalente de

[...] projeção, introjeção, estratégias metafóricas e metonímicas, deslocamento, sobredeterminação, culpa e agressividade, bem como mascaramento e cisão de saberes “oficiais” e fantasmáticos para construir as posicionalidades e oposicionalidades do discurso racista (BHABHA, 2007, p. 107).

É a partir desse conjunto de qualidades que a lente etnocêntrica do colonizador/dominador construiu a “verdade” sobre o “Outro” (negro, indígena, asiático). É por meio desse conjunto de qualidades que o *discurso colonial* produz o colonizado/subalternizado como uma realidade social, empregando um sistema de representação e verdade cuja estrutura é similar a essa realidade.

Assim como Stuart Hall (2016a), Bhabha (2007) produz seus enunciados da perspectiva relacional entre cultura e representação, compreendendo esta como um conceito que articula o histórico e a fantasia (como *cena do desejo*) na produção dos

efeitos políticos do discurso. Diante disso, o estereótipo, enquanto um tipo de discurso, é crucial para o encadeamento de um conjunto de diferenças e discriminações que fundamentam as práticas discursivas responsáveis pelo nivelamento de raças e culturas (BHABHA, 2007). O corpo, por conseguinte, revela-se central nessa articulação:

A construção do sujeito colonial no discurso, e o exercício do poder colonial através do discurso, exige uma articulação das formas da diferença – raciais e sexuais. Essa articulação torna-se crucial se considerarmos que o corpo está sempre simultaneamente (mesmo que de modo conflituoso) inscrito tanto na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso, da dominação e do poder (BHABHA, 1998, p. 107).

É a partir do encontro com a alteridade radical do corpo negro, no reconhecimento e no repúdio da diferença racial, cultural e histórica que os separa, que a branquitude passa a utilizar o estereótipo como um aparato de conhecimento/poder. Por meio dele, determina um lugar específico para os indesejados para, sobre eles, exercer vigilância e, ao mesmo tempo, estimular no sujeito normativo uma forma complexa de prazer/desprazer, gerando medo e desejo. O estereótipo fixa o não familiar a algo estabelecido na zona do prazer e do medo, gerando identificação e alienação, mas também a fobia e o fetiche que alimentam a fantasia colonial. Para o autor indiano, o objetivo do discurso colonial/racial é apresentar o colonizado como uma população de *tipos degenerados* com base na origem racial, de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução (BHABHA, 2007). Sua perspectiva, em meu entendimento, corrobora a afirmativa de Stuart Hall (2016a) de que a *estereotipagem* envolve relações de poder/saber, estabelecendo-se como parte do sistema de manutenção da ordem social e simbólica que funciona como uma espécie de conhecimento capaz de classificar as pessoas segundo uma norma preestabelecida, atribuindo-lhes traços, positivos ou negativos, considerados fixos ou dados por natureza. Por meio de uma estratégia de *cisão* que divide o normal e aceitável do seu oposto (“Outro”), a *estereotipagem* fixa limites e exclui tudo o que não corresponde aos padrões instituídos de normalidade e aceitabilidade. Chama-se isso de *pensamento binário*.

A oposição entre “civilizado” e “selvagem” ou “primitivo”, por exemplo, foi incansavelmente representada, enquanto estratégia ideológica do discurso colonial/racial na construção da alteridade, para legitimar a diferença entre brancos,

negros e não brancos. Isso fica bastante evidente nas persistentes representações dos quatro continentes produzidas entre o século XVI e XIX, nas quais é possível identificar os principais estereótipos que ajudaram a criar a identidade negra racializada. Esses estereótipos têm origem na deturpação de um conjunto de características culturais das populações indígenas, africanas e asiáticas usadas como argumento para explicar a natureza do seu *ethos* radicalmente distinto ao da civilização branca/europeia. Percebidos como “Outros”, seus costumes, hábitos, práticas, crenças e valores foram essencializados, passando a ser representados como fixos por natureza. Na construção sógnica da diferença racial/cultural/histórica, o conceito de *fixidez* é um modo de representação essencial utilizado para exprimir, paradoxalmente, de um lado, a rigidez e a ordem imutável e, de outro, a desordem, a degeneração e a “repetição demoníaca” das características dos modos de ser e existir desse “Outro” (BHABHA, 2007, p. 105).

Para Hall (2016a), por outro lado, a estereotipagem pode ser identificada como um aspecto da luta pela *hegemonia*³⁴ que costuma ocorrer onde as desigualdades de poder são proeminentes, estreitando a conexão entre representação, diferença e poder. O conceito de *hegemonia*, segundo Mbembe (2014, p. 65), envolve uma *política de identificação do imaginário*, pois “para que possa operar enquanto *afecto*, *instinto* e *speculum*, a raça tem de transformar-se em imagem, forma superficial, figura e, sobretudo, imaginário”. Nessa perspectiva, retomando Hall, o estereótipo estaria a serviço da manutenção da ordem social e simbólica na medida em que cria uma linha fronteira entre *insiders* e *outsiders*, entre o *aceitável* e o *inaceitável* na ordem estabelecida. Em razão disso, constitui-se como importante ferramenta capaz de produzir e perpetuar opressões, desigualdades e injustiças sociais. O saber/poder assegura a hegemonia de certo grupo e a subalternização de outros, fazendo com que isso pareça natural e inevitável (HALL, 2016a). O discurso de legitimação da escravidão negra, por exemplo, foi fundado sobre dois temas originários: o inato servilismo e a natureza selvagem; ou seja, a falta de humanidade (racionalidade) e de organização social dos africanos negros e seus descendentes, considerados em oposição à

³⁴ Hall (2016a, p. 193) define hegemonia a partir de Antonio Gramsci, estipulando-a como “uma forma de poder baseada na liderança de um grupo em muitos campos de atividade de uma só vez, para que sua ascendência obrigue o consentimento generalizado e pareça natural e inevitável”.

racionalidade da civilização europeia e seu passado épico de conquistas imperialistas.

Entretanto, Hall (2016a) explica que, para além da exploração econômica ou da coerção física, o poder também opera na ordem do simbólico ou cultural, como, por exemplo, o poder da representação, o poder de marcar, atribuir e classificar alguém ou alguma coisa dentro de determinado regime. Para o autor, a *estereotipagem* é uma forma de poder produtivo a serviço dos “regimes de representação”, cujos discursos operam por meio do conhecimento em diferentes práticas de representação (cultura, ciência, literatura, pintura, exposições, universidades, entre outros), objetivando e antecipando as experiências de subjetivação. Consiste, portanto, em uma violência indispensável nas disputas do *poder simbólico*³⁵ (HALL, 2016a).

Essa zona de não-ser chamada negritude, da qual nos fala Sueli Carneiro (2005), surgiu como prática discursiva em um momento específico da história, tomando contornos diversos ao longo dos séculos. Essas narrativas são produzidas, segundo Stuart Hall (2016a), no interior de um sistema cultural, constituindo vários *regimes racializados de representação*, ou seja, repertórios e imagens (concepções e experiências) por meio dos quais a diferença racial é representada em dado momento histórico. Esses repertórios representacionais oferecem, segundo o autor, um “imaginário de como se relacionar com o mundo real” (HALL, 2016a, p. 163), forjando a ligação entre a diferença racial e as relações sociais. O discurso sobre a diferença racial, mais especificamente o *não-ser do negro*, produz uma forma de conhecimento racializado do outro (negro) que é profundamente envolvido nas operações de poder (HALL, 2016a).

O presente capítulo procurou demonstrar como a ideia da diferença racial foi sendo sistematizada a partir do século XV, por meio de regimes de verdade sobre uma suposta condição inferior de povos não brancos – os quais não haviam atingido um nível de desenvolvimento cultural e tecnológico em razão de seu estado de natureza ainda selvagem –, inserindo-os numa zona de não-ser. Com a intensificação das relações sociais e de poder entre os grupos étnicos europeus e os

³⁵ Na definição de Pierre Bourdieu (1989, p. 7): “O poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”.

africanos, a tendência já presente na tradição clássica de rotular os povos não europeus como exóticos, selvagens ou primitivos ganha ênfase. O interesse particular no biotipo, no fenótipo e nos hábitos e costumes dos povos não brancos abre espaço para uma nova forma de saber que inventaria, ordena e classifica o mundo conhecido. Uma das formas de classificação racial é a estereotipagem, um tipo de política representacional extensivamente usada para reduzir, essencializar, naturalizar e fixar a diferença racial. Refletir sobre o processo histórico de racialização demonstrou ser fundamental para compreendermos a “exótica” imagética sobre pessoas negras na arte ocidental. Se somos o tempo todo subjetivados pelos regimes discursivos de racialidade disseminados no interior do sistema de representação de nossa cultura, é orgânico que a prática artística seja atravessada pelos discursos de raça. A exotização e a estereotipagem de não brancos, como pudemos examinar, consiste em uma prática representacional que caracteriza os *regimes racializados de representação*.

No próximo capítulo, realizo o cruzamento – por data de produção – das obras que integram os quatro eixos temáticos que se destacaram no conjunto analisado, com os três regimes de representação vigentes nos últimos cinco séculos. São eles: *imagens coloniais*, *estética da mestiçagem* e *imagens insurgentes*. Em cada um desses tópicos apresento uma obra do acervo, discutindo criticamente sobre aspectos formais, semânticos e contextuais que a caracteriza como imagem de controle ou imagem insurgente.

4 REPRESENTAÇÃO VISUAL E REPRESENTATIVIDADE DO NEGRO NO ACERVO DO MARGS

No presente capítulo, apresento os resultados do estudo de caso realizado a partir das obras figurativas de pessoas negras no acervo artístico do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, para verificar se elas consistem em imagens racializadas. Minha hipótese é que sim. Parte significativa das obras em que o/a negro/a figura enquanto tema da representação artística reúne signos, símbolos e conceitos (*sistemas representacionais*) que produzem sentidos radicalizados sobre indivíduos negros e negras. Significa dizer que as obras de arte analisadas reúnem um conjunto de estereótipos raciais, histórica e socialmente criados, fixados e difundidos na cultura e por meio dos quais opera a opressão racial, visando criar identidades e lugares sociais específicos para a população negra.

A arte compreende a *dimensão simbólica* das práticas sociais. Por meio dela, os agentes que compõem o seu campo continuamente produzem e reproduzem certos sentidos que dinamizam os processos de subjetivação dos sujeitos sociais e de historicização em determinada cultura. Em uma sociedade em que a raça é elemento primordial na condução da vida social e das relações de poder, a arte, em todas as suas instâncias, também será regulada pelas práticas de naturalização das concepções racializadas sobre o *outro*. A arte integra uma grande e complexa rede de elementos heterogêneos que reúne “discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, religiosas, morais/filantrópicas” (FOUCAULT, 2000, p. 244), responsáveis por produzir conhecimentos sobre o *outro* negro. Sueli Carneiro (2005), como já vimos anteriormente, chamou essa rede de *dispositivo de racialidade/biopoder*.

Nesse sentido, a arte pode ser considerada uma prática discursiva por meio da qual o grupo dominante (isto é, a branquitude) manipula os valores sociais e a percepção sobre raça, com o objetivo de manter seu *status quo* e, por conseguinte, manter a submissão de corpos não brancos à matriz de dominação que representam. A arte corresponde, portanto, a um eficaz instrumento de dominação capaz de produzir *enunciados imagético/pictóricos* racializados. Mazzola (2015, p.

94) entende que, no caso de uma imagem artística apresentar uma função enunciativa, ela pode ser considerada um *enunciado imagético/pictórico*, ou seja,

[...] uma imagem ou uma pintura podem ser consideradas um quadro de signos. [...] é possível pensar em um enunciado imagético/pictórico, uma vez que o enunciado não se caracteriza por sua unidade, mas por sua função. Se uma imagem ou pintura adquire essa função, ela adquire, portanto, o estatuto de enunciado, revelando uma certa materialidade, pertencendo a uma formação discursiva, compondo um discurso.

Diante disso, utilizo o conceito *imagem de controle*, elaborado por Patricia Hill Collins (2019), como fundamento para explicar os estereótipos raciais exibidos nos enunciados visuais em análise e, com isso, refletir sobre a *dimensão simbólica da opressão racial*. A principal função desses estereótipos é controlar os corpos de pessoas negras, principalmente mulheres, a fim de regular seu comportamento na vida social (BUENO, 2019). Imagens de controle vêm sendo criadas e recriadas desde o século XV, na emergência da *modernidade/colonialidade*, e podem ser interpretadas a partir do que Mignolo (2003) vem chamando de *colonialidade do ser*; ou seja, os efeitos produzidos sobre corpos colonizados ao longo do sistemático processo de inferiorização e destituição da humanidade dos sujeitos de raça. Elas fixam certas características sobre a condição de indivíduos negros, criadas para atender aos propósitos políticos referentes a determinado contexto histórico, cultural e social. Cada um dos períodos em que novas concepções de raça são configuradas foi denominado por Stuart Hall (2016a) de *regimes racializados de representação*.

Ao aproximar as concepções do feminismo negro e dos estudos culturais ao campo de debate das artes, procurei entender como os marcadores sociais *raça*, *gênero* e *classe*, enquanto ideologias de dominação, atuam sobre o meu objeto de estudo, em particular; e interferem nas relações sistêmicas da arte, de forma mais geral, construindo subjetividades racializadas. Analiso, assim, aspectos sincrônicos das obras visando identificar e descrever o *regime racializado de representação* vigente no contexto histórico e social no qual as obras foram produzidas, tendo como parâmetro a percepção vigente sobre raça no momento em que as obras foram criadas. Isso, acredito, provoca na apreciação e na interpretação dessas obras um necessário deslocamento do nosso interesse (enquanto espectadores, agentes ou pesquisadores) do aspecto formal para os elementos contextuais. Além disso, analiso a dimensão racializada da categoria temática identificada como *nudez feminina* ao interpretar os aspectos semânticos de algumas das obras que a

integram. Busco compreender se, como e também por que elas produzem e/ou reproduzem sentidos racializados sobre a corporalidade e a condição social de sujeitos negros.

Veremos, assim, de que forma a arte articula sistemas de significação responsáveis pela produção de sentidos para representar pensamentos, ideias, sentimentos sobre a corporalidade e sobre as supostas realidades da condição social de sujeitos negros.

4. 1 Regimes racializados de representação: contextos históricos, sociais e artísticos

Trabalho, nudez, religiosidade e expressão cultural consistem em imagens de controle produzidas no interior de determinados *regimes racializados de representação*, enunciados visuais que criam papéis sociais de subordinação de indivíduos negros. Diante disso, cabe-nos perguntar: como e por que essas *imagens de controle* ganham destaque no acervo do museu? Qual sua finalidade? Há, na história da arte, equivalências que expliquem tal quadro de referências?

Visando compreender melhor o contexto histórico, social e artístico em que as obras que compõem o estudo estão inseridas, achei oportuno realizar um recorte temporal por décadas – deliberadamente baseado no modelo historicista de desenvolvimento e transição das principais tendências estilísticas da arte ocidental. Bulhões (2007) explica que a categorização da produção por períodos, embora não seja o ideal, facilita a sistematização dos dados (BULHÕES, 2007). Então, mesmo tendo discernimento de que os processos artísticos são fluidos e se desenvolvem justapostos uns aos outros no tempo e no espaço, optei pela separação por décadas e em um arco mais amplo capaz de abranger o desenvolvimento das tendências artísticas dominantes que influenciaram as práticas artísticas no Rio Grande do Sul.

O recorte contribui para identificarmos as visualidades, os sentidos e os conhecimentos sobre a população negra brasileira, ou seja, os *regimes de representação* produzidos em cada um dos respectivos contextos – histórico, social

e cultural – em que as obras foram produzidas. Dito de outra forma, procuro identificar possíveis *regimes racializados de representação* nas *formações discursivas*³⁶ que definem as narrativas predominantes sobre raça em cada período. Volto a afirmar que a separação por período atende, tão somente, a fins metodológicos para que possamos compreender os regimes discursivos com os quais as obras dialogam. No entanto, não é minha intenção engessar os trabalhos em categorias estanques, uma vez que eles são fluidos, podendo apresentar características híbridas de diferentes movimentos estéticos, tendências artísticas e, inclusive, *regimes de representação*.

Num primeiro momento, adotei como base para o recorte a catalogação do acervo organizado pelo Sistema Donato/SIMBA,³⁷ chegando ao recorte, apresentado na tabela abaixo.

Tabela 2 - Recorte temporal referente à produção das obras do acervo

Assunto MARGS	anterior a 1900	1900 - 1960 (Arte Brasileira Modernista)	Posterior a 1961 (Arte Contemporânea Brasileira)	S.D	TOTAL
Trabalho	47	6	09	2	65
Nu feminino		5	26	1	32
Religiosidade/crença	1	3	24		28
Expressão artística	2	2	6	3	13
TOTAL	50	13	63	6	138

Fonte: Autora, quadro sinóptico com categorias para identificação do acervo (2020).

³⁶ *Formações discursivas*, na concepção de Hall (2016a, p. 80), são “maneiras de se referir a um determinado tópico da prática ou sobre ele construir conhecimento: um conjunto (ou constituição) de ideias, imagens e práticas que suscitem variedades no falar, formas de conhecimento e condutas relacionadas a um tema particular, atividade social ou lugar institucional na sociedade. Essas *formações discursivas*, como assim são conhecidas, definem o que é ou não adequado em nosso enunciado sobre um determinado tema ou área de atividade social, bem como em nossas práticas associadas a tal área ou tema. As formações discursivas definem ainda que tipo de conhecimento é considerado útil, relevante e ‘verdadeiro’ em seu contexto; definem que gênero de indivíduos ou sujeitos personificam essas características”.

³⁷ O Sistema Donato/SIMBA foi desenvolvido pelo acervo do Museu Nacional de Belas Artes e liberado para diversos museus brasileiros, em um tipo de *open source*.

O recorte anterior a 1900 é composto, unicamente, pelo álbum de gravuras *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*,³⁸ de Jean Baptiste Debret.³⁹ Esse período é classificado pelo acervo como “Arte Estrangeira do século XIX”. Já o período que vai de 1901 até 1960 é classificado como “Arte Brasileira Modernismo”, reunindo 13 obras, e o período que vai da década de 1960 em diante é classificado como “Arte Contemporânea”, com 63 obras.

Ao iniciar a interpretação desses dados, cruzando-os com referências sobre a historiografia da arte no Rio Grande do Sul, percebi que o critério temporal da catalogação do acervo possui mais compatibilidade com a historicidade relativa ao desenvolvimento do que se convencionou chamar *arte acadêmica, modernista e contemporânea* no contexto artístico nacional e internacional. Tal recorte não contempla as especificidades características do desenvolvimento dessas tendências no campo artístico gaúcho particularmente (algo fundamental para a análise qualitativa deste estudo). E isso porque, no Rio Grande do Sul, o modernismo e as linguagens da arte contemporânea afloraram, desenvolveram-se e se difundiram de forma singular em comparação com o contexto brasileiro. Uma vez que o objeto deste estudo está vinculado a um museu situado no RS e significativa parcela das 161 obras é de autoria de artistas gaúchos, acredito que seja essencial considerar na análise o contexto específico de sua produção.

A fim de identificar os *regimes de representação* de pessoas negras vigentes no contexto regional, utilizei como referência a obra *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica* (2007), cruzando as especificidades da historiografia da arte rio-grandense com o contexto nacional e internacional. A coletânea de textos

³⁸ O álbum contém 140 desenhos e aquarelas de Debret, em 100 pranchas numeradas de pl. 1 a pl. 100. Entretanto, o álbum do museu não contém as pranchas 20 a 28, e 36 a 57. Além dos desenhos e das aquarelas, o álbum possui introdução de apresentação e biografias de integrantes da Missão Francesa.

³⁹ Jean Baptiste Debret nasceu em Paris; Seus estudos artísticos seguiram a trajetória comum aos artistas de seu tempo: quando adolescente, frequentou o ateliê de pintura de seu primo Jacques-Louis David (1748-1825), uma das figuras mais proeminentes da arte francesa do período revolucionário. Entre 1784 e 85, aos 16 anos, partiu para uma viagem de estudos com o primo, em Roma, período em que David pintou o icônico *O juramento do Horácios*, que se tornou um símbolo de patriotismo e de subordinação do indivíduo aos interesses do Estado. Em 1785, Debret ingressou na Academia Real de pintura e Escultura da França, vivenciando durante seu aprendizado as transformações sociopolíticas geradas pela Revolução Francesa. Entre 1798 e 1805, em razão da instabilidade política, o artista passou a dar aulas de desenho em escolas técnicas de engenharia civil e a realizar trabalhos em arquitetura.

produzidos por pesquisadores de referência no campo artístico local pontua os momentos decisivos no desenvolvimento e na transformação das práticas artísticas no RS, como, por exemplo, a emergência do modernismo e seus embates com as práticas orientadas pela tradição clássica. Com isso, o recorte temporal reorganizou-se de maneira peculiar, possibilitando uma demarcação aproximada dos *regimes de representação*⁴⁰ em que cada uma das *imagens de controle* foi produzida e em qual *formação discursiva*, ou seja, em qual contexto histórico da produção de discursos racializados, as imagens se inserem. A tabela abaixo ilustra o procedimento.

Tabela 3 - Regimes racializados de representação de sujeitos negros no acervo do MARGS

Categories	Imagens coloniais (Anterior a 1926)	Estética da mestiçagem 1926 - 1980	Imagens sobreviventes (Posterior a 1970)	TOTAL
Trabalho	47	10	9	66
Nu feminino		23	9	32
Religiosidade/crença	1	24	3	28
Expressão artística	2	08	3	13
TOTAL	50	65	24	139

Fonte: Autora (2020).

Nesse novo recorte, considerando o total de obras produzidas no marco temporal estabelecido, o quadro ficou da seguinte forma: Tradição clássica (anterior a 1926), regime de representação no qual foram produzidos enunciados imagéticos racializados que estou chamando de *imagens coloniais*; Modernismo (entre 1926 e 1980), regime com base no qual se produziu a *estética da mestiçagem*; e, por fim, Arte contemporânea (posterior a 1970), em que se observa a sobrevivência dos regimes racializados anteriores. Os recortes foram analisados com base no referencial teórico que baliza este estudo, sendo compreendidos como *sistemas de classificações e formações discursivas* que produzem sentidos acerca do comum em determinada cultura em um momento histórico específico. A seguir, portanto, discorro sobre a formação de cada *regime racializado de representação* em suas

⁴⁰ Retomando, Hall (2016a) define *regime racializado de representação* como todo o repertório de imagens e efeitos visuais por meio dos quais a “diferença” é representada em um dado momento histórico.

dimensões internacional, nacional e regional e suas condições histórico-sociais. E, em seguida, realizo a leitura de imagem de três obras do acervo do MARGS que, em minha perspectiva, se encontram de modo paradigmático inseridas nesses regimes.

4. 1. 1 *Imagens coloniais: o corpo negro como objeto de enunciação da diferença racial*

Denomino como *Imagens coloniais* aquelas *imagens de controle* que integram o *regime racializado de representação* com enfoque em grupos étnicos africanos e da diáspora, inseridos no *dispositivo de racialidade* colonial e neocolonial. Isto é, o conjunto de sistemas filosóficos, religiosos, científicos, jurídicos, estéticos e institucionais que deliberadamente forjou a identidade do *outro* negro como *não-ser*, com a finalidade de obter vantagem política e econômica. Assim, as *imagens coloniais* consistem em *enunciados imagéticos/pictóricos* alinhados com a tradição clássica da arte.⁴¹ Sua principal função era reproduzir e fixar no imaginário coletivo o discurso da diferença racial.

O arco temporal foi estabelecido levando em consideração o ano de 1926, que pontua o descontínuo das proposições academicistas da arte no incipiente campo gaúcho com a emergência das práticas modernistas. Em uma linha regressiva, o ponto de origem das imagens coloniais situa-se no ano de 1942, contexto histórico e social de emergência da *modernidade/colonialidade* e as manifestações culturais dela decorrentes. Esse período é considerado pelo pensamento decolonial como marco do surgimento da *modernidade/colonialidade*. Não significa, contudo, que a tradição clássica tenha sido suplantada pelos modernismos em voga. Pelo contrário, as duas tendências coexistiram, muitas vezes, “mesclando valores formais, tais como a manutenção da aparência visual e do desenho como elemento ordenador do espaço” (KERN, 2007, p. 63).

Como foi observado no capítulo anterior, o discurso da *diferença racial* se

⁴¹ Por tradição clássica compreendo as produções que seguem uma orientação acadêmica, calcada na ideia de representação da realidade.

fundamentou na suposta existência de uma hierarquia entre as raças humanas em razão dos diferentes estágios de desenvolvimento civilizacional entre elas. Nessa hierarquia, a Europa ocupava o topo da civilização em razão de sua suposta superioridade cultural e biológica. As artes visuais, enquanto veículo de produção do sensível e de subjetivação, integrou o *dispositivo de racialidade* que cria, fixa e difunde identidades racializadas em diferentes contextos – produzindo discursos visuais que ajudam a classificar e a produzir sentidos sobre corpos racializados. A arte, nesse sentido, integra um conjunto mais amplo de regras e práticas que produzem representações sobre certos objetos e conceitos, de modo a criar regimes de verdade. Ou seja, certa versão da realidade (assunto ou tema) que define os modos de pensar, aquilo que se pode dizer sobre esse assunto ou tema, quem pode dizer e como dizer, de modo a produzir representações inteligíveis sobre ele. Conforme vimos anteriormente, a personificação dos quatro continentes foi um recurso iconográfico de racialização extensivamente utilizado na arte ocidental com o objetivo de afirmar a suposta superioridade da Europa branca, patriarcal, heteronormativa e capitalista e, por conseguinte, de legitimar seu direito de explorar e dominar os povos *não brancos*.

No contexto brasileiro, a imagética das diferentes etnias indígenas, africanas e da diáspora até a constituição de um campo de produção artística era produzida por profissionais estrangeiros. Representações visuais profundamente influenciadas pelos modos de ver e descrever oriundos das literaturas de viagem que remontam ao século XVI. Negociantes, diplomatas, militares, naturalistas, cartógrafos, viajantes, pintores, aquarelistas e desenhistas ajudaram a registrar o *ethos* dos povos originários e da diáspora negra. As fontes iconográficas produzidas pelo olhar colonizador desses artistas datam do século XVI até o século XIX e estão associadas à concepção da época que buscava compreender o mundo por meio de sua observação direta. Entre eles estão Hans Staden (1525-1576), Frans Post (1612-1680), Albert Eckhout (1610-1665), Zacharias Wagner (1614-1668), Carlos Julião (1740-1811), Joaquim Cândido Guillobel (1787-1859) Jean-Baptiste Debret (1768-1848), Johann Moritz Rugendas (1802-1858), Paul Harro-Harring (1798-1870), Johann Baptist von Spix (1781-1826) e o botânico Carl Friedrich Martius (1794-1868), Saint-Hilaire (1779-1853), entre outros. Segundo Moura (2000), a pintura *Vista da Ilha de Itamaracá, Brasil* (1637), de autoria de Frans Post, é a mais antiga

fonte iconográfica de africanos negros em território brasileiro. O pintor holandês tinha como objetivo retratar a paisagem e as riquezas naturais do país tropical. Presentes nas literaturas de viagens, em álbuns de artistas viajantes, em revistas ilustradas e coleções fotográficas, são inúmeras as imagens retratando aspectos da população negra no Brasil.



Figura 12 - Frans Post (1612-1680), *Vista da Ilha de Itamaracá, Brasil*, 1637
Óleo sobre tela, 89,5 x 63,5 cm, Rijksmuseum (Amsterdã)
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.⁴²

Moura (2000) ainda nos lembra de que as iconografias de negros e negras no Brasil foram fortemente orientadas para indicar as possibilidades que poderiam oferecer à ciência. Durante um longo período, o negro foi objeto de estudo da razão humanista e contraponto da superioridade inata do homem branco, este um modelo da racionalidade e da humanidade. Para além do mero registro dos aspectos naturais e do *ethos* dos povos não brancos, os registros iconográficos que descrevem suas características físicas e comportamentais, seus hábitos e costumes

⁴² Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24406/vista-da-ilha-de-itamaraca>. Acesso em: 21 jan. 2022.

possuem, igualmente, uma dimensão ideológica e política. Constituem evidências legítimas que ajudam a fundamentar as práticas discursivas do *dispositivo de racialidade* vigente. Ana Maria Belluzzo (1994, p. 8) é enfática ao problematizar o legado iconográfico do Brasil produzido a partir do olhar estrangeiro:

O olhar dos viajantes espelha ademais a condição de nos vermos pelos olhos deles. [...] As obras configuradas pelos viajantes engendram uma história de pontos de vista [...] Mais do que enxergar a vida e a paisagem americana, levam a focalizar a espessa camada de representação. Evidenciam mais versões que fatos. [...] As imagens elaboradas pelos viajantes participam da construção da identidade europeia. Apontam os modos como as culturas se olham e olham as outras, como imaginam semelhanças e diferenças, como conformam o mesmo e o outro. Diferentes e irredutíveis pontos de vista criam uma alucinante memória de muitos brasis.

Concordo com Belluzzo (1994) quando afirma que a representação do *outro* não branco como inferior foi, também, a forma pela qual a Europa criou sua própria identidade, a qual se pretende universal. Ao se posicionar como o território de onde se origina uma norma racial, cultural, epistêmica e civilizacional, também reprime e/ou invisibiliza tudo o que não lhe é espelho: *modus operandi* de exploração e dominação dos *terrivelmente outros* que caracterizou o colonialismo europeu e que permanece operante por meio da colonialidade do poder, do ser e do saber. Nesse sentido, as *imagens de controle* são igualmente práticas discursivas de inferiorização de pessoas negras que mantêm operante a colonialidade do ser e reativam o projeto colonial.

No acervo artístico do MARGS, as obras que integram o *regime racializado de representação - imagens coloniais* representam 32% do número total das obras mapeadas e são de autoria de um único artista, Jean Baptiste Debret.⁴³ Todas elas integram o álbum de gravuras *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*,⁴⁴ adquirido

⁴³ Debret chegou ao Brasil em 1816, integrando a Missão Artística Francesa, liderada por Joachim Lebreton (1760-1819) e contratado pelo governo de Dom João VI (1767-1826) para dinamizar o panorama das Belas Artes no país introduzindo o sistema de ensino superior acadêmico por meio da fundação da Academia de Belas Artes. Eles foram responsáveis por ensinar e introduzir na nova sede do Império Português o que havia de mais elevado no campo das artes. As gravuras reproduzem o cotidiano de escravizados no Rio de Janeiro.

⁴⁴ O álbum foi adquirido pelo valor de Cr\$ 20.000,00. É o exemplar de número 112, de uma tiragem limitada de 400 exemplares, produzidos na França por Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1969), com 140 aquarelas que o colecionador adquiriu em 1939. São trabalhos que não integraram o *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, editado por Firmin Didot Frères, sob a supervisão de Debret, nos anos de 1834, 1835 e 1839. Originalmente, contém 140 desenhos e aquarelas de Debret, em 100 pranchas numeradas de Pl. 1 a Pl. 100; entretanto, atualmente, o álbum não contém as pranchas 20 a 28, e 36 a 57. Além dos desenhos e aquarelas, o álbum possui introdução de apresentação e biografias de integrantes da Missão Francesa. Castro Maya nasceu em Paris,

pelo museu em 1957, na gestão de Ado Malagoli. Imagens produzidas em um momento de fluxo expedicionário estrangeiro estimulado pela abertura dos portos.⁴⁵ Expedições científicas eram integradas por botânicos, biólogos, naturalistas e artistas que aportaram no país com o objetivo de registrar e descrever a cultura exótica e pitoresca dos trópicos. Esses cientistas tinham grande interesse em explorar territórios distantes em razão de sua desconhecida diversidade natural e pela alteridade de suas gentes. O fato de o Brasil possuir um grande contingente de escravizados na população também era um atrativo para as expedições científicas, seduzindo sobretudo o olhar dos artistas, conforme declarou Johann Moritz Rugendas (1989, p. 65):⁴⁶

A raça africana constitui uma parte tão grande da população dos países da América, e, principalmente no Brasil, um elemento tão essencial da vida civil e das relações sociais, que não teremos sem dúvidas necessidade de desculpar-nos se, embora conservando as necessárias proporções, consagrarmos grande parte desta obra aos negros, seus usos e costumes. Compreende-se ainda melhor que assim o façamos escrevendo uma viagem pitoresca. Em primeiro lugar, a cor dos negros apresenta-se, de início, como um traço característico digno de destaque na imagem do país; em segundo lugar, os hábitos e o caráter particular dos negros oferecem também, a despeito da cor e da fisionomia, lados realmente dignos de serem observados e descritos.

Para além da constatação da importância do negro na estrutura das relações sociais, Rugendas estava especialmente interessado na possibilidade que a diversidade de grupos étnicos presentes no Brasil proporcionaria ao registro, à descrição e à classificação mais precisos dos diferentes *tipos africanos*. Ou seja, o Brasil oferecia um diverso conjunto de fisionomias e culturas. Algo que, no continente africano, como ele próprio ressalta, “só seria possível através de longas e perigosas viagens a todas as regiões dessa parte do mundo” (RUGENDAS, 1989, p. 65). Assim, nessas imagens, “para além das concepções do sublime e do vocabulário do pitoresco, seus olhares se faziam sob o prisma das ciências biológicas, do progresso científico e das novas teorias raciais” (FREITAS, 2009, p.

chegando ao Brasil com apenas cinco anos de idade, em 1899. Filho do engenheiro Raymundo de Castro Maya, um dos preceptores dos filhos de Dom Pedro II.

⁴⁵ A abertura dos portos às nações amigas foi uma das primeiras medidas tomadas por Dom João VI, logo após a família real portuguesa desembarcar no Brasil, em 1808. Desde o início da colonização, em 1500, havia o Pacto Colonial, ou seja, o Brasil só podia comercializar com Portugal. A abertura viabilizou a entrada de artistas e naturalistas estrangeiros interessados em investigar e registrar a diversidade natural e a sociedade brasileira.

⁴⁶ Rugendas (1802-1858) integrou a Expedição Langsdorff, organizada pelo barão Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852), que tinha como objetivo fornecer à Academia Real de Ciências de São Petersburgo uma descrição completa da flora, da fauna e das populações nativas brasileiras. Ele desembarcou no Rio de Janeiro em 3 de março de 1822.

12). A racionalidade iluminista identificou no negro um objeto de estudo que ia ao encontro dos seus propósitos científicos e da manutenção de seu *status quo*. Isso pode ser visto nas considerações de Debret acerca de uma das pranchas que integram o tomo II de seu *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, com tradução de Sergio Milliet:

Embora não sejam todas as raças igualmente pretas, os indivíduos que se tornam mais escuros dentro de cada uma, são também os mais robustos, os mais ativos, os mais viris; ao contrário, os que ficam somente pardos ou marrons são fracos e degenerados. [...] Examinando-se as proporções da cabeça, encontra-se uma face excessivamente desenvolvida em comparação com o estreitamento do crânio, em geral um nono menor do que o do europeu, diferença que [...] explicaria a inferioridade de suas faculdades mentais reconhecida entre nós. [...] Em resumo, os sábios naturalistas concordam em que o negro é uma espécie à parte da raça humana e destinada, pela sua apatia, a escravidão, mesmo em sua pátria (DEBRET, 1975, p. 177).

Conforme podemos ver no relato do artista francês sobre o enterro de uma criança negra, as pitorescas imagens da população dos trópicos eram a evidência mais contundente da superioridade inata do homem branco e europeu, sendo, portanto, imprescindível observar seu caráter ideológico e político. Esse fluxo expedicionário também atingiu o Rio Grande do Sul com a presença de artistas viajantes que descreveram, textual e visualmente, os hábitos, os costumes e a diversidade de grupos étnicos africanos no estado. Entre eles estão Debret, o naturalista Saint-Hilaire,⁴⁷ a artista inglesa Maria Graham⁴⁸ e o mercenário alemão

⁴⁷ Auguste Prouvençal de Saint-Hilaire fez parte de um seleto grupo de cientistas e naturalistas que preferiram deixar a tranquilidade das universidades e das salas de pesquisa para ir buscar a informação no local onde esta se encontrava. Nasceu em Orleans, em 1779, e faleceu em Turpinière, França, em 1853. Chegou ao Rio de Janeiro em julho de 1816, como membro da Embaixada da França, e percorreu cerca de 2.500 léguas em um vasto itinerário, compreendendo as regiões sudeste e sul do Brasil, além do território do atual estado de Goiás. Autodidata, sua especialidade era a Botânica, mas possuía um amplo conhecimento das Ciências Naturais em geral, como a Zoologia e a Mineralogia. Durante a viagem coletou, classificou e organizou uma vasta coleção de plantas, animais e minerais, que serviram de base para importantes coleções de museus naturais de seu país de origem e auxiliaram, na Europa, outros pesquisadores a estudar a biodiversidade do Brasil. Saint Hilaire deixou sua coleção para o Museu de História Natural de Paris e para a Academia de Ciências de Paris (INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DO RIO GRANDE DO SUL - IHGRS, 2007).

⁴⁸ De acordo com Hasse (2018, p. 11), “Maria Graham veio em expedição ao Brasil, em 1821, a bordo da fragata *Dóris*, que aportou em Pernambuco, posteriormente deslocou-se para a Bahia e após, para o Rio de Janeiro. Em 1822, ela foi, ainda em expedição, ao Chile, retornando, em 1823, ao Brasil, a convite de Dom Pedro I, para servir como educadora de seus filhos. Possuía conhecimentos apurados de literatura, desenho e pintura, condição que a diferenciava da maioria das mulheres de seu tempo, e que, talvez, tenha sido o motivo pelo qual ela pode se lançar como uma ‘artista viajante’. Durante sua estadia no País, dedicou-se a escrever relatos do que via e produzir desenhos – apreendendo a paisagem local. Esses foram agrupados no *Diário de uma viagem ao Brasil*, publicado pela primeira vez em 1824, na Inglaterra”.

Herrmann Wendroth.⁴⁹ Em sua estada no Brasil, eles passaram por várias regiões coletando dados e imagens e registrando o cotidiano da população negra, sobretudo as diferentes atividades exercidas pelos trabalhadores escravizados nos centros urbanos. *Engenho de carne seca*, por exemplo, está entre os registros do cotidiano da população negra produzidos por Debret no RS e integra o conjunto de gravuras do álbum *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* do MARGS. A gravura é uma paisagem panorâmica de uma charqueada, mostrando as diferentes etapas da linha de produção do charque, como carnear, desossar, salgar e desidratar.

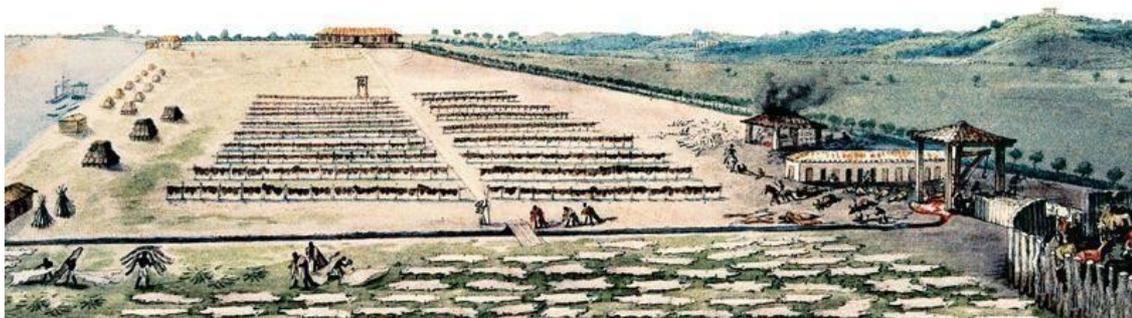


Figura 13 - Jean Baptiste Debret (1768-1848), *Engenho de carne seca – Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, 1829

Aquarela (fototipia e pochoir), 11,2 x 34,2

Acervo Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, RS)

Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Outras duas gravuras do artista francês retratam o cotidiano pampeano nas charqueadas, tendo como protagonistas os negros charqueadores. Os trabalhos *Cena da Província do Rio Grande* e *Escravo Negro conduzindo tropas na Província de Rio Grande* (1823) fazem parte do álbum produzido por Castro Maya, mas estão entre as 30 gravuras que faltam no álbum do MARGS. No que diz respeito à temática regionalista, não são muitas as imagens presentes no acervo ou na historiografia da arte no RS que incluem o negro na representação simbólica do gaúcho. Pode-se dizer que Debret é o responsável pelo registro das primeiras imagens sobre o regionalismo rio-grandense em que homens negros são representados no cotidiano pampeano e trajando a indumentária característica do gaúcho.

⁴⁹ Herrmann Wendroth veio ao Brasil, em 1851, para lutar na Guerra do Prata.



Figura

14 - Jean Baptiste Debret (1768-1848), *Escravo Negro conduzindo tropas na Província de Rio Grande*, 1823

Aquarela, 15,3 x 22,1cm, Acervo Museus Castro Maya
 Fonte: Wikipedia.⁵⁰



Figura 15 - Jean Baptiste Debret (1768-1848), *Cena da Província do Rio Grande*, 1828

Aquarela, 15,3 x 22,1 cm, Acervo Museus Castro Maya
 Fonte: Catálogo *Debret: viagem ao sul do país* (2012, p. 61).

⁵⁰ Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Debret-_Escravo_negro_conduzindo_tropas_na_Prov%C3%ADncia_do_Rio_Grande.jpg. Acesso em: 6 dez. 2020.

Outro aspecto da sociabilidade da população negra representada por Debret e outros viajantes foram as manifestações religiosas e festivas de base africana ou derivadas do aculturamento dos negros da diáspora. Entre as expressões artísticas registradas por Debret, temos no acervo do MARGS as gravuras a seguir.

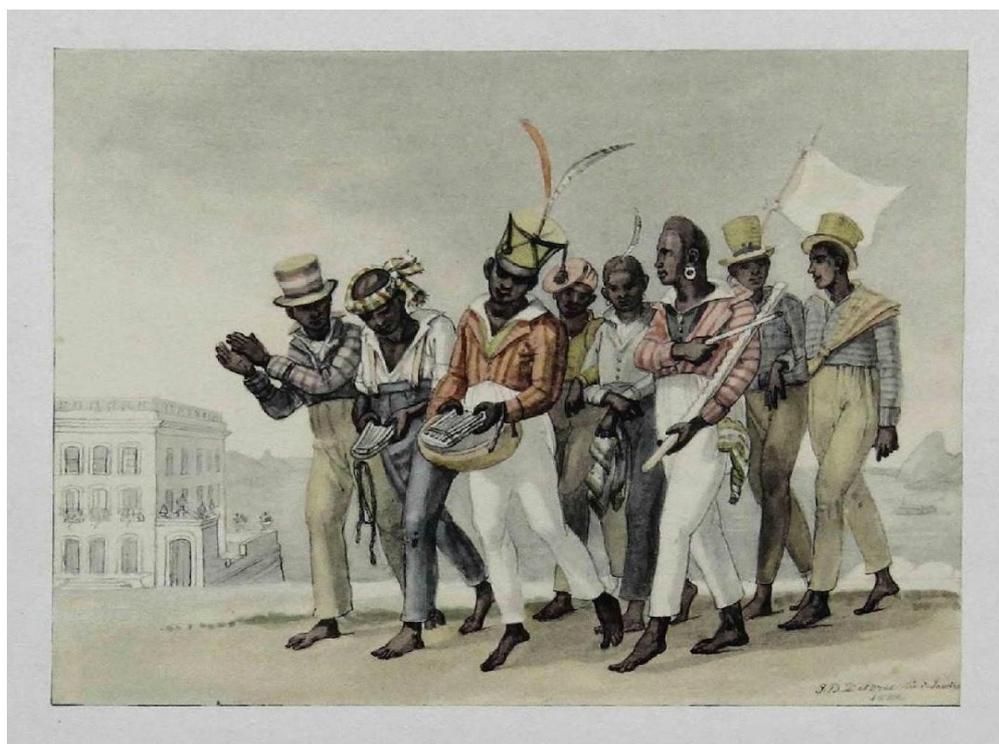


Figura 16 - Jean Baptiste Debret (1768-1848), *Marimba-la promenade du dimanche après-midi*, s.d.
Aquarela, 58 x 39, Acervo Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

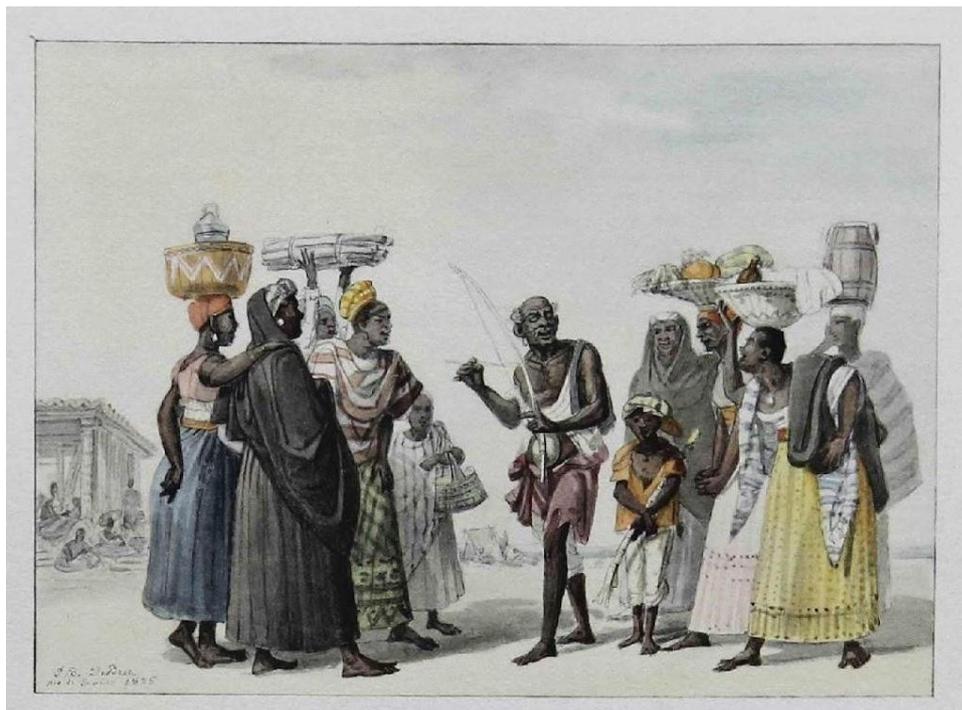


Figura 17 -

Jean Baptiste Debret (1768-1848), *Le viel orphée africain Oricongo*, s.d.
 Aquarela, 58 x 39, Acervo Museu de Arte do Rio Grande do Sul
 Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Já a aquarela *Nossa Senhora do Rosário em Porto Alegre*, de 1828, retrata a festa de arrecadação de esmolas para a igreja Nossa Senhora dos Rosários.



Figura 18 - Jean Baptiste Debret (1768-1848), *Coleta para manutenção da Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Porto Alegre*, 1828
 Fonte: Wikimedia Commons.⁵¹

⁵¹ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Baptiste_Debret_-_Coleta_de_esmolas_para_a_Igreja_do_Ros%C3%A1rio,_1828.jpg. Acesso em: 6 dez. 2020.

Já o alemão Hermann Wendroth registrou uma festa de batuque protagonizada por negros pelotenses, além de cenas cotidianas de trabalhadores negros em diversas cidades do RS. A vida campeira, as atividades desenvolvidas nos centros urbanos e o comércio de ganho estão entre suas narrativas visuais, conforme podemos ver nas imagens a seguir. Nas aquarelas *Escravos conduzindo uma barrica* (1851-1852) e *Cena de hospital em Pelotas* (1851-1852), Wendroth registrou escravizados acorrentados carregando barris por meio dos quais se descartavam os dejetos das residências. O tipo de descarte, utilizado pela falta de um sistema de esgoto adequado, certamente causou espanto no alemão, constituindo um rico material para seus conterrâneos ilustrando o atraso civilizacional dos trópicos. As cenas de sevícia também integraram os registros iconográficos de Wendroth como, por exemplo, em *Preto acorrentado pela perna* (1851-1852), *Preto acorrentado, chicoteando outro* (1851-1852) e *Preto chicoteando outro, crucificado em Pelourinho* (1851-1852).



Figura 19 - Hermann Wendroth, *Dança dos negros nos pampas*, 1852
Aquarela, Acervo Museu Júlio de Castilhos
Fonte: Museu Júlio de Castilhos, Porto Alegre.



Figura 20 - Hermann Wendroth, *Caçada de boi*, 1852-1853
Aquarela, Acervo Biblioteca de Rio Grande
Fonte: Alves e Torres (2020, p. 67).



Figura 21 - Hermann Wendroth, *Sem título*, 1851-1852
Aquarela, Acervo Biblioteca de Rio Grande
Fonte: Alves e Torres (2020, p. 177).



Figura 22 - Hermann Wendroth, *Cais do Rio Grande*, 1851-1852
Aquarela, Acervo Biblioteca de Rio Grande
Fonte: Alves e Torres (2020, p. 189).



Figura 23 - Hermann Wendroth, *Cena de hospital em Pelotas*, 1851-1852
Aquarela, Acervo Biblioteca de Rio Grande
Fonte: Alves e Torres (2020, p. 43).



Figura 24 - À esquerda: Hermann Wendroth, *Preto acorrentado pela perna*, 1851-1852
Aquarela, Acervo Biblioteca de Rio Grande
Fonte: Alves e Torres (2020, p. 49).

Figura 25 - À direita: Hermann Wendroth, *Escravos conduzindo uma barrica*, 1851-1851
Aquarela, Acervo Biblioteca de Rio Grande
Fonte: Alves e Torres (2020, p. 42).

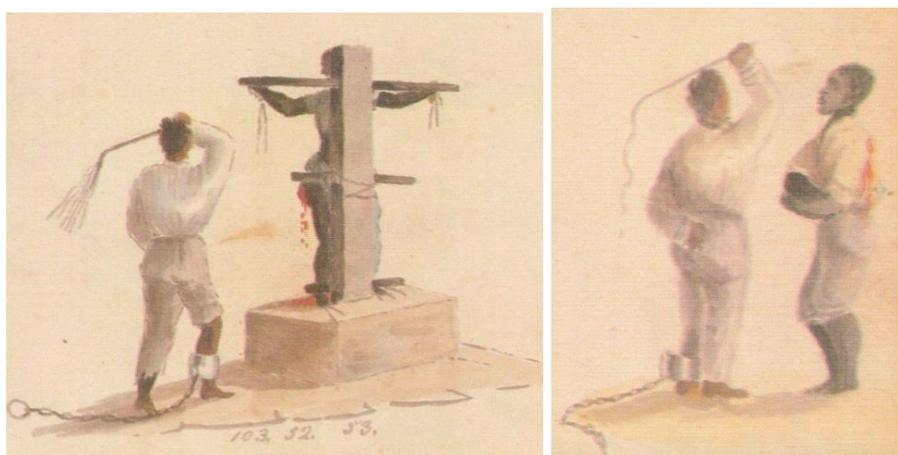


Figura 26 - À esquerda: Hermann Wendroth, *Preto crucificando o outro acorrentado no pelourinho*, 1851-1852. Aquarela, Acervo Biblioteca de Rio Grande
Fonte: Alves e Torres (2020, p. 51).

Figura 27 - À direita: Hermann Wendroth, *Preto acorrentado chicoteando outro*, 1851-1852
Aquarela, Acervo Biblioteca de Rio Grande
Fonte: Alves e Torres (2020, p. 50).

Outra atividade econômica praticada pela população negra nos centros urbanos era o comércio de ganho, sobretudo a venda de tabuleiro ou quitanda. Os negros de ganho foram bastante retratados pelos artistas viajantes. A venda de gêneros alimentícios de todos os tipos era praticada por mulheres escravizadas, libertas ou livres, africanas e crioulas. Segundo Pantoja (2008), as “quitandas” foram um fenômeno tipicamente africano e essencialmente feminino; a atividade era praticada em todo o continente africano, sendo introduzida no Brasil por ocasião da

diáspora negra. As negras de tabuleiro e quitadeiras figuram em inúmeros registros iconográficos e textuais de artistas viajantes e cronistas. Vestidas com seus panos da costa, turbantes e balangandãs, carregando seus tabuleiros pelas ruas da cidade ou agachadas em suas quitandas, vendendo gêneros alimentícios vegetais ou animais, comidas caseiras, biscoitos, bolos, pães e doces, elas simbolizam a *reterritorialização identitária* de sujeitos da diáspora africana em diversas cidades brasileiras.

No Rio Grande do Sul, ainda que a história dessas mulheres tenha sido invisibilizada nas narrativas historiográficas ou artísticas, existem alguns poucos retratos e crônicas sobre elas. Em Porto Alegre, por exemplo, o antigo *Largo da Quitanda*, atual *Praça da Alfândega*, no Centro Histórico de Porto Alegre, era um espaço marcado pela presença física e simbólica de homens e mulheres africanos e crioulos, nos séculos XVIII e XIX, no qual eles consolidaram sua identidade por meio da demarcação simbólica. Saint-Hilaire (1999, p. 43-46) descreveu as atividades no Largo da Quitanda da seguinte forma:

A rua da Praia, que é a única comercial, é extremamente movimentada. Nela se encontram numerosas pessoas a pé e a cavalo, marinheiros e muitos negros, carregando fardos. É provida de lojas muito bem instaladas, de vendas bem sortidas e de oficinas de várias profissões. [...] É na Rua da Praia, próximo ao cais, que fica o Mercado; nele vendem-se laranjas, amendoim, carne seca, pão, feixes de lenha e legumes, principalmente couve. Como no Rio de Janeiro, as vendedoras são negras, algumas vendem acoradas junto à mercadoria; outras possuem barracas, dispostas desordenadas pelas ruas. Em Porto Alegre, negros que mascateiam fazendas pelas ruas, atualmente vendem muito o fruto de araucária, a que chamam pinhão, nome que se dá, na Europa, às sementes de pinheiro. Usam-no cozido ou ligeiramente assado, ao chá ou entre as refeições, sendo frequente presentear com ele os amigos".

O relato de Saint-Hilaire vai ao encontro das aquarelas em que Wendroth representa três negras de ganho. Uma negra de tabuleiro, aparentemente de frutas, uma mulher levando um cesto sobre a cabeça e o filho preso às costas por um manto e uma quitadeira acorada junto ao que parecem ser os frutos da araucária citados por Saint-Hilaire. Chama a atenção o colorido das roupas, a chapeleira de uma delas e os tradicionais cachimbos. Outra curiosa aquarela de Herrmann Wendroth retrata um casal de negros de ganho em meio a uma paisagem rural onde, em seu segundo plano, podemos ver algumas construções indicando, talvez, um pequeno vilarejo. O homem carrega uma espécie de jarro enquanto a mulher leva sobre a cabeça um enorme tabuleiro repleto de produtos.

Achylles Porto Alegre (1994, p. 100), cronista gaúcho, algumas décadas mais tarde, misturando crônica, memória e história, discorreu sobre a presença das quitandeiras pelas ruas da cidade, comercializando os variados gêneros alimentícios:

Hoje já não se encontram em nossas ruas as “minas” ou os “minas”, estes interessantes tipos africanos, que na sua meia língua nos eram tão prestantes. [...]. Entregavam-se então a sua quitanda, e atravessavam as ruas da cidade, com colares e pulseiras de miçanga, e tabuleiros rasos de frutas ou caixas envidraçadas de doces à cabeça. Alguns conduziam nessas ocasiões os filhos de peito esgarranchados nas ancas, onde os amarravam com faixas até as axilas. Outras iam aboletar-se com os seus tabuleiros nas portas das tabernas de esquina – onde, aos domingos, algumas se estabeleciam com os seus caldeirões de canjica ou mocotó, a vintém e a tostão o prato. Pela manhã iam sentar-se no mercado. Isto feito, como não havia naquele tempo, nas ruas, carroças de verduras, as “minas” é que andavam de casa em casa fornecendo à freguesia. Muitas, porém, não perambulavam. Expunham os seus tabuleiros às portas das suas casas, e ali faziam o seu negócio.

Assim como Wendroth, Achylles de Porto Alegre (1994) chama a atenção para o modo como as mulheres africanas carregavam seus filhos. Além disso, o cronista descreve as diferentes maneiras encontradas pelas chamadas “minas” de comercializar seus produtos. A estratégia de expor seus tabuleiros às portas das suas casas é corroborada pela fotografia de 1901 do desceite de colonos alemães João Mayer Junior, na qual retrata duas africanas com seu tabuleiro sentadas à porta de uma casa. Interessante notar que elas talvez representem a última geração de quitandeiras “minas” que, nas palavras de Aquiles, davam um lado *pitoresco* à cidade. O relato do abolicionista gaúcho demonstra sua percepção sobre a população negra ao descrever aquelas mulheres como tipos exóticos. Mesmo após a emancipação dos escravizados, a relação da branquitude com a população negra seguiu alicerçada pela alteridade da diferença racial. Eles seguiram representando para a sociedade brasileira os *terrivelmente outros*. Concepção preservada e ressignificada de tempos em tempos pelos discursos de racialidade presentes nos *regimes de representação*.



Figura 28 - À esquerda: Hermann Wendroth, *Beldades brasileiras*, 1851-1852
Aquarela, Acervo Biblioteca de Rio Grande
Fonte: Alves e Torres (2020, p. 55).

Figura 29 - À direita: Hermann Wendroth, *Sem título*, 1851-1852
Aquarela, Acervo Biblioteca de Rio Grande
Fonte: Alves e Torres (2020, p. 56).

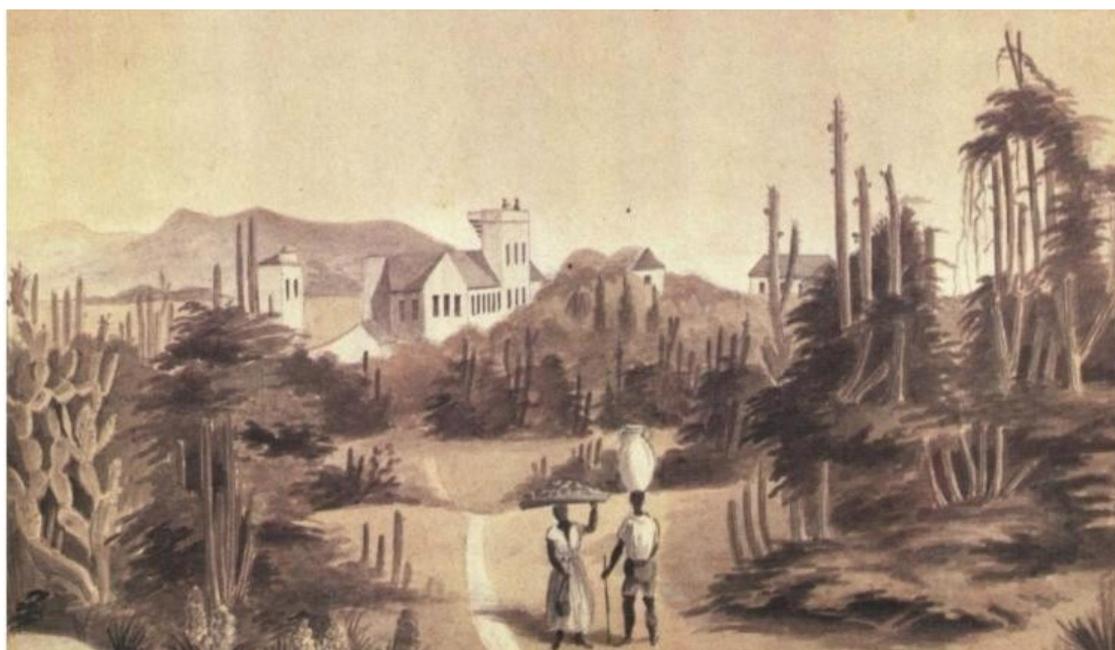


Figura 30 - Hermann Wendroth, *Sem título*, 1851-1852
Aquarela, Acervo Biblioteca de Rio Grande
Fonte: Alves e Torres (2020, p. 198).

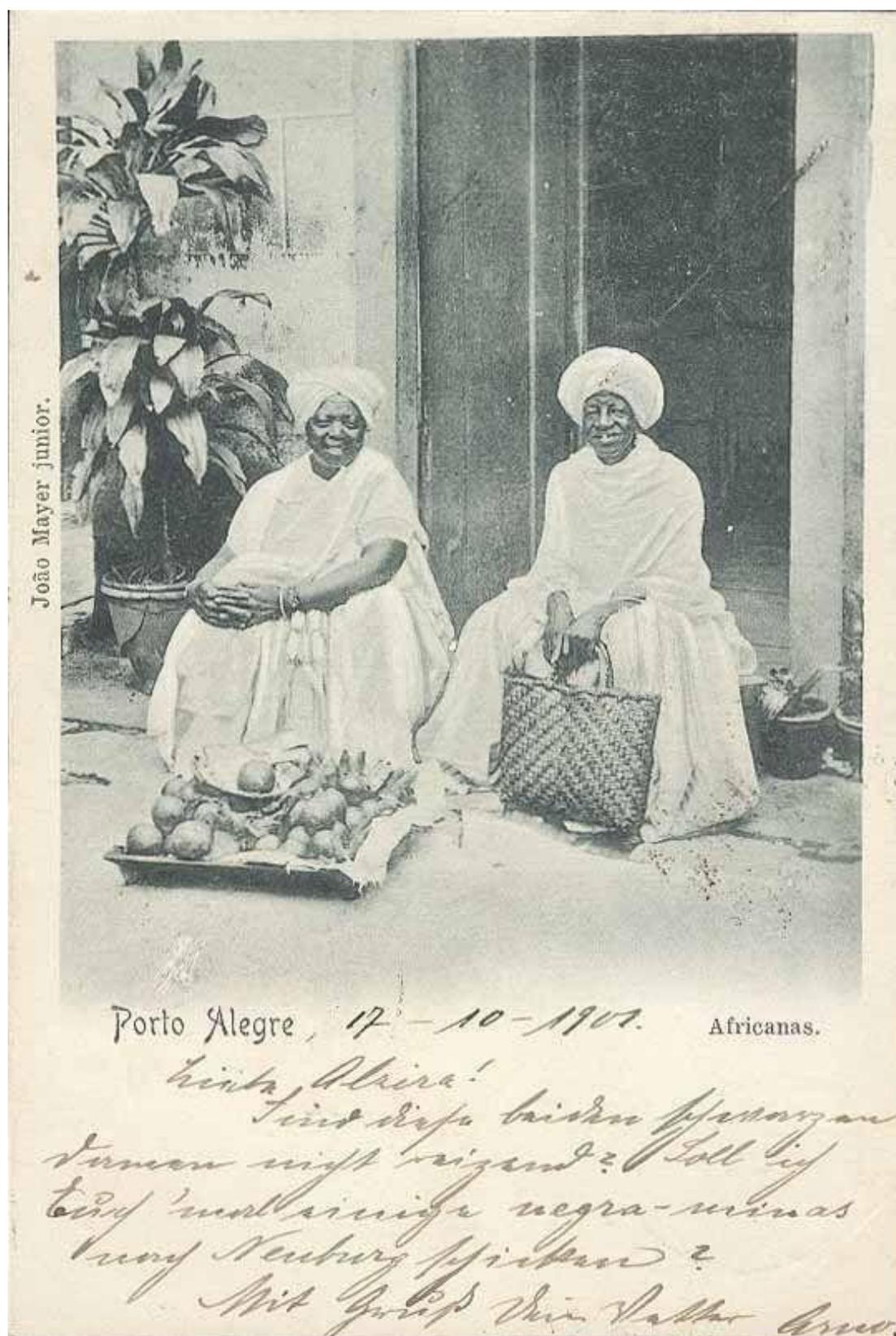


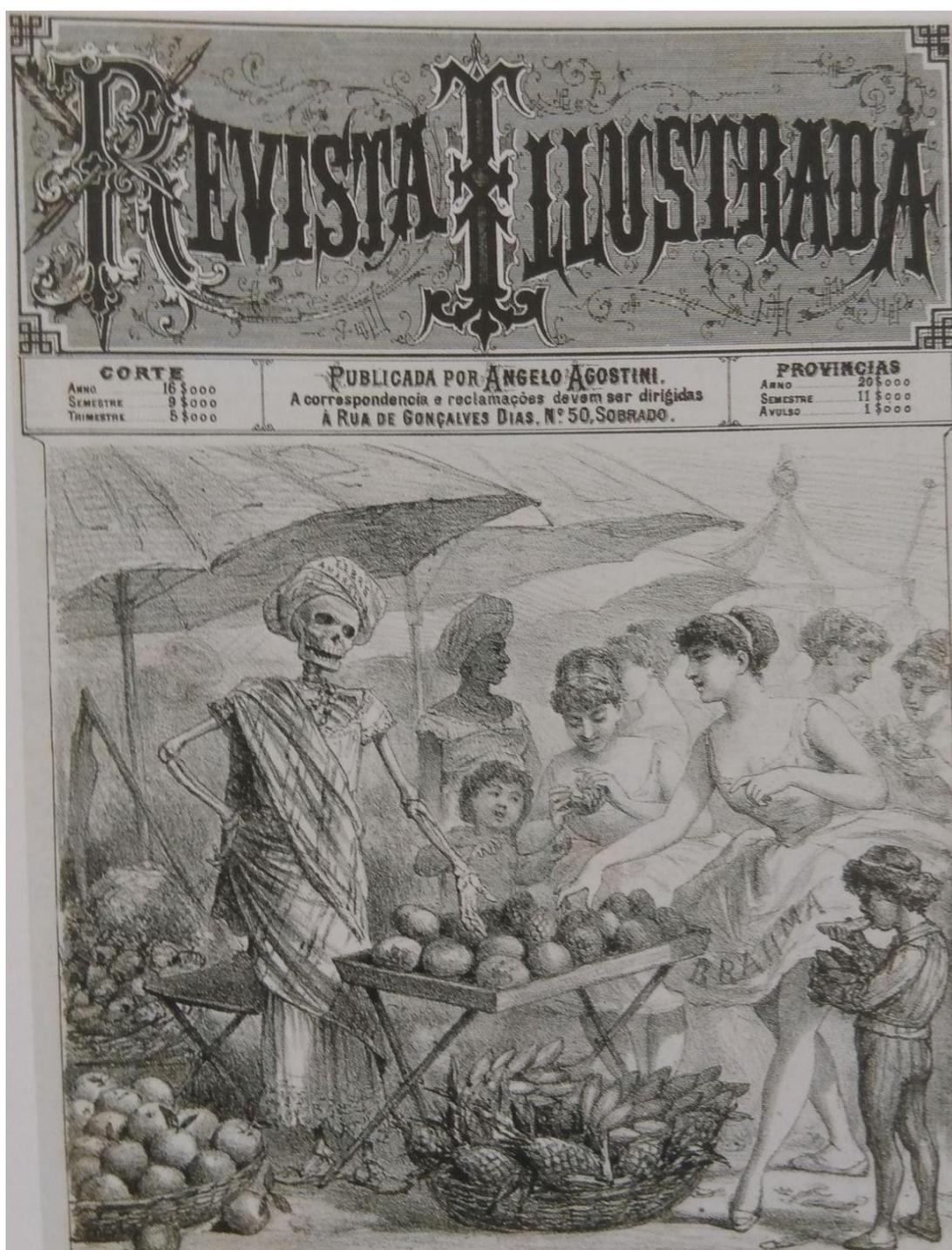
Figura 31 - João Mayer Junior, Africanas, Porto Alegre, 1901

Fonte: Prati Fotos antigas.⁵²

⁵² Disponível em: <https://prati.com.br/porto-alegre/porto-alegre-postal-africanas-1901.html>. Acesso em: 14 mar. 2019.

Cabe ressaltar que Porto Alegre foi um abolicionista. Entretanto, o posicionamento político em favor da emancipação dos escravizados não significava vê-los como iguais, apenas como humanos. Segundo Gislene Santos (2005), isso acontecia porque os ilustrados brasileiros que combatiam o sistema colonial e a escravidão tinham o pensamento libertário influenciado pelo dos autores iluministas da França revolucionária, absorvendo inclusive suas contradições e ambiguidades, como, por exemplo, a crença nas diferenças biológicas e culturais entre as raças. Aspecto que fica evidente na crônica *Os Cangaceiros* (1920), em que o autor afirma que o africano é “inculto”, “naturalmente bom e amoroso” (MONTEIRO, 2006, p. 186). A primeira qualidade está associada ao estereótipo do *negro primitivo*, enquanto a segunda é típica do estereótipo de *infantilização* que compara o negro a uma criança. Dessa forma, não há contradição em ser abolicionista e racista, pois era comum naquele período (assim como na contemporaneidade) “lutar contra a escravidão em nome da igualdade de direitos e desprezar os negros alegando sua inferioridade biológica e cultural” (SANTOS, 2005 p. 163). Concepção permeada pelos discursos racistas do contexto histórico e social ao qual pertencia.

Cumpram também lembrar que os periódicos e as revistas ilustradas foram importantes aparelhos de difusão dos *regimes discursivos* correspondentes às *imagens coloniais*. A partir de 1850 e 1860, a imprensa ilustrada dita “caricatural” virou sinônimo de imprensa ilustrada, em geral com grande aceitação por décadas (PEREIRA, 2015). Profissionais consagrados como Henrique Fleuiss (1823-1882) e Ângelo Agostini (1843-1910) criaram ilustrações caricatas de negros com traços físicos exagerados e grosseiramente retratados, sendo muitas vezes até animalizados (MOURA, 2000). Era comum a representação visual em periódicos brasileiros desqualificando pessoas negras. Trago como exemplo *O Século*, de Porto Alegre; o *Maruí*, de Rio Grande, e a *Revista Ilustrada*, do Rio de Janeiro. Interessante, nesse sentido, notar como a questão das quitadeiras, discutida acima, aparece nas charges dessas revistas, protagonizando imagens satíricas e ilustrações de cunho político em periódicos brasileiros e rio-grandenses. Na capa da *Revista Ilustrada*, uma quitadeira é retratada como um esqueleto humano. Em seu turbante está escrito “febre amarela” e a manchete anunciava o seguinte alerta: “Cuidado, bellas filhas de Terpsichore. As frutas são saborosas, mas a quitadeira amarella é terrível e sem piedade” (AGOSTINI *apud* MOURA, 2000, p. 583).



Figura

32 - Ângelo Agostini (1843-1910), *Cuidado, bellas filhas de Terpsichore. As frutas são saborosas, mas a quitandeira amarella é terrível e sem piedade*, 1886. Revista Illustrada, RJ, ano 11, n. 430

Fonte: Moura (2000, p. 583).

Como já demonstrou Santos (2005), era natural que intelectuais e artistas abolicionistas como Angelo Agostini estivessem alinhados com o pensamento científico de inferioridade inata da população negra, que também era considerada o

vetor da transmissão da febre amarela.⁵³ Já os periódicos *O Diabrete*, de Rio Grande, e *O Século* (1883) usaram a imagem de quitandeiras como metáfora para ironizar as “polêmicas e discussões acaloradas entre periódicos adversários, como um bate-boca de escravas que brigavam entre si, associando situações de balbúrdia e bagunça às negras” (TORRES; ALVES, 2020, p. 57-58).



Figura 33 - À esquerda, *O Diabrete*, Rio Grande, 14 novembro de 1880, p. 4; e à direita, 8 de fevereiro 1881, p. 4. Fonte: Torres (2005, p. 59).



Figura 34 - *O Diabrete*, Rio Grande, 20 de fevereiro 1881, p. 4
Fonte: Torres (2005, p. 60).

O nome dos jornais em disputa está impresso no tabuleiro das quitandeiras. Com conotação pejorativa, a charge insinua que os periódicos estariam rebaixando o debate ao nível do mercado, da ralé. As figuras das “negras minas” dos dias 8 e 20 de fevereiro de 1881 representam, respectivamente, a briga e a reconciliação entre dois jornais pelotenses.

⁵³ Acreditava-se que a febre amarela tinha origem na África e teria chegado ao Brasil por meio do tráfico negreiro (KODAMA, 2009).

Contudo, no que diz respeito à visão atual sobre as quitadeiras, pelo menos na minha e na de outros autores que têm olhado para a história dessas mulheres, elas simbolizam a *resistência* e a re-existência dos africanos no Brasil, após a diáspora. Seja em pequenas vendas em suas casas, seja no comércio ambulante, elas dominavam o comércio de tabuleiro no Brasil escravista, cuidando do abastecimento de gêneros básicos, o que lhes dava importância política e social na sociedade patriarcal e escravista a ponto de causarem preocupação às autoridades por ameaçarem a ordem social e econômica, atrapalhando o pagamento do jornal, intermediando informações sobre planos de fuga de escravos ou, até mesmo, auxiliando no abastecimento de quilombos (FIGUEIREDO; MAGALDI, 2013). O comércio ambulante e a quitanda foram um dos principais meios de obtenção de pecúlio próprio para compra da alforria e, eventualmente, operava como meio de ascensão econômica e social.

O conjunto de visualidades apresentado pode ser considerado como *imagens de controle* produzidas no contexto dos *regimes racializados de representação* que integram o dispositivo de racialidade/biopoder *colonial* e neocolonial. As teorias sobre raça desenvolvidas no contexto filosófico iluminista do século XVIII e científico positivista do século XIX foram decisivas na forma como percebemos a raça no Brasil, difundindo e cristalizando, por um lado, no tempo e no espaço, representações sobre uma suposta superioridade branca e, por outro lado, uma suposta inferioridade negra, indígena e amarela. A intelectualidade brasileira do século XIX e início do XX foi fortemente influenciada pelas ideias de pensadores da razão iluminista do século XVIII, como Denis Diderot (1713-1784), Voltaire (1694-1778), Guilherme Thomas François Raynal (1713-1796) e Montesquieu (1689-1755), do positivismo oitocentista de Auguste Comte (1798-1857) e John Stuart Mill (1806-1873) e das teorias raciais de Arthur de Gobineau (1816-1882) e Louis Agassiz (1807-1883). Segundo Santos (2005, p. 164-165), eles representam o amálgama entre liberalismo e evolução, pois

[...] insistem em não reconhecer a integridade do negro (ele não é um homem pleno, não é um cidadão pleno, não possui uma cultura, é algo intermediário entre o homem e a natureza) e, preocupados com o destino e o progresso da nação, propõem políticas a serem adotadas especificamente para os negros africanos e seus descendentes.

Fundamentada, assim, nas teorias raciais, a elite intelectual brasileira

construiu uma imagem negativa para os negros, estimulando por meio de discursos da inferioridade da raça e da cultura negra o desejo de branqueamento do povo e da cultura brasileira. A partir do pensamento de Charles Darwin (1809-1882), as diferenças humanas, mais especificamente entre brancos e negros, passaram a ser investigadas com base no determinismo biológico e/ou geográfico. Segundo essa linha investigativa, os comportamentos humanos como imoralidade, violência, lascívia, predisposição para o trabalho, força física e o grau de inteligência, podiam ser explicados com base nas características biológicas dos indivíduos, marcando a passagem da analítica sobre a hierarquia entre as raças do pensamento teológico e filosófico para o científico (racismo científico). Foi, portanto, essa *episteme* que se tornou a base da estrutura racista brasileira. A suposta deficiência moral e intelectual de sujeitos negros ganhou legitimação científica, sendo difundida no meio acadêmico, político e cultural brasileiro, principalmente por meio do pensamento de Arthur de Gobineau e Louis Agassiz. Isso exerceu grande impacto na definição do país como um Estado-Nação e nas estratégias de desenvolvimento do progresso brasileiro. Com a instauração da República, aprofunda-se a discussão acerca do nacionalismo, debatido pela elite intelectual brasileira, tendo a raça como o centro do futuro do Brasil como um Estado- Nação (SANTOS, 2005). Conforme apontam Schwarcz e Starling (2015, p. 283-284):

Procurar por homogeneidades num Estado de proporções continentais e caracterizado por uma população tão heterogênea era tarefa complicada. A saída foi “esquecer” os escravizados e idealizar os indígenas, os quais [...] reapareciam em romances e pinturas oficiais ou semioficiais. A representação do país como indígena juntava as concepções de um Brasil americano, mas também monárquico e português. Ou seja, uma mistura da cultura da velha metrópole com a identificação com a América, que nos faz independentes. [...] Assim, se o nacionalismo brasileiro não foi monolítico, seu papel histórico é evidente. Ele permitirá afirmar particularismos, construir uma identidade em oposição à metrópole, valendo-se de elementos particulares - a natureza e seus naturais -, bem como universais. Afinal, tínhamos a mais tradicional das monarquias, formada por Braganças, Bourbons. Ele permitirá afirmar particularismos, construir uma identidade em oposição à metrópole, valendo-se de elementos particulares - a natureza e seus naturais -, bem como universais e Habsburgos.

O interesse pela alteridade dos povos não brancos, entretanto, não foi exclusivo da racionalidade iluminista. Desde a expansão marítima e a exploração comercial nos territórios extraeuropeus, a *diferença racial* tornou-se objeto de estudo e interesse político, conforme ficou explícito no capítulo anterior. Conforme nos lembra Hall (2016a, p. 83), “um discurso ou *episteme* diferente surgirá em um

momento histórico posterior, substituindo o existente, abrindo uma nova formação discursiva e produzindo, por sua vez, novas concepções de (raça)”. No caso do Brasil, a formação discursiva que substituiu os enunciados visuais das *imagens coloniais* foi, defendemos, a *estética da mestiçagem*. Antes de passarmos para a discussão sobre a *estética da mestiçagem*, proponho, no entanto, a leitura de imagem de uma das obras do acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul que, na minha interpretação, se encontra intimamente relacionada ao imaginário colonial, evidenciando sua inserção num regime racializado de representação como uma das muitas imagens de controle, sobretudo porque articula categorias como *trabalho* e *escravização* de modo correspondente ao processo de estereotipagem de homens negros como *primitivos*, *infantis*, *incivilizados* e, portanto, sempre a serviço da branquitude.

4.1.2 *Imagens coloniais no acervo do MARGS*



Figura 35 - Guido Mondin (1912-2000), *Sem título*, 1983.
Óleo sobre tela, 100 x 190 cm, Acervo do MARGS
Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

A obra de Guido Mondin⁵⁴ (1912-2000) integra o acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Ela não está nomeada, mas, aparentemente, parece se tratar de uma cena de época, sobretudo se considerarmos a predileção do autor por criações de enfoque histórico e regional. Embora ela seja uma obra criada em 1983, contemporaneamente portanto, é possível entendê-la como estando profundamente marcada pelo *regime racializado de representação das imagens coloniais*. Isso porque, além de a pintura sugerir uma cena ambientada, provavelmente, no contexto do século XIX, como sugere a indumentária das personagens e os objetos que compõem o cenário, a narrativa trabalhada nos conduz às memórias sobre a escravidão e, mais especificamente, aos estereótipos de origem que servem de base para a construção das imagens *de controle* do servo fiel, implícita na famosa lenda do folclore brasileiro. Daí a minha escolha de discuti-la aqui.

Meu primeiro contato com a tela foi em 2018, quando passei a integrar o quadro de funcionários do MARGS. Ela ficava exposta em uma das paredes dos corredores onde estão localizados os núcleos que compõem a estrutura de gestão do museu.⁵⁵ A sensação imediata sentida por mim diante da imagem foi de desconforto. Não apenas pela iminência de violência que a cena exhibe, mas porque a violência é contra uma pessoa negra. A cena faz emergir em mim neuroses relacionadas a minha condição de mulher racializada. Acredito que tenho consciência disso pelo conhecimento que venho adquirindo acerca das relações étnico-raciais, bem como sobre o poder de objetificação e subjetivação por meio da enunciação de imagens racializadas. A imagem me leva direto para um lugar de opressão e inferioridade. Levando em consideração o fato de que a noção de *raça*, logo o *racismo*, é intrínseca à nossa formação social, pois estrutura as relações políticas, econômicas, jurídicas e familiares e influencia nossas relações cotidianas, os comportamentos individuais e os processos institucionais, acredito que o modo como significamos figurações artísticas de indivíduos negros é afetado pela

⁵⁴ Guido Fernando Mondin cursou o Instituto de Belas Artes, formou-se Bacharel em Ciências Políticas e Econômicas na PUC. Foi membro da Academia de Arte e da Academia Brasileira de Belas Artes e presidente do Instituto Histórico e Geográfico do Distrito Federal. Atuou como auditor, professor, economista, líder sindical e presidente da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas. Fez carreira na política como senador, deputado estadual e federal, vice-prefeito de Caxias do Sul e ministro do Tribunal de Contas da União.

⁵⁵ Com a reforma realizada em 2020, todos os quadros que ficavam expostos nas paredes dos corredores foram retirados por segurança.

percepção que temos sobre a raça e pelas representações mentais sobre o que entendemos ser uma pessoa “negra”.

Em meu exercício de produção de sentidos, por mais que tente, não consigo olhar para a pintura de Mondin sem estabelecer uma conexão com o período escravista⁵⁶ e com a icônica figura do Negrinho do Pastoreio⁵⁷, eternizada nas *Lendas do Sul*, de Simões Lopes Neto (1865-1916) e no imaginário da população gaúcha. Essa versão é a mais difundida e foi publicada em folhetim, em 1906, na imprensa pelotense. Acredita-se, porém, que a versão mais antiga da lenda é de autoria de Apolinário Porto Alegre, tendo sido publicada em 1975 com o título de *O crioulo do pastoreio* (TRAPP, 2011).

Talvez porque a iconografia oferece alguns elementos que remetem ao período e às relações senhor/escravo, como, por exemplo, a iminência de uma violência física contra o menino, como se estivesse prestes a ser castigado, tal qual o icônico Negrinho do Pastoreio. Outro ponto de intersecção reside nas vestimentas de alguns personagens. Chamo a atenção para as vestes do menino e do homem que ocupa o espaço central na composição. O traço mais relevante na aparência do primeiro é o fato de estar descalço, isso, associado à precariedade de suas vestimentas, é uma característica importante na tentativa de definir uma provável datação para a cena. O estatuto de escravizado no sistema escravista brasileiro

⁵⁶ A escravização de seres humanos foi uma prática recorrente em todos os cantos do mundo e em diferentes sociedades. No interior do continente Africano, predominava um sistema escravista doméstico, mas também havia o comércio dos escravizados de guerra. Nesse sistema, o escravo não era uma mercadoria, mas consistia em uma presença a mais na força de trabalho já existente ou um guerreiro a mais para as campanhas militares (COTRIM, 2011). Os árabes eram grandes mercadores de escravos. Com a expansão islâmica, no século VII, intensificou-se o comércio de escravos africanos pelo Saara e, progressivamente, fechou-se para a Europa o contato direto com o norte africano e as rotas Trans-saarianas de comércio, que havia sido estabelecido desde o Império Romano, bem como as rotas comerciais para a Ásia. Quando chegaram a Ceuta, no ano 1415, dando largada à expansão marítima europeia, os portugueses tinham grande interesse em comerciar especiarias africanas e, principalmente, ter acesso às cidades produtoras de ouro. Porém, em 1444 teve início o maior movimento migratório forçado da história da humanidade e a transformação de homens, mulheres e crianças em mercadoria. A força de trabalho de africanos negros impulsionou o sistema mercantil, dando início à era capitalista.

⁵⁷ O Negrinho do Pastoreio é um personagem do folclore brasileiro bastante conhecido na região sul do país. De origem africana e cristã, a lenda do negrinho do pastoreio surgiu, provavelmente, no século XIX. Conforme a lenda, que se passa período escravista, um menino escravizado que não possuía nome e, por isso, era chamado de Negrinho, sofreu com os maus-tratos de um fazendeiro. Certo dia, o senhor ordenou que cuidasse de alguns cavalos, porém um deles acabou fugindo. Ao dar falta do cavalo, o dono resolveu castigar o negrinho com chibatadas e depois lançá-lo num formigueiro. No dia seguinte, certo da morte do menino, o fazendeiro surpreende-se ao encontrá-lo vivo e sem nenhum ferimento no corpo. Além disso, ele estava montado no cavalo perdido e, ao seu lado, estava a Virgem Maria, padroeira do garoto órfão. Cf. Lopes Neto, 1965.

proibia aos cativos o uso de sapatos. Quanto às vestimentas do personagem que ameaça o garoto, elas apontam para uma cronologia anterior ao século XX, referente à indumentária típica⁵⁸ usada pelo gaúcho campeiro, entre os anos 1750 e 1820. Ele veste um traje à moda ibérica, característico de um padrão das vacarias,⁵⁹ usado pelos primeiros estancieiros (FAGUNDES, 1985).

Entretanto, é explícito que devemos ter discernimento quanto às evidências, pois consistem apenas em indícios que nos permitem somente supor uma condição de escravizada da personagem ou uma condição de extrema pobreza de um cidadão que goza de plenos direitos. Assim como a vestimenta do homem não é o suficiente para determinar a temporalidade da cena.

De certo, temos somente o anacronismo da imagem e a relação de poder e subordinação presente na narrativa. Não há certeza sobre a época em que se passa a cena, podendo ser anterior ou posterior à abolição da escravatura, inclusive pode tratar-se de uma mistura de tempos. Então, tratando-se ou não de uma citação ao período histórico em que vigorou o sistema escravista no Brasil e levando em consideração minha relação com essa imagem e os sentidos de opressão e inferioridade que em mim produz, acho interessante refletirmos sobre seu poder de enunciação e sobre os sentidos que ela (re)produz em sua relação com o espectador. O que faz com que esses sentimentos aflorem diante dessa imagem? O que faz com que eu estabeleça uma relação direta dela com a escravidão e a figura do Negrinho do Pastoreio?

Em primeiro lugar, consideremos o significado ambíguo da imagem e seus possíveis significados. Acostumados com a dimensão política da arte – já vimos como artistas gaúchos adeptos do realismo social retrataram as más condições de vida e trabalho do proletariado e/ou das populações marginalizadas –, poderíamos pensá-la como uma citação à lenda do Negrinho do Pastoreio que problematiza a violência contra o negro no período escravista (ou posterior), bem como sua condição social durante e/ou após a emancipação. Uma leitura bastante empolgante, mas progressista demais, em minha opinião, para um campo que historicamente

⁵⁸ A indumentária gaúcha surge da mistura de elementos da indumentária ibérica com a indígena (FAGUNDES, 1985).

⁵⁹ A composição reúne chapéu de feltro, com copa alta e abas estreitas, ceroulas compridas com franjas, calções terminando abaixo dos joelhos, faixa na cintura, jaleco e jaqueta (FAGUNDES, 1985).

invisibiliza e nega a participação da população da diáspora negra na representação simbólica sobre a formação histórica e cultural da identidade gaúcha. Além disso, a trajetória política do artista impõe algumas limitações ideológicas discursivas que possam vinculá-la com o realismo social da tradição modernista gaúcha. Integrou a Ação Integralista Brasileira e o Partido de Representação Popular (PRP), organizações políticas ultranacionalistas, inspiradas no fascismo italiano.⁶⁰ Portanto, incompatíveis com a estética do realismo social, mas coerente com o discurso da tradição política, cultural e nacionalista com viés regional, típica do integralismo e alinhada com a política estatal getulista de construção de uma identidade brasileira. A figura do gaúcho e seu mito fundante se constituem como imagética essencial nesse processo de construção identitária nacional a partir do regional.

Como nos lembra Kilomba (2019), não existe neutralidade. O campo da arte não é um espaço neutro, enquanto produção sensível e cognitiva, e a arte também está intrinsecamente ligada ao poder e à autoridade racial. Aqueles que dominam a produção simbólica possuem o poder de definir quem pode ser representado e como (KILOMBA, 2019). Historicamente, pessoas negras têm sido representadas no lugar subalterno da *outridade* em uma posição de objetificação. “Temos sido descritas/os, classificadas/os, desumanizadas/os, primitivizadas/os, brutalizadas/os” (KILOMBA, 2019, p. 51). Tendo isso em vista, uma outra possibilidade de busca por significação talvez seja nos perguntarmos: como o RS tem representado a população negra em seu imaginário? Qual o lugar social ocupado pelo negro nas visualidades da composição identitária sul-rio-grandense?

Como foi visto anteriormente, a representação figurativa das gentes, dos hábitos e dos costumes típicos do RS foi tema de inúmeros artistas locais e também de alguns artistas viajantes que passaram pelo estado ao longo do século XIX. Entretanto, a imagem do Negrinho do Pastoreio é a mais usada como representação social da presença negra no estado, sintetizando a representação dessa população. Ou seja, a personificação da ideia de eterna infância do negro, correlata de uma minoridade radical, desprovida, por exemplo, de razão, de escolha, de independência e liberdade, de responsabilidade, de subjetividade, que o relega ao

⁶⁰ Ação Integralista Brasileira foi uma organização política de âmbito nacional inspirada no fascismo italiano, fundada por Plínio Salgado (1895-1975) em 1932. O Partido de Representação Popular (PRP) foi um partido político brasileiro populista, também fundado pelo integralista Plínio Salgado, e ficou ativo de 1945 a 1965.

papel social do escravizado. Um ser dependente de um senhor e criado essencialmente para servi-lo. Parece não haver para o negro outra possibilidade de representação simbólica em nossa cultura a não ser pela figura do escravizado. A contribuição do negro parece ser irrelevante diante do desejo de tê-lo como servo fiel, uma vez que ela é predominante na historiografia oficial, nos acervos artísticos e históricos e nas imagens da indústria cultural. Cunha (2008) evidenciou que o trabalho escravo, associado às narrativas sobre castigos, súplicas e torturas, está entre os discursos mais recorrentes em museus brasileiros sobre a negritude. Mas por que isso acontece? Que sentidos essa figura reúne? “Mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão” (ADICHIE, 2009, online).

Os *estereótipos de origem* forneceram os fundamentos necessários para a compreensão de certas qualidades, comportamentos e costumes como sendo naturais dos africanos negros, para personificá-lo como “Outro”, como “não ser”. Três deles podem ser identificados nas alegorias do Negrinho do Pastoreio, de modo que eles buscam manter vivo no imaginário coletivo o mito da raça. São eles: o *primitivismo*, a *infantilização* e a *incapacidade de adquirir hábitos civilizados*. Atributos associados ao estado de natureza do negro que, segundo o humanismo europeu, não havia alcançado o estado civilizatório apropriado e, sem a ajuda da raça branca, nunca o alcançaria. A *primitivização* é um recurso estereotípico que visa fixar a ideia de que o sujeito negro é atrasado, selvagem, primitivo, pois, enquanto *ser*, numa escala ontológica, está mais próximo da natureza. O negro, segundo essa percepção, é incapaz de evoluir e adquirir comportamentos civilizados. Sua suposta “natureza incivilizada faz com que ele seja visto pela sociedade branca como a personificação do outro violento e ameaçador” (KILOMBA, 2019, p. 79). Pesa-lhe sobre os ombros a permanente suspeita de um crime. Portanto, não pode ser parte do comum na sociedade.

Já a *infantilização* é um recurso estereotípico usado nas práticas representacionais para fixar a suposta condição servil do negro como se fosse uma criança incapaz de viver sem senhor Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), por exemplo, um dos pensadores mais influentes da filosofia ocidental, defendeu que a África era o país que se encontrava na infância da história e que os negros eram

comparáveis a uma criança (HEGEL, 1987). Para o autor, o negro não podia ser considerado parte da categoria de *homem universal*, pois ocupava um estágio inferior no desenvolvimento racional, social e espiritual, estando mais próximo do que se consideraria um *estado de natureza*. Incansavelmente explorada não apenas no campo literário, mas também nas artes visuais, podemos citar observar representações simbólicas da infantilização do negro nas inúmeras esculturas do Negrinho do Pastoreio e – por que não? – no personagem negro em uma pintura de Locatelli intitulada *A fundação de Porto Alegre*, de 1960, que nada mais é do que a representação simbólica da ideia de eterna infância do negro.

Outro aspecto importante a ser considerado numa abordagem discursiva são os locais em que essas imagens estão e como seus enunciados se relacionam com esses espaços de poder. Esse segundo mito fundante produzido por Aldo Locatelli está localizado no foyer do Teatro do SESI – FIERGS;⁶¹ ou seja, de uma das instituições que integram a Federação das Indústrias do Estado do Rio Grande do Sul. Pensemos nos sentidos aí implícitos e suas consequências no imaginário social e, conseqüentemente, nas relações sociais.

O Negrinho do Pastoreio parece sintetizar, nos regimes discursivos oficiais, a representação simbólica do negro rio-grandense, no que diz respeito ao mito fundante do RS. Conforme aponta Beck (2019, p. 18), no modelo de identidade a participação de negros e indígenas é recalcada, “restando aos primeiros a manifestação mística do ‘Negrinho do pastoreio’, e para os indígenas, um possível legado da habilidade de cavaleiro e a ligação com Sepé Tiaraju”.

⁶¹ O SESI-RS faz parte de um sistema federativo formado pelo Departamento Nacional e por 27 Departamentos Regionais e tem sua sede corporativa em Porto Alegre, no prédio da Federação das Indústrias do Estado do Rio Grande do Sul (FIERGS). Juntamente com SENAI, IEL e CIERGS, integra o Sistema FIERGS.

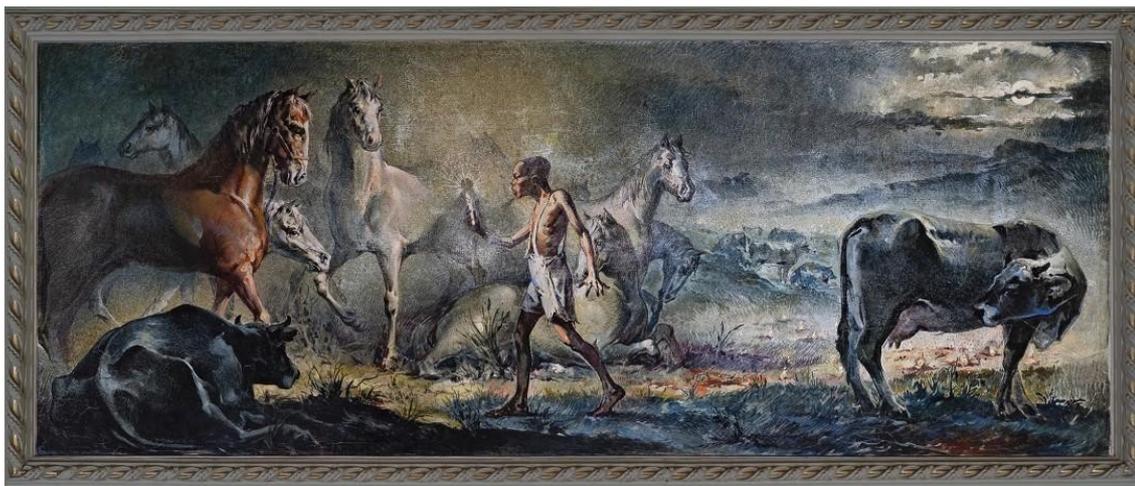


Figura 36 - Aldo Locatelli (1915-1962), *A lenda do Negrinho do Pastoreio*, 1951-1955
Pintura Mural, Têmpera, Palácio Piratini
Fonte: Acervo digital do Palácio Piratini.



Figura 37 - Aldo Locatelli (1915-1962), *A Fundação de Porto Alegre*, 1960
Óleo sobre tela, 265 x 440 cm, Foyer do Teatro do SESI - FIERGS
Fonte: Blog Professor Círio Simon.⁶²

Lembremos, ao longo desta consideração sobre a infantilização, do termo *boy*, usado pejorativamente por brancos, nos Estados Unidos, para se referir a homens negros. Trata-se do mesmo estereótipo da “infantilização da diferença”,⁶³ estratégia de representação comum, frequentemente usada pelos senhores brancos

⁶² Disponível em: <http://profciriosimon.blogspot.com/search?q=Aldo+Locatelli>. Acesso em: 14 nov. 2021.

⁶³ Segundo Hall (2016a), a infantilização também pode ser entendida como uma forma de castração.

na escravidão como forma de castração simbólica de homens negros, privando-os de sua masculinidade, muitas vezes impedindo-os de exercer sua paternidade e autoridade familiar (HALL, 2016a). No compilado sobre os principais estereótipos nos *regimes racializados de representação* estadunidenses desenvolvido por Suzane Jardim, ela cita o Golliwog, Pickaninny ou Golly Doll. Os Golliwogs, pequenos bonecos de trapo representando a caricatura de uma criança negra, tornaram-se uma tendência iconográfica na indústria de consumo. Esse estereótipo teve origem no livro *Little Black Sambo (Negrinho Sambo)*, da autora escocesa Helen Bannerman. Ele chama a atenção pelos traços físicos exagerados, como lábios grossos, pintados de vermelho, nariz largo e cabelo crespo, lembrando um *blackface*.

O *Gollin*, como ressalta Hall (2016a, p. 174), é uma das muitas figuras que “reduzem os negros a algumas características simplificadas, redutoras e essencializadas”. Podemos encontrar referências do *Pickaninny/Gollinwog* nas ilustrações de João Fahrion para o livro *Aventuras do avião vermelho*, de Erico Verissimo. O livro fazia parte da *Coleção Nanquinote*, uma série de livros infantis do autor publicados pela Editora do Globo. Na história, o personagem principal, um menino branco, realiza diversas aventuras ao lado do seu pequeno Gollinwog e seu ursinho de pelúcia. São evidentes os traços estereotípicos do modelo estadunidense no boneco da história que permeia o imaginário de uma geração. A começar pelo guri que inspirou o personagem: Luis Fernando Verissimo, filho do autor (RAMOS, 2016). Como já mencionado, os ilustradores da Editora e da Revista do Globo foram bastante influenciados pelos artistas gráficos estadunidenses.

aos *golly dolls*. O pickaninny/golly ou doll/golliwog representava uma criança “arteira, independente, imune à dor e que não precisa de cuidados de ninguém” (JARDIM, 2016, online).

O Negrinho do Pastoreio era órfão e, após ser açoitado e jogado no formigueiro para morrer, ressurgue como um mártir, incólume pelas mãos da Virgem Maria, sua salvadora. Para Rodrigues (2012, p. 26), o Mártir é um personagem típico da escravidão e sempre surge na ficção brasileira referente a esse período, pois ainda que uma legislação rigorosa proibisse a tortura nas últimas décadas do império, “forma os excessos que ficaram no imaginário social popular, e algumas das suas vítimas foram mitificadas pela população, incorporando-se à mitologia local, como o Negrinho do Pastoreio”.

Outros estereótipos de infantilização do negro foram reificados pela imprensa humorística dos oitocentos, pela figura do personagem Moleque, do periódico *Semana Ilustrada*. Criado pelo caricaturista monarquista Henrique Fleuiss (1823-1882), Moleque era o fiel e perspicaz assistente do personagem Dr. Semana, figura constante nas charges políticas de Fleuiss.

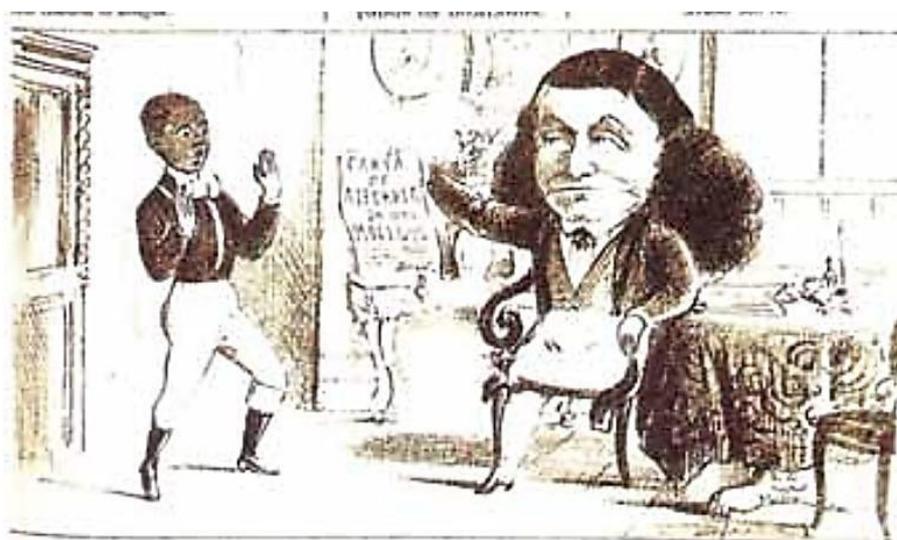


Figura 40 - Henrique Fleuiss (1823-1882), *Moleque recusa a carta de alforria que o Dr. Semana quer lhe dar*. *Semana Ilustrada*, s.d.
Fonte: Chinen (2013, p. 96).

Embora se tratasse de um escravizado adulto, a iconografia criada para Moleque era a de um menino. Além disso, um elemento que caracterizava uma diferença existente entre os personagens é o tipo de traço do desenho. Enquanto o senhor era desenhado com traços bem marcados e exagerados, os traços do assistente eram deformados e com partes de corpo desproporcionais, como a cabeça menor que o corpo. Uma charge que evidencia o estereótipo da infantilização contida no enunciado visual é a que Moleque recusa a carta de alforria concedida por Dr. Semana, como que corroborando o sentimento de dependência inter-racial. A ideia de servilismo associado ao negro africano está diretamente relacionada com as narrativas bíblicas da ascendência camita. Na Idade Média, a Etiópia era vista como uma terra amaldiçoada por ser habitada por idólatras descendentes de Chus, filho de Cam (HORTA, 1991). Segundo a concepção de Afonso X (*apud* HORTA, 1991, p. 58):

Donde, que quiser saber donde veio esta inimizade tão grande e tão longa entre os cristãos e os mouros, daqui retire a razão, porque os gentios que hoje são e os cristãos vêm principalmente de Sem e Jafeth, que povoam a Ásia e a Europa. E isto assim é ainda que também haja alguns dos de Sem em Jafeth que pela falsa pregação de Maomé, se tornaram Mouros. [...] Donde entendemos nós, segundo este direito e privilégio, que Noé nosso pai nos deixou aos de Sem e de Jafeth, donde nós viemos, toda a terra e outra coisa dos de Cam de África, e donde quer que os Mouros sejam em quaisquer outras terras; pois que mouros são, todos são de Cam, e se pudermos levar algo deles por batalha ou por qualquer força e ainda prendê-los e fazê-los nossos servos, que não fazemos aí pecado, nem injustiça nem erro algum.

Durante o período colonial, a narrativa bíblica sobre ascendência dos povos justificou a escravização massiva de africanos negros. Zurara (*apud* HORTA, 1991, p. 84), cronista viajante, discorre sobre o argumento religioso para a escravização dos africanos subsaarianos:

E aqui haveis de notar que estes negros, posto que sejam mouros como os outros, são, porém servos daqueles, por antigo costume, o qual creio que seja por causa da maldição que, depois do Dilúvio, lançou Noé sobre seu filho Caim, pela qual maldisse que sua geração fosse sujeita a todas as outras gerações do mundo; da qual estes descendem, segundo escreve o arcebispo D. Rodrigo de Toledo: e assim Josefo, no Livro das Antiquidades dos Judeus, e ainda Gualtyero com outros autores, que falaram das gerações de Noé depois do saimento da Arca.

Assim, as categorias do esquema genealógico, conformados segundo uma síntese clássico-bíblica, que inferioriza os não cristãos, são estruturadas conforme “as funções que desempenham segundo os objetivos do discurso em que se insere”

(HORTA, 1991, p. 56). A linhagem amaldiçoada de Cam ou Canaam se tornou um dos mitos fundantes que fundamentam os desvios dogmáticos e comportamentais dos negros subsaarianos e sua consequente escravização (HORTA, 1991).

A escravização de seres humanos foi uma prática recorrente em diferentes sociedades e períodos históricos. Mas, sem dúvida, a escravidão negra foi a mais duradoura e que gerou impactos econômicos, políticos e culturais em níveis globais. Após quatro séculos de escravização, a população negra segue estigmatizada pelos signos do servilismo. Hall (2016a) explica que, durante o período escravista, as representações populares da “diferença racial” giravam em torno de dois temas principais: o status subordinado do negro, que segundo a visão cristã, haviam nascido para a servidão de seus irmãos, e sua preguiça inata.

Diante disso, podemos pensar a imagem produzida por Guido Mondim como uma releitura do Negrinho do Pastoreio. A representação simbólica da presença negra no mito fundacional do RS no final do século XX. Mito que cria uma identidade social da população negra cristalizada na figura eternizada do menino escravizado que alcança redenção na morte e na fidelidade cristã. Talvez esteja aí a explicação para a obsessão dos museus brasileiros em preservar uma memória do negro unicamente vinculada aos grilhões do sistema escravista. Os *estereótipos de origem* formam a base dos *regimes racializados de representação* que alimentam o imaginário social que associa pessoas negras a determinados papéis sociais, como a condição de servilismo, fator que talvez seja a resposta para a quase exclusiva representação de homens e mulheres negros em papéis de escravizados ou como trabalhadores desempenhando funções subalternas, como, por exemplo, a empregada doméstica, o segurança, o gari ou a babá. É possível afirmar que as imagens que atrelam e fixam o corpo negro à força de trabalho físico estão vinculadas ao que Muniz Sodré (2018) vem chamando de “forma social escravista”, ou seja, embora se tenha abolido “política e juridicamente o sistema de subordinação direta do corpo sequestrado, permanece a forma social correspondente” (SODRÉ, 2018, p. 12), atuando no imaginário social brasileiro. Significa que o lugar social que o negro ocupa na sociedade brasileira segue sendo aquele destinado, pela força do querer de Noé, aos descendentes de seu filho Cam,

este "Outro" cujo "não-ser" vem sendo cuidadosamente moldado ao longo dos últimos cinco séculos em favor dos interesses políticos das nações irmãs⁶⁴.

Aparentemente, o intervalo de tempo entre o ontem do sistema jurídico escravagista e o agora da democracia racial não foi capaz de romper as urdiduras firmemente tecidas da formação social escravista. Seguindo o pensamento de Sodré (2018), acredito ser possível pensar o museu como aparato institucional que, por meio de seu conjunto de elementos discursivos, vem preservando essa “memória afetiva da escravidão [...], a superfície psicológica do fato histórico-econômico de que as bases da organização nacional foram dadas pelo escravismo” (SODRÉ, 2018 p.13). O Brasil performa e renova constantemente nosso passado escravista nas práticas sociais e afetivas cotidianas, por meio das seleções específicas da força de trabalho negra, das relações com empregadas domésticas e das babás pretas, pela atribuição como folclore ou objeto de estudos sociológico e antropológico das manifestações culturais afro-brasileiras ou, ainda, por meio de “imagens pasteurizadas” dos modos de ser da população negra na mídia (SODRÉ, 2018 p. 14). Assim, tendo em vista as elaborações sobre representação e cultura em Stuart Hall, inevitavelmente grande parte das representações visuais de pessoas negras na história da arte ocidental está profundamente atrelada à história da escravidão ou da exploração da força de trabalho no triângulo do Atlântico, constituindo-se como formas discursivas ou ciência subjetivadora de sentidos que definem e influenciam nossas ações e nossa cultura (HALL, 2016a, p. 80).

4.1.3 Estética da mestiçagem: o corpo negro como enunciado da identidade nacional

Denomino *estética da mestiçagem* aquelas *imagens de controle* que integram o *regime racializado de representação* orientado pelos pressupostos estéticos, culturais, políticos e ideológicos dos modernismos brasileiros, cujo principal elemento aglutinador era a busca, ou a exploração, da *identidade nacional* por meio

⁶⁴ Segundo a narrativa do Gênesis, Cam e os dois outros filhos de Noé, Sem e Jafé, teriam gerado, respectivamente, as Nações africanas, asiáticas e europeias.

da arte; ademais, por meio de uma arte nova, alinhada aos novos padrões estéticos e artísticos que já germinavam com as vanguardas europeias. A nova escola modernista significou, portanto, uma renovação estética na produção do simbólico, cujos principais traços eram o caráter inovador, contestador, antiacadêmico e de oposição aos valores tradicionais e ao passado conservador. Foi uma prática artística marcada pela busca de liberdade formal e de criação e, também, pela ressignificação do passado histórico, bem como das representações simbólicas da nacionalidade com franco interesse pela temática social.

Para uma compreensão geral do termo modernismo, adoto a elaboração de Paulo Gomes (2012, p. 1413):

O conjunto de movimentos culturais, escolas e estilos que permearam as artes da primeira metade do século XX, resultado das inúmeras forças, sociais, políticas e econômicas, que agiam sobre a sociedade ocidental, desde meados do século XVII, e que foram utilizadas como base para uma forma radicalmente diferente de arte e pensamento.

Como aponta Gomes (2012, p. 1413), o surgimento da tendência estética estava diretamente relacionado com as “inúmeras forças, sociais, políticas e econômicas, que agiam sobre a sociedade ocidental”, o que ressalta, portanto, que o modernismo não foi um movimento cultural intrinsecamente determinado unicamente por fatores formais ou estéticos, mas esteve desde sempre dimensionado social, política e economicamente. No Brasil não foi diferente; o modernismo se desenvolveu em um contexto marcado por transformações ideológicas, disputas de poder, conflitos e renovações políticas. Época em que a República Velha começara a ruir e a política brasileira dera sequência ao ciclo de golpes de Estado que caracteriza, desde sempre, a história da sucessão de poder no Brasil.

O modernismo brasileiro engloba a produção intelectual e artística que encontrou no *mito de origem* das três raças um núcleo constante de exploração simbólica; ou seja, de uma nação cuja formação social e cultural derivaria diretamente da miscigenação entre os três povos ou “raças” formadoras: indígenas, africanos e europeus – conceito-base dos *regimes discursivos* que viabilizaram a criação de uma identidade essencialmente *mestiça*. Trata-se, portanto, de uma prática discursiva fundamental na criação do *dispositivo de racialidade* próprio aos interesses da matriz de poder brasileira.

O termo *estética da mestiçagem* foi cunhado por Renato Gilioli, em sua obra *Representações do negro no modernismo brasileiro – artes plásticas e música* (2016), para denominar a produção artística modernista que pretendeu exaltar o negro destacando sua contribuição histórica, cultural e econômica na formação do Brasil, resgatando a negritude de um suposto apagamento (CARDOSO, 2022, online); movimento que, no entanto, contribuiu na prática com o processo de racialização em curso desde, pelo menos, o século XV. O marco delimitado pela historiografia oficial para surgimento dessa nova formação discursiva é a Semana de Arte Moderna de 1922. Mas, como veremos, ao discorrer sobre o modernismo no RS, a tendência emergiu em diferentes regiões do país, desenvolvendo-se de acordo com as especificidades de cada território e região. Nesse sentido, existiriam *modernismos plurais* no Brasil.

A partir da segunda metade do século XX, uma série de revisões historiográficas – entre as quais se situa a de Gilioli (2016) – vem contribuindo para a desconstrução da ideia que permeia o senso comum de que o modernismo brasileiro teria valorizado e dado visibilidade à imagem da população negra. Com base no pensamento pós-colonial, decolonial e na teoria crítica da raça, pesquisadores defendem que a pretendida exaltação consistiu, na realidade, mais na reconfiguração dos estereótipos raciais historicamente usados pelas teorias raciais na definição de características culturais e biológicas supostamente inatas à população negra. Movimento que contribuiu para a manutenção do *dispositivo de racialidade* que oprime, cria identidades racializadas, fecunda imaginários e subjetividades e, com isso, delimita os lugares sociais a serem ocupados por pessoas não brancas.

Cardoso (2021), pesquisador da UFRJ, aponta, por exemplo, pelo menos três pressupostos que considera capciosos e que teriam contribuído com a narrativa modernista de exaltação do negro e sua cultura. São eles: “1) que não existiam representações anteriores de sujeitos negros; 2) que as representações geradas por artistas modernistas são afirmativas da identidade afro-brasileira; 3) que o modernismo fez um esforço deliberado para efetuar esse resgate” (CARDOSO, 2021, online). O autor defende que, na verdade, ocorreu o contrário. A narrativa modernista teria gerado “uma equivalência falsa entre negritude, primitivismo e

cultura popular” (CARDOSO, 2021, online), além de invisibilizar outras iniciativas. Por essa razão, é possível dizer que o termo *estética da mestiçagem* reúne um conjunto de atributos que viabilizaram o surgimento de um novo *regime racializado de representação* que substituiu o antigo regime das *imagens coloniais*, o qual figurou no Brasil até as primeiras décadas do século XX.

Mas por que a figura do negro, outrora desprezada pelo estigma da inferioridade racial, passou a ter visibilidade “positivada” nos sistemas de representação da cultura brasileira durante o modernismo? Pode-se responder, em princípio, que isso ocorreu pela convergência de fatores estéticos, ideológicos, políticos, sociais e econômicos.

O desenvolvimento do modernismo no Brasil acontece profundamente entrelaçado, conforme já afirmamos, ao processo de construção histórica de uma identidade nacional.⁶⁵ Esse projeto já vinha sendo debatido entre a intelectualidade brasileira no século anterior, mas só foi sistematizado a partir da década de 1920, com a emergência do modernismo brasileiro, e em 1930, com o governo de Getúlio Vargas.

Segundo Hall (2006), para além de instituições culturais, as culturas nacionais também são compostas de símbolos e representações que produzem sentido sobre “nação”; nas palavras do autor, “uma cultura nacional é discurso” (HALL, 2006, p. 50) que constrói sentidos com os quais podemos nos identificar e que têm o poder de influenciar desde nossas ações até nossa autopercepção. Hall ainda afirma que o senso comum de pertencimento a uma nação é construído por meio de estratégias representacionais. Identidades nacionais são formuladas por meio de narrativas que significam e conectam nossa existência à da nação (HALL, 2006, p. 50-51). Segundo o autor, a narrativa da nação:

⁶⁵ “O Estado Nacional é um fenômeno moderno, caracterizado pela formação de um tipo de estado que possui o monopólio do que afirma ser o uso legítimo da força dentro de um território demarcado, e procura unir o povo submetido a seu governo por meio de homogeneização, criando uma cultura, símbolos e valores comuns, revivendo tradições e mitos de origem ou, às vezes, inventando-os” (GUIBERNAU, 1997, p. 56). Desde a independência, em 1822, havia o interesse de alguns intelectuais e políticos brasileiros em criar uma identidade nacional brasileira, que marcasse um movimento de ruptura com seu passado colonial português nos âmbitos sociais, políticos e econômicos.

[...] é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e desastres que dão sentido à nação. Como membros de tal "comunidade imaginada", nos vemos, no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa (HALL, 2006, p. 51).

O autor aponta outro aspecto que caracteriza a narrativa da cultura nacional e que pode nos ser útil, o *mito fundacional*, “uma estória que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional” (HALL, 2006, p. 54). No caso do Brasil, o mito fundacional utilizado na definição da cultura nacional foi o da mestiçagem. O caminho encontrado pela elite brasileira para equacionar o “problema” da raça (a grande presença de negros no Brasil era usada como justificativa para seu atraso) e conduzir o país rumo a uma nação moderna. Ideia semelhante é defendida por Chauí, em seu livro *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária* (2001), onde comenta sobre a reprodução dos mitos fundantes que estofam a ideia de uma cultura nacional:

[...] as ideologias, que necessariamente acompanham o movimento histórico da formação, alimentam-se das representações produzidas pela fundação, atualizando-as para adequá-las à nova quadratura histórica. É exatamente por isso que, sob novas roupagens, o mito pode repetir-se indefinidamente (CHAUÍ, 2001, p. 6).

Outro autor que explica a dimensão por trás desse mesmo cenário é Kabengele Munanga (1999, p. 51), mas da seguinte forma:

O fim do sistema escravista, em 1888, coloca aos pensadores brasileiros uma questão até então não crucial: a construção de uma nação e de uma identidade nacional. Ora, esta se configura problemática, tendo em vista a nova categoria de cidadãos: os ex-escravizados negros. Como transformá-los em elementos constituintes da nacionalidade e da identidade brasileira quando a estrutura mental herdada do passado, que os considerava apenas como coisas e força animal de trabalho, ainda não mudou? Toda a preocupação da elite, apoiada nas teorias racistas da época, diz respeito a influência negativa que poderia resultar da herança inferior do negro nesse processo de formação da identidade étnica brasileira.

Foi por essas razões que a raça se tornou o elemento central nos debates sobre a construção da nação e da identidade brasileira. Lilia Schwarcz, em *O espetáculo das raças* (1993), ressalta e demonstra a importância das teorias raciais no estabelecimento das reflexões acerca do Brasil. A raça, segundo a autora, teria sido “a linguagem pela qual se torna possível apreender as desigualdades observadas, ou mesmo certa singularidade nacional” (SCHWARCZ, 1993, p. 241). Daí, portanto, o destaque para a forma como os letrados brasileiros utilizaram as

teorias raciais estrangeiras e sua proposta de pensar a adoção desse conjunto de valores interpretativos não como mero reflexo na sociedade brasileira, uma mera cópia, mas sim como uma atitude articulada a um determinado contexto social, econômico, político e intelectual no país.

Entre os intelectuais que ajudaram a elaborar os discursos em torno de uma identidade étnica única estão Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Alberto Torres, Manoel Bonfim, João Batista Lacerda, Edgar Roquete Pinto, Oliveira Viana, Gilberto Freire, entre outros. Segundo Gilioli (2016), o antropólogo e escritor Edgard Roquette-Pinto foi uma figura importante na defesa da noção de mestiçagem como única identidade. Em seu livro *Rondônia* (1917), ele relatava sua viagem aos sertões brasileiros em uma busca das raízes do Brasil e “defendia que o futuro da Nação residia no processo de miscigenação como meio de construir uma *nova raça*, diferente das três raças que formaram o país” (GILIOLI, 2016, p. 28). O autor afirma ainda que Roquette-Pinto viu no mestiço um “tipo ideal de cidadão do futuro” (GILIOLI, 2016, p. 28). A partir de sua visão progressista, o intelectual positivista teria tentado apaziguar as ideias mais radicais (isto é, eugenistas) da ideologia do branqueamento, pois acreditava que os supostos “defeitos” do brasileiro (origem negra e indígena) não residiam na condição biológica, mas sim na condição social. Evidencia-se, aqui, uma interpretação com base na classe social. A condição de pobreza da maioria dos cidadãos era o entrave para a modernização do país e para alcançar o ideal de progresso que se buscava. Para muitos, a efetividade desse propósito passava, necessariamente, pela remodelação da cultura brasileira, adequando-a ao longo projeto de construção da identidade nacional brasileira. Assim, a partir da década de 1920, num contexto de reconfiguração política e de construção de valores nacionalistas, os corpos negros passavam a ser reconhecidos como filhos da terra. A natureza jurídica do escravizado negava-lhe o status de cidadão; esse estigma permaneceu no imaginário brasileiro mesmo após a emancipação dos negros, razão pela qual, por exemplo, Schwarcz e Starling (2018) falam em termos de uma *cidadania inconclusa* das pessoas negras no contexto pós-abolição.⁶⁶ Porém, nos debates identitários modernistas, o negro é introduzido no

⁶⁶ “Resultado de um ato do governo, mas sobretudo da contínua pressão popular e civil, a Lei Áurea, apesar de sua grande importância, era, porém, pouco ambiciosa em sua capacidade de prever a inserção daqueles em cujo jargão, durante tanto tempo, a cidadania e os direitos não constavam. E por isso o caso é em si exemplar. Ele lembra que atos como esse, não poucas vezes, vinham

quadro de referências culturais e históricas da sociedade brasileira.

O debate sobre a identidade brasileira fundada na mestiçagem ganhou força, sobretudo, com o antropólogo e sociólogo Gilberto Freyre (1900-1987), influenciando outros campos do conhecimento/poder. Freyre redefiniu a percepção sobre as relações étnico-raciais ao promover uma nova interpretação da cultura brasileira. Segundo Munanga (1999), as principais influências do pensamento freyriano são a legitimação da contribuição da população negra, indígena e mestiça na formação cultural brasileira, além de “deslocar o eixo da discussão, operando a passagem do conceito de ‘raça’ ao conceito de cultura” (MUNANGA, 1999, p. 78). Assim, Freyre rejeita os preceitos étnico-culturais e biológicos da raça para analisar a *formação cultural brasileira*, voltando-se para uma concepção que vê a história como um processo sociocultural capaz de promover a adaptação dos sujeitos num contexto étnico e ambiental. O deslocamento proposto pelo autor viabiliza, desse modo, a ruptura com a questão biológica da raça, provendo um afastamento das teorias sobre a inferioridade do negro e a suposta degeneração pela mistura das raças.

Em sua obra clássica *Casa Grande e Senzala*, Gilberto Freyre analisa o Brasil e sua população por uma ótica sociológica e etnográfica distanciada do radicalismo do racismo cientificista dogmático baseado nos princípios darwinistas e spenciarinos que estabelecia a diferenciação intelectual entre a espécie humanas (raças): linha fundamental do eugenismo. Por meio dela, o autor sistematiza e sedimenta a ideia do Brasil como um *país mestiço*, formado por três raças fundadoras: o branco, o indígena e o negro. Freyre teoriza a mestiçagem como representação da identidade nacional brasileira, influenciando uma toda uma rede de práticas discursivas nos anos posteriores e originando o que teóricos da crítica racial denominaram *mito da democracia racial*.

Sua obra ganhou grande destaque pela visão apaziguadora das relações raciais em oposição ao problema da segregação racial nos Estados Unidos. Segundo Andrade e Schwarcz (2017, online), o médico psiquiatra, etnólogo e antropólogo Arthur Ramos (1903-1949), figura de grande destaque nos estudos sobre o negro e sobre a identidade brasileira, foi quem cunhou, a partir das

seguidos de reveses políticos e sociais, os quais começavam a desenhar um projeto de *cidadania inconclusa*, uma república de valores falhados” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 14, grifos meus).

elaborações de Gilberto Freyre, o termo *democracia racial*, passando a difundir no Brasil e no exterior ideia de uma suposta “harmonia racial” regida pela relação pacífica e cordial entre os integrantes das diferentes raças brasileiras (ANDRADE; SCHWARCZ, 2017).⁶⁷ É, portanto, nesse sentido que Veloso (2000, p. 361) crê que Freyre “provocou uma alteração nos conceitos de História, Memória, Tempo e Tradição”. Para a autora, Gilberto Freyre representa um “legítimo arauto da modernidade no pensamento social brasileiro” (VELOSO, 2000, p. 362).

Gilberto Freyre (1980, p. 127) resume sua teoria da formação cultural brasileira desde uma narrativa de si:

No meu caso, nasci, há oitenta anos, brasileiro. Produto, em grande parte, de já antigas raízes brasileiras. De sangue já miscigenadamente brasileiro. Aprendendo a falar numa língua neolatina já abasileirada, tropicalizada, africanizada, americanizada. Ouvindo cantar, chorar, rezar nessa língua. Vindo a ouvir nela diminutivos, aumentativos, palavrões. E vendo talvez mais do que outros meninos certos verdes, azuis, amarelos, vermelhos, roxos, alaranjados tropicalmente brasileiros. Andando descalço por massafês, por outros bairros, por areias de praia, por capinzais. Distinguindo cajueiros de mangueiras, jenipapeiros de jaqueiras, urtigas de folhas de canela. Águas de rio, de águas de mar, cheiros de curral de cheiros de mel de açúcar a ferver em todos os engenhos antigos. Gostos de doces de gostos azedos da mesma cana. Rostos, sorrisos, cheiros, gestos de gentes brancas senhoris dos de gentes de cor e servis. E desde pequeno, me habituando a misturar o que distinguia. A criar predileções por misturas de paladar, de cheiros, de cores de gentes.

O autor defende que as relações sociais do século XX podem ser compreendidas a partir da análise da relação de classes estabelecida entre senhores e escravizados no Brasil colonial. Segundo ele, as relações sociais brasileiras têm origem na relação cordial e harmoniosa que existia entre senhores e escravizados, que alçou no Brasil a categoria de mais avançada democracia racial do mundo, tornando-se referência para sociedades segregadas pelo racismo, como por exemplo, a África do Sul e os Estados Unidos.

Com base nisso, o conceito de *estética da mestiçagem* é compreendido na análise referente a este tópico como definição dos regimes de representação que,

⁶⁷ Isso chamou a atenção do olhar estrangeiro em razão do cenário de segregação racial existente em países como Estados Unidos e África do Sul. Sabendo, por intermédio de Artur Ramos, da existência de uma suposta unidade racial no Brasil, a UNESCO encomendou uma pesquisa junto a pesquisadores da USP para investigar as relações étnico-raciais no Brasil, tendo como base a obra de Gilberto Freyre, o que deu uma dimensão ainda maior aos estudos do autor (ANDRADE; SCHWARCZ, 2017).

influenciados pela noção modernista, são constituintes de visualidades que têm os diferentes tipos brasileiros como centralidade na criação e na divulgação da identidade mestiça brasileira. Para Veloso (2000), o movimento modernista delinea uma nova formação discursiva acerca das relações raciais no Brasil ao criar um campo semântico que altera a percepção sobre o tempo, fazendo emergir concepções como memória, tradição e história.

Não é Freyre, contudo, que inaugura a defesa de uma cultura brasileira originalmente mestiça. Segundo Souza (2000, p. 9), a obra de Sílvio Romero pode ser considerada “a primeira e fundadora vertente do Culturalismo Sociológico no Brasil”, cujos fundamentos defendiam que os fatos e os fenômenos sociais deveriam ser observados em relação a conjuntura nacional. Por meio da Escola de Recife, ele abriu “novas vias de compreensão do problema do homem contido na nacionalidade” (SOUZA, 2000, p. 15), influenciando o pensamento de diversos intelectuais posteriores no campo da sociologia, da estética, da política e da ciência jurídica. Portanto, Sílvio Romero, antes de Freyre, abriu caminho para que outros intelectuais pensassem a cultura popular brasileira a partir da ideia das três raças fundadoras. O sociólogo pernambucano visou, segundo suas palavras:

Indicar no corpo das tradições, contos, cantigas, costumes e linguagem do atual povo brasileiro, formado do concurso de três raças, que, há quatro séculos, se relacionam; indicar o que pertence a cada um dos fatores quando muitos fenômenos já se acham baralhados, confundidos, amalgamados; quando a assimilação de uns por outros é completa aqui e incompleta ali, não é coisa insignificante, como à primeira vista pode parecer (ROMERO, 2001, p. 11).

Outro que merece destaque, dada a atuação na intelectualidade e nas artes brasileiras do período modernista, é Monteiro Lobato, sobretudo pelo livro *Histórias da Tia Nastácia* (1937), onde o autor reproduz alguns dos contos populares reunidos por Sílvio Romero em *Contos populares do Brasil*. Graça Aranha (1868-1937) e os integrantes da Semana de Arte de 1922, inspirados por Alberto Torres (1865 - 1917), cujo pensamento foi orientado pelo Culturalismo Social de Sílvio Romero, passam a investigar a realidade da cultura nacional. Segundo Souza (2000), o grupo dos cinco, junto com o tenentismo, são os responsáveis por cunhar o conceito sociológico de brasilidade. Outros campos do conhecimento influenciados pelo culturalismo foram a etnologia, a etnografia e o folclore, por intermédio de Câmara Cascudo e Nina Rodrigues, que pensaram a cultura à luz do *evolucionismo*.

Como bem lembrou Edison Carneiro (1968), até a promulgação da República, a cultura e o *ethos* do negro no Brasil eram objetos de interesse de viajantes e cronistas estrangeiros. Esse cenário muda com os apontamentos de Sílvio Romero para o problema. Romero considerava uma vergonha a inexistência de estudos sobre a cultura africana, sobretudo as línguas das diferentes etnias e religiões. Na busca frenética pelas raízes da cultura brasileira, Sílvio Romero teria sido o primeiro a identificar na *mestiçagem* um ensejo que contornava o radicalismo eugenista sobre a suposta degeneração causada pela mistura das raças. Respalhado pelo naturalismo evolucionista de Ernst Heinrich Philipp August Haeckel (1834-1919), Charles Darwin (1808-1882) e Herbert Spencer (1820-1903), ele teria encontrado “no ‘critério etnográfico’ a chave para desvendar os problemas nacionais. Nele o princípio biológico da raça aparecia como denominador comum para todo o conhecimento [...] e o futuro da nação” (SCHWARCZ, 1993, p. 153-154). Os modelos deterministas biológicos e etnográficos demonstravam que a diferença entre as raças era um fator primordial e que, na luta pela sobrevivência das espécies, a raça branca, considerada mais forte e civilizada, teria predominância sobre a negra e a indígena, consideradas primitivas. Por essa razão, o *mestiço* passou a ser visto como agente formador de uma nova raça que unificaria o Brasil e o conduziria a um novo marco civilizatório.

Foi ancorada no mito de uma cultura miscigenada que o movimento modernista estabeleceu as diretrizes de sua estética. Em conformidade com o pensamento de intelectuais da elite sobre a necessidade de instituir uma identidade nacional e estimulados por um desejo de renovação estética no campo artístico, mais alinhada com a realidade local, os modernistas encontram no *mito de uma cultura miscigenada* e nos modos de ser típicos da população brasileira certas visualidades representativas de um novo paradigma imagético. O movimento modernista se constituiu, assim, como referência para a compreensão da noção de *brasilidade*. Para além da dimensão cultural, consolidou-se, por meio de suas posições estéticas, culturais, políticas e ideológicas, como um produto do pensamento social e dos valores de sua época. A Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, continua sendo a baliza que delimita o surgimento do modernismo brasileiro, embora se saiba que antes dessa data a nova tendência já circulava entre artistas e intelectuais de várias regiões do Brasil. Segundo Amaral

(2012), o internacionalismo e o nacionalismo eram as principais características do movimento. A autora ainda afirma que:

O nacionalismo viria como decorrência de uma ânsia de armação a partir, gradativamente, da implantação da república (1889), estando daí em diante implícito o desejo de rompimento da intelectualidade com o século XIX e o academismo nas artes visuais. Esse sentimento nativista visou assumir nossa realidade física e cultural, até então menosprezada pelas elites, que se identificavam com a Europa. O regionalismo foi um dos primeiros sinais – visível na literatura como na pintura – a acusar essa preocupação, focalizando pela primeira vez o homem da área rural com sua cultura peculiar (AMARAL, 2012, p. 11).

A fim de romper com seu passado colonial, visando a uma nova sociedade, o olhar das elites intelectuais se voltou para a população e para a cultura nativas e seus folclores, pois a identidade nacional está diretamente relacionada à cultura de um povo, ao conjunto das características elaboradas com base em sua visão de mundo. O sentimento regionalista expresso na literatura e na pintura apontado por Amaral pode ser visto, por exemplo, na figuração de trabalhadores rurais e seus costumes nos trabalhos Pedro Weingärtner (1853-1929), Francis Pelichek (1896-1937),⁶⁸ Glênio Bianchetti (1928-2014), Carlos Scliar (1920-2001), Vasco Prado (1914-1998), Danúbio Gonçalves (1925-2019), os quais representam os hábitos e os costumes do povo gaúcho, seja pelo viés dos trabalhadores das charqueadas, nos pampas, seja pelo viés dos imigrantes que aqui se instalaram.

Na cena paulista, ganha destaque na historiografia hegemônica como o precursor dos discursos nacionalistas o *Grupo dos Cinco*. O coletivo de artistas liderou a Semana de Arte Moderna de 1922, integrado pelas pintoras Anita Malfatti (1889-1964) e Tarsila do Amaral (1890-1973) e pelos escritores Menotti Del Picchia (1892-1988), Oswald de Andrade (1890-1954) e Mário de Andrade (1893-1945). Esses modernistas voltam seu olhar para o passado colonial para reconstituir e analisar o processo de formação da sociedade brasileira, a fim de ressignificar o presente e construir o futuro (VELOSO, 2000). Assim, na visualidade nacionalista do modernismo, o negro se torna um dos símbolos da mestiçagem. A representação simbólica do discurso nacionalista promove a valorização e o protagonismo dos tipos brasileiros: “mulato(a)”, “mestiço(a)”, “cafuzo(a)”, “mameluco(a)”. A cultura negra e

⁶⁸ Pelichek foi descrito como pintor dos humildes por retratar a miséria e o sofrimento de vagabundos, mendigos e velhos (RAMOS, 2016).

seu folclore, outrora desprezados, negados e/ou perseguidos, passam a ser festejados na diversidade da cultura nacional com um *boom* de representações sobre seus modos de ser e existir: seu cotidiano, suas expressões artísticas, ritos, festas e comidas tradicionais. São recorrentes as imagens de trabalhadores rurais que remontam aos trabalhadores escravizados das fazendas de café, narrativas sobre a cultura do samba, o carnaval e as festividades afro-brasileiras, a sensualidade da “mulata”, exportada para o velho mundo como símbolo do paraíso tropical, entre outras figuras que compunham a imagética sobre o negro na estética modernista. As mulatas e o universo do samba de Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), os trabalhadores negros de Candido Portinari (1903-1962), as cenas festivas e do cotidiano do negro no expressionismo construtivista de Lasar Segall (1889-1957), as memórias afetivas de Tarsila do Amaral sobre os trabalhadores negros da fazenda de sua família, antes senhores de escravos, transformadas em imagens, são alguns exemplos que podem ser citados.

Embora *A negra*, por exemplo, seja amplamente celebrada por uma grande parte do campo artístico brasileiro e internacional como uma espécie de paradigma do modernismo brasileiro, uma “obra-prima”, porque radicalizaria preceitos modernistas – isto é, cubistas – a partir do contato de Tarsila com Fernand Léger (1881-1955) e André Lhote (1885-1962) e considerando a mudança, no intervalo de um ano, de sua própria pintura (SIMIONI, 2019), é preciso igualmente admitir que por trás dessa pintura *muito moderna* repousam, invariavelmente, escolhas formais no nível da estereotipagem dessa mulher negra representada e de sua despersonalização (no título). Já vimos, anteriormente, como as escolhas formais e autorais de Tarsila do Amaral estiveram vinculadas às memórias infantis, situadas no período escravocrata e como, portanto, nesse sentido, eternizam essas memórias. Se tomarmos Tarsila enquanto representante da branquitude do período e como representante de uma classe social privilegiada, então se torna incontornável compreender como essas memórias *afetivas* ou *infantis* estão profundamente vinculadas a essas condições sociais de sua cor e de seu privilégio. Ademais, conforme Gilioli (2016), a comparação da composição da imagem, seus expedientes formais e seu modo de representação do corpo negro com as composições, os expedientes e as representações dos estereótipos da *mammy*, já discutidos no capítulo 2, leva-nos a notar, imediatamente, as semelhanças entre a *imagem de*

controle de um *regime racializado de representação* e a pintura paradigmática do modernismo brasileiro. Essas indicações e leituras não procuram “destituir” a pintura de seu protagonismo na História da Arte brasileira, mas procuram situá-la dentro do sistema social mais amplo brasileiro e em sua direta implicação no sistema das artes moderno no país para além do conhecido *mito da democracia racial*.



Figura 41 - Tarsila do Amaral (1890-1973), *A negra*, 1923
Óleo sobre tela 100 x 80 cm; Museu de Arte Contemporânea da USP (SP)
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.⁶⁹

De todo modo, a contribuição negra na formação da *cultura popular*, especificamente, e na econômica do país, como força de trabalho, passa a ser amplamente valorizada e exaltada no modernismo. É também no período de construção da identidade brasileira que é forjado o conceito de *arte afro-brasileira*,

⁶⁹ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2322/a-negra>. Acesso em: 1 fev. 2022.

bastante associado aos objetos rituais e às representações imagéticas dos símbolos, dos mitos e dos rituais das diversas vertentes religiosas de matriz africana e seus híbridos. Foi em meio a essa nova formação discursiva – lembrando que o termo diz respeito a “maneiras de se referir a um determinado tópico da prática ou sobre ele construir conhecimento” (HALL, 2016a, p. 80) – que novas práticas representacionais sobre sujeitos negros foram formuladas no modernismo brasileiro. Um exemplo icônico de prática representacional orientada pelo discurso mestiçagem é a obra *Operários* (1933), de Tarsila do Amaral.

A pintura exalta a importância da classe operária para a realização dos ideais modernizantes e da busca pelo progresso e atesta, na década de 30, a identificação de Tarsila do Amaral com os ideais políticos da esquerda socialista. Ademais, ressalta os traços identitários plurais de uma nação formada por diferentes povos e culturas. É visível, portanto, o conteúdo ideológico presente na representação e o interesse em capturar, justamente, esse traço relativo à miscigenação do povo brasileiro, no primeiro plano, como aquilo que garantiria um futuro de modernização e industrialização para o Brasil, no segundo plano, sob a representação das usinas e das fábricas. Interessante notar, nessa sugestão, que a composição da pintura – numa espécie de crescendo da esquerda para a direita – lembra, por associação, a orientação de um gráfico de crescimento, com sua curva ascendente. A pintura explora, portanto, a ideia de que uma Nação plural, miscigenada, diversa, seria a garantia para o desenvolvimento nacional. Desenvolvimento, cumpre insistir, que não se dá mediante uma problematização justamente sobre o significado e a dimensão dessa miscigenação e a dimensão das relações étnico-raciais, mas mediante a crença no trabalho e no desenvolvimento, o que atesta, na minha opinião, o fato de que a questão racial estava, naquele momento, subordinada, ou suprimida, pela questão de classe. Retomarei mais adiante esse argumento.



Figura 42 - Tarsila do Amaral (1890-1973), *Operários*, 1933
Óleo sobre tela 150 x 205 cm; Fundo Artístico dos Palácios do Governo do Estado de SP
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.⁷⁰

O projeto identitário da nação brasileira articulado na associação entre Estado, elite intelectual e classe artística, desenvolveu-se para além das fronteiras da região do sudeste brasileiro em circuitos culturais dos mais longínquos rincões e províncias comumente desprezados pelo centro hegemônico da cultura brasileira. Nesse sentido, o modernismo no Rio Grande do Sul oferece para este estudo uma importância crucial, sobretudo pela razão de que o acervo do MARGS, situado na capital do estado, apresenta de modo exemplar um conjunto de obras de artistas que viveram e trabalharam no RS.

⁷⁰ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1635/operarios>. Acesso em: 1 fev. 2022.

4.1.3.1 O modernismo no Rio Grande do Sul e a representação do negro

No Rio Grande do Sul, a *Revista Madrugada*, fundada no ano de 1926, é um marco na difusão do modernismo, sendo considerada a “revista dos ‘modernistas’” no estado (RAMOS, 2016, p. 137), reunindo literatura, artes visuais e mundanismo. Por isso, o ano de sua fundação é usado neste estudo como marco de emergência do movimento no RS, seguida pelo processo de assimilação na produção artística local, difusão, legitimação e consumo da tendência até a década de 1980. Para Kern (2007, p. 52), a “constituição do campo da arte e as convenções que orientam as principais instituições, [nos ajudam] a melhor compreender as práticas artísticas dominantes”. É por essa razão que estabeleci o arco temporal tendo em vista as especificidades do campo local no desenvolvimento das tendências estéticas hegemônicas da arte ocidental.

No Rio Grande do Sul, a adesão ao movimento modernista encontrou resistência por parte de intelectuais e artistas conservadores alinhados com o humanismo e o academicismo da tradição clássica.⁷¹ Os conflitos deflagrados no circuito cultural gaúcho, além das divergências referentes às concepções estéticas, passam também por divergências ideológicas. Kern (2007, p. 62) afirma que não se tratava de simples atritos entre grupos conservadores e modernistas, é preciso observar o contexto e “questionar a respeito da natureza dessas dissensões, considerando que a arte oferece possibilidades de veiculação de ideologias, uma vez que emite valores através de esquemas perceptivos”. Depreende disso que a disputa não era apenas entre a tradição e o moderno, mas entre o regionalismo e o nacionalismo, entre pensamento oligárquico e democrático, entre ideologia integralista e comunista ou progressista de esquerda. Em meio a muitos embates, a tendência artística foi se consolidando lentamente até se tornar a prática predominante no campo das artes por um longo período.

Antes disso, entre os anos de 1920 e 1930, a pintura no Rio Grande do Sul, por exemplo, adotava o sistema de *representação naturalista*, cujas formas são

⁷¹ Entre os conservadores estavam artistas vinculados ao IBA, à AFL e à crítica de arte local, representada, basicamente, por Ângelo Guido (1893-1969) e Aldo Obino (1913-2007). Entre os modernos, pode-se citar Manoelito de Ornellas (1903-1969) (KERN, 2007).

delineadas pelo desenho, depois coberto por pinceladas invisíveis e cores sóbrias. A temática mais recorrente era a paisagem, com ênfase nas representações simbólicas rurais que tinham como objetivo afirmar e exaltar o território e as tradições gaúchas e as dos imigrantes europeus. Entre os pintores alinhados a esse tipo de representação pictórica estão José Lutzenberger (1882-1951) e Benito Castañeda (1885-1955). Entre as pinturas que produzem, exibem-se temas rurais e costumes do Rio Grande do Sul que estão presentes no acervo do MARGS, como *Vida de Fazenda* (1945), de Castañeda, e *Leitura de jornal* (s.d.) de Lutzenberger. Obras que carregam cenas épicas, tradições sociais e costumes rurais e do campo. Esses artistas “mesclam valores formais modernos com vestígios da tradição clássica, tais como a aparência visual e do desenho como elemento ordenador do espaço” (KERN, 2007, p. 63).

As técnicas da gravura e da ilustração, por sua vez, mais dinâmicas e com mercado competitivo, estavam mais alinhadas com a linguagem modernista (KERN, 2007). É por isto que Ramos (2007, p. 77) afirma que “não se pode falar de modernidade artística no Rio Grande do Sul sem discutir a visualidade que se desenvolveu em meio ao ambiente gráfico e editorial”. Desde meados da década de 1920, era perceptível a emergência do modernismo no estado, bastante localizado nas revistas ilustradas como *Máscara* (1918-1928), *Kosmos* (1926), *Madrugada* (1926), *A Tela* (1927-1929), com destaque para a *Revista do Globo* (1929-1967), grande difusora do modernismo em suas icônicas ilustrações, bem como as publicações da Editora do Globo. Nos anos de 1940, outro periódico de extrema relevância para a difusão e a consolidação do modernismo no RS foi a revista *Horizonte*, de orientação político-partidária comunista, que fomentou o circuito cultural gaúcho, além de ser responsável por propagar a estética do Realismo Socialista no estado. Vários artistas/gravadores gaúchos contribuíram com a publicação. Entre eles estão Vasco Prado, Glênio Bianchetti, Danúbio Gonçalves, Edgar Koetz. A partir da *Horizonte* e de um enfoque artístico pela perspectiva da classe, esses mesmos artistas criaram os Clubes de Gravura, coletivos que tiveram importância na propagação das tendências modernistas no estado.

Entretanto, a arte modernista irá tomar maior impulso no RS apenas nas décadas de 1940 e 1950, após o regime do Estado Novo e a 2ª Guerra Mundial. A

estruturação do campo artístico, entre as décadas de 1950 e 1960, com a implementação de instituições responsáveis por produzir, avaliar, legitimar e consumir artes plásticas promove, associada ao processo de modernização da cidade, da indústria e do comércio, a criação do ambiente propício para que o modernismo possa se consolidar no campo local (KERN, 2007).

A Associação Francisco Lisboa é uma instituição que exemplifica esse processo. Criada em 1938 por trabalhadores, intelectuais e políticos, é possível dizer que a instituição viabiliza a conexão entre artistas interessados em produzir sua arte pela perspectiva do proletariado. Em 1949 é criada a Escola de Belas Artes de Pelotas e, em 1960, a Faculdade de Belas Artes, na Universidade Federal de Santa Maria. Também na década de 1960 temos a abertura de inúmeras galerias de arte, instalando-se um mercado de arte com padrões de consumo modernos, além do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre (1962) como uma alternativa na formação de artistas. Além disso, em 1952, o sistema de ensino do IBA passa por reformulações, alinhando-se efetivamente à linguagem modernista (KERN, 2007). Contudo, Kern (2007, p. 75) pontua algumas particularidades que caracterizam a produção modernista no Rio Grande do Sul:

O modernismo no RS significa a atualização das artes plásticas, mas não a ruptura com o passado, pois certos traços da memória são preservados, exercendo assim uma espécie de controle do processo de renovação. A retomada das origens culturais revela a necessidade dos artistas de atingirem a essência e definirem a sua distinção face à modernidade e a internacionalização cultural. Com isto, há a presença predominante de representações figurativas, que aliam os signos da tradição com os da modernidade.

Foi com base na assertiva de Kern que optei por definir o recorte temporal estilístico de produção das obras analisadas em um arco que fosse capaz de abarcar as diferentes especificidades do campo artístico sul-rio-grandense no período, buscando, é claro, pelas marcas dessas especificidades sobre a representação visual do negro nesse modernismo. No Rio Grande do Sul, o interesse pela figura do negro instigado pela estética modernista pode ser evidenciado no campo artístico, acredito, em ilustrações, pinturas, esculturas e gravuras produzidas e difundidas no sistema das artes local.

Podemos encontrar imagens de personagens negros nas ilustrações de várias edições da *Revista do Globo*, inclusive na capa. No ano de seu lançamento, a

revista exibe em suas páginas a imagem de um homem negro dançando com uma mulher branca, algo incomum para o período. Na edição de abril de 1931, a revista exibe em sua capa uma ilustração em que João Fahrion retrata um homem e uma mulher negra em um cenário praieiro. Em 1933, a revista exibe em outra capa uma ilustração de Francis Pelicheck representando duas pessoas negras, uma menina embalada pelo som da viola de um velho cancionista.

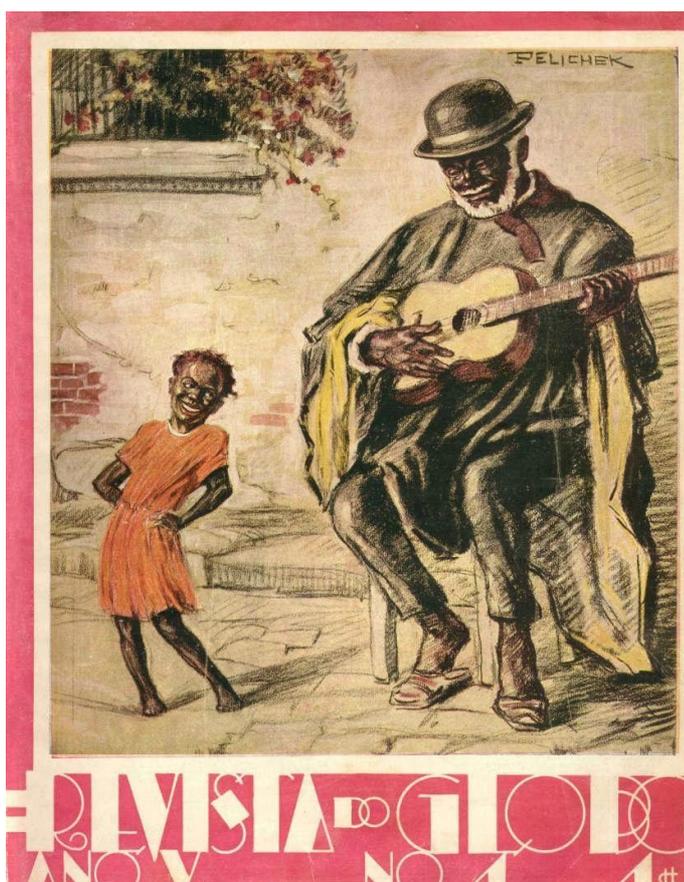


Figura 43 - Francis Pelicheck (1896-1937), *Revista do Globo*, 1933
 Fonte: Ramos (2016, p. 154).

Em setembro de 1935, uma bela mulher negra com seios desnudos é exibida dançando. Ao fundo da imagem, é possível ver a banda, cujos integrantes são igualmente negros. No total, são onze capas ilustradas apresentando personagens negros. Além dessa revista é possível encontrar um ou outro personagem negro em livros publicados pela editora do Globo, a maioria com perfil estereotipado.

A ampliação das pautas e da divulgação dos eventos de arte na imprensa

local fortaleceu o sistema que se estruturava. Na década de 1960, o Rio Grande do Sul ainda vivenciava um processo de “afirmação, de conquista de espaços institucionais, de público e de reconhecimento social” (BULHÕES, 2007, p. 117) do modernismo como corrente artística. Além de uma forte orientação figurativa que, desde a década de 1950, formava uma barreira, não sem resistências, à assimilação de outras tendências, como a abstração, e, na década 1970, dos conceitualismos contemporâneos. Dessa forma, a produção figurativa com foco em temas locais seguia em alta nesses vinte anos, muito voltada para a representação da figura humana em cenas cotidianas e na exaltação dos tipos populares que espelhavam o meio físico e a cultura rio-grandense (BULHÕES, 2007).

A título de síntese conclusiva, embora o modernismo tenha operado no Brasil também como uma espécie de democratização da visualidade nas práticas artísticas, historicamente elitistas, já que muitos artistas modernistas passam a olhar para os homens e as mulheres do povo, das camadas mais baixas e historicamente invisibilizados, incluindo-os nos regimes de representação da arte, ainda assim se percebem dificuldades no avanço do debate das questões étnico-raciais. Se, por um lado, elas ficam subordinadas à categoria *classe* e ao debate político que não vê, na raça, uma categoria imprescindível de análise *interseccionada* para a compreensão da desigualdade social, então, por outro lado, o debate sobre as relações étnico-raciais durante o modernismo brasileiro igualmente permanece subordinado ao imaginário mítico da refundação da identidade nacional que enxerga na *mestiçagem* e na *democracia racial* supostos elementos-chave do progresso brasileiro. Nesse sentido, cumpre mencionar a assertiva de Canclini (1990, p. 203), na qual o modernismo é entendido, *grosso modo*, enquanto projeto atrelado aos interesses econômicos e políticos:

A modernidade costuma ser vista como uma máscara, um simulacro construído pelas elites e pelos aparelhos estatais, sobretudo por aqueles que se ocupam da arte e da cultura; mas que ao mesmo tempo os torna representativos e inverossímeis. As oligarquias liberais do final do século XIX e início do século XX [...] só ordenaram algumas áreas da sociedade a fim de promover um desenvolvimento subordinado e inconsciente; assim, fizeram como que elaborando culturas nacionais, embora só tenham construído culturas de elite e deixando de fora enormes populações indígenas e camponesas que fazer notar sua exclusão em milhares de revoltas e na migração que ‘perturba’ as cidades.

Nesse sentido, a recorrente exaltação da figura do trabalhador rural ou

operário, a representação de diferentes tipos sociais representados pelo viés naturalista ou pela ênfase na expressividade, pelo caricato ou pela ótica do realismo socialista, mas também o interesse pelos tipos populares e que fomenta uma ampliação das representações de pessoas negras em diferentes técnicas, pinturas, desenhos, gravuras, ilustrações e esculturas, não podem ser compreendidos simplesmente como meros “motivos” ou “temas” sobre os quais se realiza um processo de modernização estética e formal.

É preciso entender que a representação das pessoas negras e dos elementos relativos às relações étnico-raciais ocuparam no modernismo brasileiro um duplo lugar. Por um lado, lugar de uma complexificação peculiar desses modos de representação e desses elementos que atesta o surgimento de um novo *regime racializado de representação* veiculador de *imagens de controle* e, por conseguinte, de opressões sociais e subjetivas. E, por outro lado, lugar de oficialização de uma narrativa e historiografia parciais, únicas, ora capaz de elidir a dimensão racial, e herdada do passado escravagista, na análise da desigualdade social sob a dimensão unilateral da classe, ora capaz de atrasar o necessário enfrentamento das desigualdades sociais (desde a perspectiva racial), escondendo-as sob o mito da democracia racial.

4.1.3.2 Estética da mestiçagem no acervo do MARGS

Uma das obras paradigmáticas para a compreensão da *estética da mestiçagem* no acervo do MARGS é a escultura *A Negra* (1947), de autoria de Leda Flores (1917-2013),⁷² artista que integra a primeira geração de mulheres a se dedicar à profissão das artes visuais no estado do Rio Grande do Sul. O trabalho foi produzido em uma aula de avaliação de estudo livre na disciplina de escultura,

⁷² Leda Flores foi ceramista e escultora. Formou-se em Artes Plásticas pela UFRGS, onde estudou pintura com João Fahrion e escultura com Fernando Corona. Em 1935, obteve medalha de ouro no Salão Farroupilha, Porto Alegre. Expôs individualmente na galeria Aliança Francesa de Porto Alegre, em 1962. Teve retrospectiva de seu trabalho na Galeria da APLUB, em 1978. Cf. Acervo do Instituto de Artes UFRGS.

ministrada pelo professor Fernando Corona (1895-1979), no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre (atual Instituto de Artes da UFRGS).

A *Negra* está entre as três obras que selecionei para realizar a abordagem qualitativa do meu objeto de estudo por três razões. Primeiro, porque ela nos apresenta um diferencial na conotação recorrente da nudez feminina no conjunto em análise, uma vez que, em minha percepção, a nudez não possui conotação sexual neste caso. Pelo contrário, as escolhas formais da artista conduzem à interpretação da obra em direção ao sentido oposto, ou seja, o de um corpo assexuado. Não há signos que busquem expressar erotismo ou despertar desejo sexual, mas uma clara tentativa de representar a mulher retratada dentro de uma típica convenção imagética inserida no regime de representação que denominei *estética da mestiçagem*. Segundo, porque ela reúne indícios dos estereótipos raciais que remetem à *imagem de controle* da *mammy* ou *mãe preta*, fazendo-a transitar entre os regimes racializados de representação chamados *imagens coloniais* e *estética da mestiçagem*. E, terceiro, porque a obra nos permite refletir sobre as intersecções entre raça, gênero e classe social, eixos de subordinação que contribuem para que a mulher negra habite a base da pirâmide social.

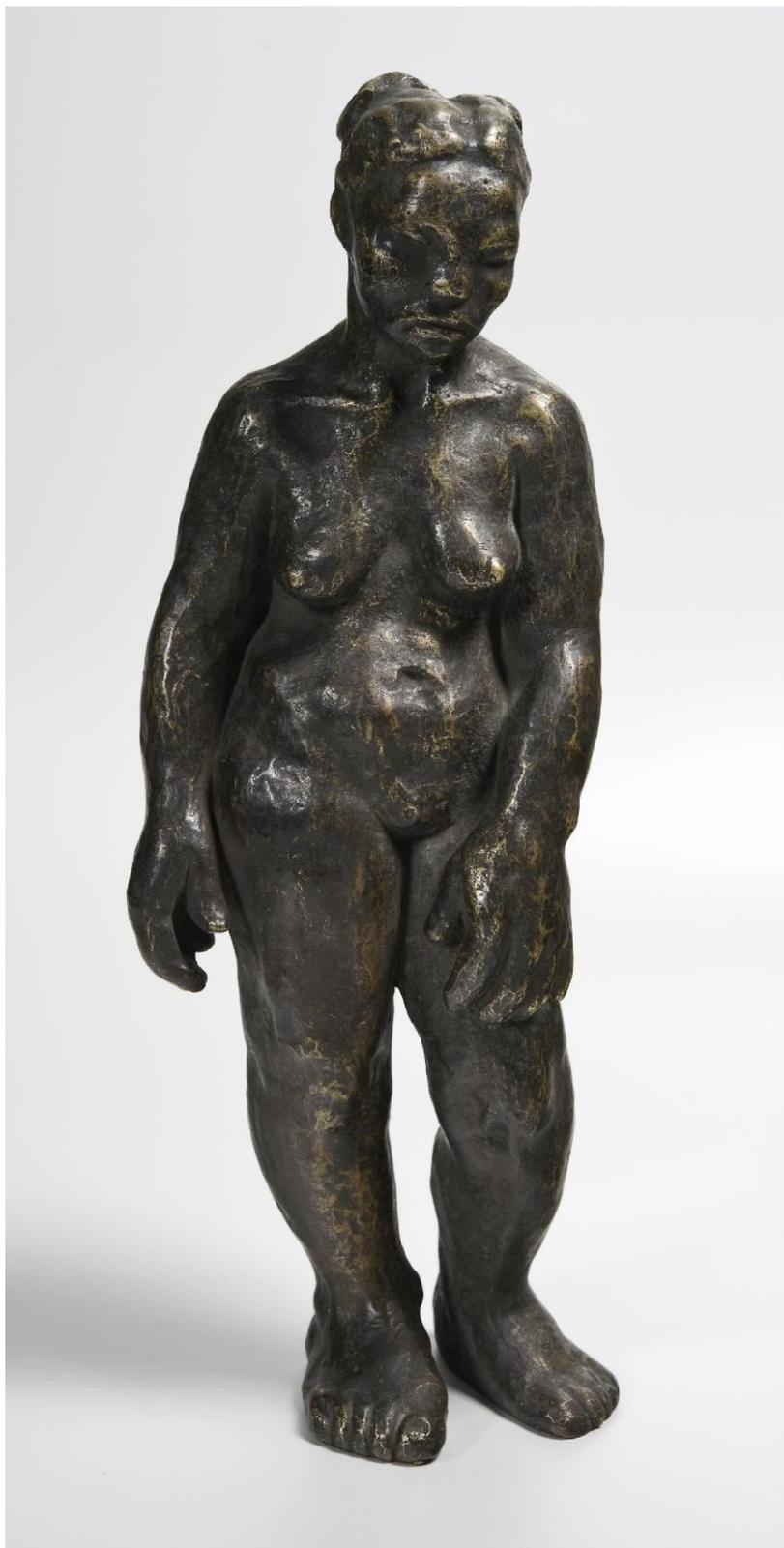


Figura 44 - Leda Flores (1917-2013), *A Negra*, 1947
Bronze patinado, 55 x 29 cm
Acervo Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Minha primeira percepção em relação à obra nos momentos em que tive a oportunidade de fruí-la foi de encantamento. Fiquei completamente extasiada com sua dramaticidade. Desde a expressão facial até a modulação volumétrica que salienta a textura epidérmica disforme e que destaca partes da estrutura óssea como, por exemplo, a clavícula, evidenciando uma deliberada desproporção dos braços, das mãos, das pernas e dos pés em relação ao tronco. Juntos, esses elementos contribuem com a impressionante carga emocional da figura. Ademais, seus traços faciais (nariz e boca) e corporais (mãos e pés) são elementos sógnicos que apontam sua pertença racial (negra), bem como sua possível classe social (classe trabalhadora). O título da obra também indica a pertença racial da imagem, detalhe de que trataremos em seguida.

A cabeça da escultura pende para a frente enquanto seu olhar, fixo ao chão, sugere uma postura submissa. Ela parece ter receio de encarar quem a retrata. Seus ombros caídos também lembram a resignação de quem aceitou seu destino. Talvez essa seja a razão da tristeza e do abatimento esculpido em sua face. Ninguém deveria viver com a carga dolorosa de levar o peso do mundo nas costas.

Embora essa obra nos comova com sua alta carga emocional e nos arrebate pelo apuro do sentimento revelado na matéria, paralelamente sinto uma enorme angústia pelo sofrimento existencial contido na representação dessa mulher. Imprescindível mencionar que as escolhas formais da artista vão ao encontro dos pressupostos estilísticos da linguagem expressionista que integrou as vanguardas modernistas. Essa tendência procurou refletir sobre a subjetividade por meio da expressão de emoções, sentimentos e traços psicológicos como, por exemplo, a angústia, o medo e a solidão. O recurso de *deformação* empregado na textura da pele da mulher, assim como a *desproporção* utilizada para representar as partes do corpo, faz sobressair sentimentos que não teríamos como captar por meio da representação naturalista. Segundo Vieira (2019, p. 199-200), a considerada *arte primitiva* desenvolvida nas colônias africanas, asiáticas e da Oceania foi absorvida pelos artistas das vanguardas europeias como fonte de inspiração, como “expressão da rejeição dos valores ocidentais, tanto a níveis sociais quanto artísticos. Os motivos ‘primitivistas’ ou não ocidentais foram importantes tanto na concepção das formas estéticas, que rejeitavam a academia de belas artes”.

O contato de artistas modernistas com o suposto *primitivismo* dos povos não brancos se deu por meio dos museus etnográficos europeus que, sistematicamente, expropriaram objetos tradicionais dessas culturas no advento do processo colonial. Foi por meio da exibição dos hábitos e dos costumes de povos não brancos em zoológicos humanos e nas conhecidas Exposições Universais, assim como pelo contato direto dos artistas em viagens exploratórias e de pesquisa realizadas naqueles territórios, que as formas e os modos de criação simbólica, de expressão e de representação originárias de outras culturas passaram a aparecer na Europa. A arte modernista, inspirada no primitivismo extraeuropeu, teve como um dos seus fundamentos a exaltação do imaginado *estado de natureza* dessas culturas e povos, sempre em contraposição à modernização proporcionada pela ideia de um progresso civilizatório europeu.⁷³ Com o objetivo de problematizar os valores ocidentais, os artistas modernistas acabaram, invariavelmente, ajudando a legitimar violências históricas praticadas por meio do racismo simbólico. Nesse sentido, não podemos esquecer que o modernismo começou a ser absorvido no Brasil por meio da mediação de artistas brasileiros que tiveram contato com a produção das vanguardas modernistas europeias. Leda Flores soube materializar com maestria na linguagem corporal da mulher representada um conjunto de emoções que transitam entre um estado psicológico melancólico, a subordinação de um corpo docilizado, até o desgaste físico de uma corporalidade embrutecida e degradada pela sobrecarga do trabalho braçal fruto da desigualdade social – aspecto este reificado pelas enormes mãos e pés. Recurso sógnico característico da poética real socialista⁷⁴ de Cândido Portinari,⁷⁵ Esse artista foi um dos expoentes no modernismo brasileiro ao dar vazão aos interesses políticos de forjar uma identidade nacional, retratando tipos sociais brasileiros e transformando, por meio da arte, homens e

⁷³ São atestados desse processo, por exemplo, a indagação do protomodernista Charles Baudelaire em relação às obras de arte ocidentais, no advento da... Bem como as concepções filosóficas que animaram boa parte da filosofia política da modernidade filosófica (séculos XVII e XVIII), em Hobbes, Rousseau e, mais tarde, Hegel.

⁷⁴ Para Cadilho (2015) o realismo social adotado por alguns modernistas como forma de denúncia às condições de vida e trabalho precarizado da população mais pobre, sobretudo a população negra, entre os quais inclui Leda Flores, pela obra "Mulher cansada", por um lado, problematiza seu lugar social, dando-lhe visibilidade, mas, por outro, "essa visibilização não passa de uma retórica, pois não transforma efetivamente a vida dessas pessoas" (CADILHO, 2015, p. 74).

⁷⁵ Portinari nasceu numa cidade do interior de São Paulo chamada Brodowski. Filho de imigrantes italianos, cresceu numa fazenda de café, onde vivenciou a pobreza da classe trabalhadora rural. Começou a pintar com nove anos de idade. Após ganhar um Prêmio de Viagem, em 1930, foi morar na Europa, onde teve contato com as tendências modernistas europeias, principalmente o cubismo e o surrealismo. A partir de então, suas pinturas passaram a exaltar a cultura brasileira, seus tipos sociais e sua história, passando a problematizar as questões sociais do país.

mulheres negras da classe trabalhadora em símbolos da brasilidade. A obra *Café*, de 1935, é um paradigma desse processo. Por outro lado, a obra *Colonas* (1940) – também do acervo do MARGS como *A Negra*, de Leda Flores –, de Emiliano Di Cavalcanti, outro expoente do modernismo brasileiro, também traz elementos na composição do seu enunciado visual sobre as trabalhadoras rurais que são muito similares aos de Portinari, inclusive no que diz respeito ao nome.

Ambas as obras remetem o espectador ao contexto do trabalho braçal no qual estão representadas pessoas racializadas como negras e apresentam recursos formais bastante similares com o objetivo de enfatizar de quem são as mãos que lavram a terra e geram a riqueza do Brasil. Cândido Portinari e Emiliano Di Cavalcanti talvez tenham sido os artistas modernistas que mais representaram pessoas negras em suas obras, o primeiro com ênfase nas iconografias de trabalho e o segundo, nas de sensualidade/sexualidade (muito embora ambas as imagens acima enfatizem o aspecto da dimensão do trabalho realizado por pessoas negras). Em função da representatividade de Portinari e de Di Cavalcanti na historiografia da arte brasileira enquanto paradigmas do nosso modernismo, bem como da aproximação das linguagens modernas com a própria obra de Leda Flores, faz-se importante tecer algumas considerações sobre eles e o período nesta leitura de imagem.



Figura 45 - Candido Portinari (1903-1962), *Café*, 1935
Óleo sobre tela, 130 x 195 cm, Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro)
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.⁷⁶



Figura 46 - Emiliano Di Cavalcanti (1903-1962), *Colonas*, 1940
Óleo sobre tela, 53,60 x 64 cm, Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, RS)
Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

⁷⁶ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1951/cafe>. Acesso em: 1 fev. 2022.

Annateresa Fabris (1990), ao discorrer sobre a importância de Portinari na arte brasileira, defendeu a tese de que ele foi um *pintor social*. Em sua visão bastante otimista, a pesquisadora afirma que o artista, assim como fez Gilberto Freyre com seus livros no mesmo período, conseguiu deslocar a ênfase da discussão racial nas artes visuais para uma discussão social na medida em que deu visibilidade aos aspectos positivos do negro (FABRIS, 1996).⁷⁷ A autora sustenta que os recursos formais usados na iconografia dos personagens negros e mestiços de Portinari como, por exemplo, a postura firme, o olhar altivo, corpos robustos e monumentais com braços e pernas vigorosos, têm como objetivo positivar a figura do negro, constantemente reduzida pela crença na sua suposta inferioridade inata defendida pelo pensamento eugenista. No caso brasileiro, as teorias raciais eugênicas acusavam as pessoas negras de serem responsáveis pelas precárias condições do trabalhador brasileiro e, sobretudo, pelo atraso econômico e político do Brasil. Assim, os aspectos da precarização e do atraso econômico e político eram, a partir do eugenismo, tomados enquanto sintoma da presença das pessoas negras no território nacional e, portanto, como a causa a ser “remediada”. Para além da perversidade desse arrazoado, calcado no ideário eugênico, vemos aí um exemplo paradigmático de *non sequitur*, falácia conhecida da filosofia e na qual certos efeitos são erroneamente atribuídos a uma causa. No entanto, para Fabris (1990), Portinari teria conseguido deslocar, por meio de sua arte, a discussão ainda focada neste *non sequitur* relativo à raça para uma discussão, por meio da pintura, concentrada na categoria *classe*. Cumpre, no entanto, apontar também o equívoco primordial dessa sugestão, apregoada não só por Fabris, mas por muitos intelectuais e políticos de esquerda brasileiros, na medida em que acreditam que o fator racial não exerce qualquer influência nos problemas relativos à desigualdade social no Brasil. Do mesmo modo, há uma tendência semelhante em acreditar, por exemplo, que não

⁷⁷ Annateresa Fabris (2005, p. 95) aprofunda sua defesa dos recursos formais adotados pelo artista e explica que "Portinari reduz ao máximo os elementos exteriores à temática do trabalho: a ambiência natural não passa de alguns fundos arquitetônicos [...]. a ordenação interna dos painéis é também de carácter sintético. O pintor situa em cada cena poucas figuras gigantescas, cuja volumetria evoca a estatuária; confere-lhes uma gestualidade estática e essencial, confiando o efeito de dinamismo a um jogo de correspondência psicológicas; despoja quase todas as fisionomias de traços característicos, construindo os rostos por planos e forma geométricas; [...] As figuras, longe de apresentarem um tratamento realista, são sintetizadas em seus traços essenciais e determinadas volumetricamente pela cor [...] os painéis dos ciclos econômicos chamam a atenção pelo fato de a representação do trabalhador incidir quase sempre na figura do negro, contradizendo em parte as fontes historiográficas e dando ao escravo um destaque que ele nem sempre conseguia nos estudos especializados".

debater sobre o processo histórico e social da própria construção da raça e da escravização fará, milagrosamente, com que o racismo simplesmente desapareça.

Fabris (1990) crê que, em Portinari, o negro, para além de ser um dos protagonistas do mito fundante da nação brasileira, também consistiu em uma figura ideológica por meio da qual o artista pode recusar a narrativa trabalhista do populismo getulista. Assim, teria sido por meio de suas estratégias formais e artísticas que o artista teria colocado, intuitivamente, o negro no centro de uma narrativa de orientação *materialista* e capaz de explicar a realidade social brasileira da época desde a perspectiva das classes sociais, exibindo-o como “único trabalhador, empenhado desde cedo na construção da riqueza nacional” (FABRIS, 2005, p. 97). De acordo com essa visão, o proletariado brasileiro, independentemente da sua raça, teria sido para Portinari tão escravizado quanto o negro foi um dia, embora não estivesse mais preso aos grilhões do sistema escravagista que aprisionou o negro africano e seus descendentes. Os grilhões, nesta passagem miraculosa da questão racial para a de classe, seriam, a partir da arte de Portinari, os grilhões do modo de exploração/escravização da lógica interna da exploração da mais-valia, da força de trabalho e das consequências da desigualdade estrutural da propriedade privada dos meios de produção.

Cumprir, aqui, questionar se a classe é, de fato, o único e exclusivo meio de subordinação social que influenciou a estratificação social e, portanto, a desigualdade no Brasil. Ora, diante disso, cumprir igualmente responder que não. Definitivamente, não. E isso porque há um problema profundo em se considerar a classe como o único e exclusivo marcador social para a análise da precariedade das condições de trabalho e para a desigualdade social, tanto ontem como hoje.

É, portanto, nesse sentido que a leitura de Fabris precisa ser aprimorada. Pois ela é insuficiente para uma compreensão mais exata da desigualdade social no advento e na consolidação do modernismo brasileiro *justamente* por não considerar a categoria da raça como uma categoria imprescindível de análise. Sobrepõem-se ou justapõem-se à classe outros tantos marcadores sociais, como os de *raça*, *gênero* e *territorialidade* – igualmente significativos para a determinação precisa das

condições socioeconômicas de certos grupos.⁷⁸ Ora, uma mulher negra trabalhadora que vive no Sul Global, por exemplo, tem maiores probabilidades de se encontrar em uma condição de vulnerabilidade e opressão sociais que uma mulher branca trabalhadora do mesmo local; ou, ainda, que uma mulher negra trabalhadora natural do norte global. Essas são posições em que a classe, a raça, o gênero e também a territorialidade interagem de modo múltiplo, configurando de maneiras muito distintas as realidades concretas dessas mulheres. Lélia Gonzalez (1982), mais uma vez, resumiu magistralmente essa confluência inter-relacionada de múltiplas categorias na construção da opressão e da desigualdade ao afirmar que “ser negra e mulher no Brasil, [...] é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no mais baixo nível de opressão” (GONZALEZ, 1982, p. 97).

Sob influência do *mito da democracia racial*, os artistas modernistas, entre as quais incluo Leda Flores, pela obra *A Negra*, acabaram privilegiando a *classe* como marcador social central em suas narrativas imagéticas, perdendo de vista, principalmente, as dimensões racializadas e genderizadas dessa opressão interseccionada à qual nos referimos e que contribuem de forma significativa para as condições de vida e do trabalho precarizado da população mais pobre. Uma significativa parcela da esquerda brasileira (sobretudo, masculina e branca) à qual pertenciam a maioria dos artistas vinculados ao modernismo brasileiro tende, desde esse período, a denominar pejorativamente os movimentos de luta pela igualdade racial e de gênero como *movimentos identitários*, prejudicando o avanço de políticas públicas de combate a essas opressões. Novamente, para Lélia Gonzalez, a resistência em considerar os marcadores de *raça* e *gênero* como fundamentais em

⁷⁸ Como lembra Cadilho (2005), após a abolição, os negros não foram integrados ao mercado de trabalho brasileiro e viram imigrantes europeus ocuparem, por longo período, os postos de trabalho na indústria e no campo, sobrando para si os ofícios altamente precarizados que exerciam no período escravista na atividade de ganho, impedindo-os, em sua maioria, de ascender socialmente. Então, a luta de classes configura-se de uma forma para sujeitos brancos e de outra para sujeitos negros, que têm contra si o fator racismo. Cadilho (2005) pontua que, embora não haja dúvidas sobre a importância da produção de Portinari nas discussões acerca do negro no Brasil, é preciso lembrar que sua produção foi desenvolvida no interior de uma estrutura social alicerçada no racismo. Lembremos que a imagem possui caráter ambíguo e depende do quadro de referências do espectador para produzir sentido e que a percepção que determinada sociedade tem sobre raça irá influenciar a leitura desses espectadores. Então, embora o populismo getulista exaltasse a figura do negro como símbolo nacional e da democracia racial, a visão eugenista sobre a inferioridade do negro ainda estava latente na sociedade; além disso, as leis e as políticas criminalizadoras da população negra aplicadas pelo governo Vargas contradiziam o discurso apaziguador.

certas análises por meio da priorização da luta de classes encontra explicação no que chamou de “neurose cultural brasileira” (GONZALEZ, 1983, p. 232). Isto é, o modo pelo qual a sociedade brasileira, de modo equivalente ao indivíduo neurótico, busca ocultar e recalcar o sintoma a fim de se livrar dos desconfortos da própria realidade, alienando-se. Em Grada Kilomba (2019, p. 34), seria “um processo de negação [...] no qual o *sujeito* afirma algo sobre a/o ‘Outra/o’ que se recusa a reconhecer em si próprio – que caracteriza o mecanismo de defesa do Ego”. Então, poder-se-ia dizer que a esquerda branca, masculina e heteronormativa se recusa a reconhecer os eixos opressivos raça, gênero e sexualidade para não precisar enfrentar os desconfortos causados pela ansiedade, pela culpa e pela vergonha das opressões, das dominações e das discriminações com as quais vem sendo conivente e complacente – ou, no pior dos casos, com as quais vem ativamente contribuindo.

O feminismo negro tem defendido com veemência, ao longo de décadas, que a raça, assim como o gênero, é um dos marcadores sociais que não podem mais ser subtraídos dos debates sobre desigualdade social, pois é fundamental para a compreensão das próprias dinâmicas que determinam quais trabalhadores ocuparão os postos de trabalhos mais precários e de mais baixa remuneração (ALMEIDA, 2018, p. 122). A reprodução de imagens que fixam o corpo negro como força produtiva mais apropriada para funções subalternas – entre as quais estão, em sua maioria, os trabalhadores de Portinari – consiste em um modo de subjetivação que naturaliza a existência de lugares sociais próprios a determinados grupos sociais e sugere a fixidez dessa estruturação. Há, aí, uma correlação importante entre (1) produção e recepção de representações, (2) modos de subjetivação, (3) naturalização de lugares sociais e, por fim, (4) manutenção da estrutura social e política da qual partem, ou irradiam-se, os processos anteriores. Conforme atesta Silvio Almeida (2018, p. 132) ao sugerir a subjetivação enquanto mediação processual dos indivíduos em relação ao tecido social:

Assim como o mercado de maneira geral é forjado por relações históricas, estatais e interestatais, e a *relação salarial*, independentemente de quais mecanismos jurídico-políticos atuam na fixação de seus parâmetros, não é resultado de “forças espontâneas”, mas é decorrente de diversas mediações sociais e político-estatais nas quais questões como raça e gênero farão parte. É nesse sentido que além das *condições objetivas* [...] o capitalismo necessita de *condições subjetivas*. Com efeito, os indivíduos precisam ser *formados, subjetivamente constituídos*, para reproduzir em seus atos

concretos as relações sociais, cuja forma básica é a troca mercantil. [...] Esse processo, muitas vezes, passa pela incorporação de preconceitos e de discriminação que serão *atualizados* para funcionar como modos de subjetivação no interior do capitalismo. Este processo não é *espontâneo*, os sistemas de educação e meios de comunicação de massa são aparelhos que funcionam justamente produzindo *subjetividades culturalmente adaptadas* em seu interior.

Nesse sentido, a representação simbólica de pessoas negras em constante associação à força de trabalho subordinada se caracteriza, como já vimos antes, como uma das muitas estratégias de estereotipagem e reducionismo a serviço de um regime de representação que, por sua vez, está associado à estruturação exploratória e repressiva do regime capitalista. Ele requer a subjetivação de pessoas que o reproduzam e o mantenham em operação, processos facilitados pelos regimes racializados de representação. É isso, em larga medida, que garante um ciclo vicioso de reprodutibilidade e repetição alienante dos estereótipos e dos reducionismos. De acordo com Mautone (2021, p. 270), essa mesma ideia poderia ser entendida a partir de Bourdieu e sua noção de *habitus*:

A teoria da prática [de Bourdieu] em cujo centro ele posiciona a noção de *habitus*, ou seja, uma espécie de esquema que opera em um duplo nível. Ao nível individual, o *habitus* opera como matriz de percepções, representações e apreciações, motivando ações compreensíveis dentro de um campo social específico; e opera, ao nível intersubjetivo, como um pressuposto da própria adesão dos indivíduos às práticas que se estabelecem social. Desse modo, o *habitus* ocupa um lugar ambíguo em relação à explicação da ação e das práticas, originando, por um lado, disposições e competências individuais para atuar no mundo e lastreando, por outro lado, o próprio campo de atividade e trabalho no qual as ações individuais podem se dar e se comunicar com tantas outras.

Gostaria de abrir aqui um parêntese e fazer um pequeno desvio ao comentar um exemplo notório, no artigo produzido por Pedro Wayne para a *Revista do Globo* em 1946.⁷⁹ Wayne (1946, p. 32) discorre sobre um grupo de jovens artistas bageenses – Clovis Chagas, Glauco Rodrigues e Glênio Bianchetti, orientados pelo pintor José Morais – o qual denominou de “Grupo dos Quatro”. Chama a atenção sua descrição de Clóvis Chagas, artista de 21 anos. O jornalista pelotense inicia seu texto dizendo o seguinte:

⁷⁹ Pedro Wayne (Salvador, 26 de fevereiro de 1904 - Bagé/RS, 13 de outubro de 1951), batizado Pedro Rubens de Freitas Wayne, foi jornalista, poeta e romancista. É autor da obra *Xarqueada* (1937), na qual critica a realidade do meio saladeril, a charqueada, da campanha do Rio Grande do Sul.

Clovis Chagas é um dos componentes do grupo. Tem a pele da cor da Ruth Guimarães⁸⁰ e o físico lembra em tudo um homem dos murais de Portinari. Grosso de corpo, baixote, feições rudes, pés e mãos grandes – é o mais velho dos discípulos, com 21 anos de idade. [...] dos principiantes é o que mais leu sobre arte moderna, embora não tenha feito nem sequer o curso primário. Mas como Portinari e Pancetti, lendo e estudando sozinho, adquiriu conhecimentos gerais que muitos doutores com diploma bem à vista e alemão faiscante não têm. Van Gogh é e continua sendo o seu todo poderoso. Rapaz muito pobre, de família humilde, não querendo se entregar a uma profissão diferente da de sua inclinação, sempre evitou empregar-se para exercer um ofício que não fosse o seu (WAYNE 1946, p. 32-33)

O enunciado nos oferece uma série de elementos sobre os quais poderíamos discorrer longamente, em um artigo ou ensaio, sobre como se dão as relações étnico-raciais no Brasil. Ele nos mostra o quanto nossa percepção sobre a realidade é eminentemente atravessada pela raça. Por ora, fiquemos apenas com a constatação de que a comparação de Wayne entre Chagas e os tipos pintados por Portinari (“grosso de corpo, baixote, feições rudes, pés e mãos grandes”) encontra fundamento menos na realidade do que em um imaginário coletivo subjetivado com base nos discursos da diferença racial e, é claro, vivamente atizado pela produção representacional modernista. O jornalista em nenhum momento faz menção à pertença racial dos demais artistas. Não há necessidade. E isso porque a normatividade branca posiciona sua raça no centro da categorização racial, produzindo a *ilusão de que o seu corpo não é um corpo racializado*, mas a própria norma do ideal de humanidade. Na experiência subjetiva da branquitude, o *outro* não branco se caracteriza como sujeito racializado justamente porque desvia do padrão de normalidade pelo qual ela mesma se percebe. Depreende que, ao mesmo tempo em que se percebe como universal, a branquitude tem o poder de classificar os diferentes de si como negros, amarelos e vermelhos.

Comparar, portanto, Clovis Chagas aos personagens de Portinari significa, paradoxalmente, *elogio* e *depreciação* à sua pertença racial. A interpretação, é possível dizer, dependerá em grande medida do lugar social desde onde analisamos. É como se para jovens humildes e pobres como ele não existisse outra possibilidade além da demarcada pelos racialmente estereotipados trabalhadores de Portinari. A *imagem de controle do corpo-objeto para o trabalho* é fixada no senso comum da sociedade brasileira, desde aí, como se fosse a ordem natural das

⁸⁰ Ruth Guimarães foi uma escritora paulista, negra retinta, contemporânea a Clovis Chagas. Alinhada com a linguagem modernista, ganhou projeção na cena literária nacional no ano de 1946 com seu romance *Água Funda*.

práticas econômicas e sociais no Brasil. Por essa razão, o jovem artista acaba sendo visto pelo jornalista e sendo apresentado aos leitores da revista como uma figura exótica. Porém, seu exotismo não está associado às características inatas normalmente atribuídas às pessoas negras, mas, notem, por se afastar delas. É assim que o discurso modernista se pretende elogioso. O jornalista celebra o fato de que entre essa raça primitiva, servil e lasciva existem um ou outro Clóvis Chagas e Ruth Guimarães – negros portadores de erudição e que exercem profissões “diferentes da sua inclinação”. Obviamente, negros de alma branca, raça considerada pelas teorias raciais que ajudaram a moldar nossa sociedade culturalmente e biologicamente superior. Esta é, na minha percepção, a razão da comparação entre as duas negruras. Dois pequenos fragmentos desprendidos do grande bloco monolítico que constitui a supostamente *primitiva* raça negra. Ele conhece Van Gogh e aprecia arte moderna. Ela estudou filosofia na Universidade de São Paulo e circulou entre os imortais Menotti Del Picchia e Jorge Amado. Clóvis e Ruth são, assim, *exceções à regra*: a regra da racialização a partir do padrão da branquitude. Fecho o parêntese.

No contexto artístico gaúcho, mais propriamente no âmbito do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre (atual Instituto de Artes da UFRGS), onde o professor Fernando Corona começou a lecionar em 1938, passaram a ser difundidas entre seus alunos de escultura as proposições estéticas e conceituais do modernismo brasileiro. Entre elas, a narrativa do negro como símbolo nacional. Isso aparece de modo evidente em uma série de textos críticos compilados na obra *Caminhada nas Artes: 1940-77*, publicada por ele em 1977. No livro, Corona discorre sobre os preceitos da arte moderna e seu impacto no modo como os artistas passaram a representar o real.⁸¹ Um real cuja expressão estivera calcada, importante dizer, na subjetividade daquele que o representa e, por essa razão, já mediado. Além disso, em seu livro, Corona também expressa seu apreço pelas concepções nacionalistas

⁸¹ Corona (1977, p. 172) diz que, para ela, “a simples cópia de um objeto seria apenas um estágio para aprender a ver. Nada mais. Seria simplesmente educar em si mesmo uma consciente visão da forma natural. [...] Como arte é criação, a cópia seria apenas um documento. Como cada uma tem a sua verdade e, a imaginação vive no infinito, o artista deve criar para expor sua verdade. [...] Ao transmitir as experiências, tratei de preservar em cada ser humano aos meus cuidados o que ele sentia e como sentia no infinito a arte da escultura. Cada um, pensando diferente, fatalmente deveria expressar-se diferente. [...] Paralelamente, ao estudar desenho, que vai da cópia até os ensaios de invenção das formas novas, o aprendiz deverá conhecer na prática, os materiais, [...] Estudar as formas baseadas na figura humana ou não”.

inerentes à estética modernista e seus tipos sociais, bem como sua profunda admiração pelo artista de Brodowski. Cândido Portinari está, sem dúvida, entre as referências estéticas transmitidas às suas alunas, uma vez que, segundo Corona (197, p. 15), “pela imensa expressão de arte subjetiva, pela penetração intensa terra adentro do nosso homem comum, pela beleza plástica sem igual em cada quadro que pinta [...], Portinari é o mais brasileiro dos pintores nacionais”. O professor o considerava um artista universal por sua capacidade de sintetizar em sua pintura “sem mácula, perfeita, expressionista”, a nacionalidade brasileira “[...] com a presença do homem e da mulher das raças” (CORONA, 1977, p. 100). Corona conheceu Portinari em 1939, na exposição no Museu Nacional de Belas Artes do RJ, realizada em comemoração à conclusão dos icônicos afrescos que Portinari produzira para o Ministério da Educação, a convite do então ministro Gustavo Capanema.

Corona demonstrara entusiasmo com os processos da pesquisa poética trilhados por Portinari até chegar às suas características formas estilizadas, como, por exemplo, a busca pela forma, pela composição, pelo ritmo e pelas cores mais apropriadas, desenhando figuras isoladas sem nenhuma deformação para, somente depois, expressar sua percepção subjetiva acerca de determinada realidade (CORONA, 1977). Corona (1977, p. 12-12) relata que Portinari realizava

[...] desenhos do modelo vivo, anatomicamente perfeitos no esquema natural, sem o convencionalismo acadêmico. [...] São estudos do natural, que servirão de base para a deformação a ser criada pelo artista. Portinari desenha figuras por partes, estudando mais as extremidades, mãos, pés e cabeças. [...] Sente-se a grande habilidade do artista no princípio básico da obra a ser realizada mais tarde. Os efeitos que esses desenhos produzem no espectador é assombroso. [...] Portinari ensaia, pesquisa, busca no intimismo formas subjetivas experimentais baseadas no cubismo, surrealismo expressionista e abstracionismo.

É possível perceber em seus textos o quanto a produção de Portinari foi impactante para ele. Em 1939, conforme visto anteriormente, o campo artístico do Rio Grande do Sul lentamente tentava assimilar as transformações estéticas protagonizadas pelo modernista, inclusive no que tange às representações visuais de sujeitos racializados como negros e negras. No âmbito do ensino das artes visuais, isso fica sobremaneira evidente nos arquivos fotográficos dos diários de aula de Fernando Corona, em que as alunas são fotografadas desenvolvendo seus

estudos escultóricos com base em modelos vivos, negros e negras, conforme as imagens abaixo.



Figura 47 - Fernando Corona (1895-1979), *Diário de Aula*, 1938-1956
Reproduções fotográficas em Arquivo Histórico do Instituto de Artes da
UFRGS (Porto Alegre, RS).



Figura 48 - Fernando Corona (1895-1979), *Diário de Aula*, 1938-1956
Reproduções fotográficas em Arquivo Histórico do Instituto de Artes da
UFRGS (Porto Alegre, RS).

O diário de Corona é um arquivo riquíssimo do ponto de vista documental e que revela a dinâmica das aulas de escultura, bem como a assimilação dos preceitos formais e temáticos do modernismo brasileiro, defendido por ele, nos trabalhos de suas alunas. Note-se que, no ano 1941, dois anos depois do contato de Corona com a produção real socialista de Portinari, Cristina Balbão produz três esculturas representando pessoas negras.⁸² Pessoas idosas em visível situação de precariedade econômica, como podemos perceber nos títulos atribuídos aos trabalhos. *A Velha preta esmoleira da Rua da Praia*, *Humilde esmoleira da Rua da Praia* e o *Veterano da guerra do Paraguai com mais de 100 anos* são pessoas em visível situação de vulnerabilidade social, mas certamente úteis ao propósito de materialização plástica desse *outro* que surgia como objeto de representação das aspirações real socialistas e nacionalistas do modernismo brasileiro que Corona, provavelmente, procurava introduzir no campo local. Se levarmos em conta que havia um abismo social entre a população negra e população branca naquele período, a contratação de modelos negros e negras não deveria ser algo convencional.

⁸² Christina Helfensteller Balbão nasceu em Porto Alegre, em 1917. Filha de mãe alemã e pai português, produziu centenas de obras, porém não teve o devido reconhecimento por sua atuação enquanto artista visual. Dedicou sua vida ao ensino das artes na capital, como professora do Instituto de Artes da UFRGS e como mediadora no MARGS (FERRARI, 2018).



Figura 49 - Fernando Corona (1895-1979), *Diário de Aula*, 1938 - 1956
Reproduções fotográficas em Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS (Porto Alegre, RS).

Minha hipótese é a de que a introdução de modelos negros nas aulas está relacionada com a intenção de Corona em transmitir aos alunos os cânones do modernismo brasileiro. Sabemos, conforme já indicamos, que a valorização dos tipos nacionais, sobretudo os tipos negros, era a pedra angular da ideologia nacionalista com a qual o docente simpatizava. A fim de obter uma segunda opinião, consultei o professor Círio Simon, professor aposentado do Instituto de Artes da UFRGS (antigo Instituto de Belas Artes) e referência na historiografia da arte no Rio Grande do Sul. Para ele, a significativa presença de modelos vivos negros nas aulas de escultura da instituição naquele momento tem relação com a remuneração do trabalho. Para o professor Círio, o motivo, provavelmente, era o baixo valor pago, já

que se tratava de pessoas extremamente pobres e/ou que viviam de esmolas recebidas nas ruas da cidade (SIMON, 2020).

Se levarmos em consideração as duas hipóteses, a minha e a de Simon, o corpo desses indivíduos era *duplamente* explorado: em proveito dos enunciados visuais fetichistas demandados no período pelo modernismo e também no provento oriundo da má remuneração daquelas pessoas. Observemos a ironia dos fatos. De um lado, temos os valores dos artistas modernistas que eram adeptos ao real socialismo e percebiam sua arte como ferramenta de denúncia da exploração da classe trabalhadora (valor, aliás, que Corona defendia). De outro lado, temos alunos que, provavelmente, pertenciam a uma classe social com recursos econômicos suficientes para remunerar de forma justa os modelos vivos e que parecem, ao que tudo indica, aproveitar-se da condição de extrema pobreza desses modelos para alcançar a forma plástica que servirá, justamente, de denúncia da exploração social. No entanto, é bem verdade que também não podemos eliminar a possibilidade de aqueles modelos terem recebido um valor justo.

A “contratação” de modelos vivos negros parece ter se firmado ao longo dos anos. Anos mais tarde, quando Cristina Balbão já atuava como docente no Instituto de Artes, convidou Jaci Santos, um menino negro que trabalhava no Centro da cidade vendendo frutas, para posar em suas aulas de escultura, demonstrando seu interesse pela figuração de pessoas negras (SANTOS, 1986). Conforme pude constatar no amplo material visual que tive a oportunidade de reunir no decorrer desse estudo, a artista é uma das poucas(os) a retratar pessoas negras em um número considerável de obras. Algumas das quais fogem das representações estereotipadas das *imagens de controle* e apresentam figuras negras de forma humanizada, como no caso do retrato de uma menina, de 1946. Uma das raras imagens de crianças negras presentes no acervo do MARGS em que os personagens não são estigmatizados.

Algo semelhante acontecia na Escola de Belas Artes de Pelotas nas aulas de Anatomia e Fisiologia Artística. Os alunos costumavam convidar Judith Bacci,⁸³

⁸³ Judith Bacci (Pelotas/RS, 1918-1991) foi uma escultora pelotense cuja história reflete a importância da autodefinição de mulheres negras. Com coragem e resiliência, ela logrou transpor a barreira do racismo estrutural e institucional que inibia a presença de alunos negros e negras nas academias de arte brasileiras. Judith trabalhava como zeladora e serviços gerais na Escola de Artes de Pelotas

(1918-1991), aluna e responsável pela limpeza da escola, e sua mãe, duas mulheres negras, para posarem como modelos. Segundo Magalhães (2013), “os modelos normalmente recebiam como pagamento um lanche e algum dinheiro rateado pelos alunos” (MAGALHÃES, 2013, p. 265).



Figura 50 - Christina Balbão (1917-2007), *Sem título*, 1946
Pastel sobre cartão, 26 x 24.40 cm
Acervo Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

(EBA) e aprendeu escultura observando o professor Antônio Caringi ensinar seus alunos. Até que foi convidada a fazer parte da turma de alunos. Antes disso, ela e sua mãe costumavam ser chamadas para posar como modelos para os alunos do curso. Judith aparece na foto em que sua está sendo retratada. Ela é a única aluna negra da classe. Disponível em: <https://docplayer.com.br/84398867-A-escola-de-belas-artes-de-pelotas.html>. Acesso em: 27 nov. 2021.

Voltando, agora, à escultura *A Negra*, de Leda Flores, há um outro dado interessante e que merece a nossa atenção. Nos diários de Fernando Corona, o título original dado para essa obra revela outra coisa, a saber, a intenção poética da artista em relação à construção da representação e ao que Flores desejava, de fato, expressar por meio da obra. Nas anotações de Corona, abaixo de uma fotografia da escultura que hoje integra o acervo do MARGS, vemos que o título original teria sido *Mulher Cansada*, escultura fruto de um estudo livre (CORONA, 1938-1947). Mais que isso, esse dado surpreendente nos diz muito sobre a força dos *regimes de visualidade* na manutenção do *dispositivo de racialidade*. A escultura teve o título *A Negra* atribuído somente quando Leda Flores a doou para o MARGS, em 2005.⁸⁴ Mas o que teria levado a artista a mudar o título da obra e de que modo isso afetaria, por exemplo, nossa percepção em relação ao objeto representado?

Não há como saber com certeza qual era a situação remuneratória entre instituição, alunos e modelos que posaram nas aulas de escultura do Instituto de Belas Artes. Seja como for, o interesse em modelos vivos não brancos parece estar diretamente ligado ao contexto artístico modernista/nacionalista de denúncia social. Passados quarenta e oito anos da criação da escultura, é compreensível que a artista possa ter esquecido a nomeação concedida à peça no momento de sua concepção. É perfeitamente possível que, ao re-nominar a escultura como *A Negra*, a artista de fato não se lembrasse que, no momento em que a concebeu, a havia nomeado de *Mulher Cansada*. Sobretudo, considerando que ela permaneceu no atelier do IBA por quase dez anos, conforme pode-se observar nas fotografias do diário de Corona. As turmas de escultura se renovaram, mas a escultura de Leda Flores seguia presente em uma prateleira sozinha ou com outros trabalhos. O que merece questionamento, nesse caso, é a razão pela qual a artista decide nomear a retratada pela sua pertença racial, além dos pontos de inflexão que isso produz na significação da obra. *Mulher Cansada* é um nome genérico que se, por um lado, suprime a individualidade e a subjetividade da retratada, por outro, não a desumaniza porque ela continua sendo considerada uma mulher.

⁸⁴ Em minha opinião, causa estranhamento o fato de a instituição se recusar a inserir o título *Mulher Cansada*, atribuído em de 1947, na ficha técnica da obra, ao lado do título atribuído em 2005. Seria uma boa oportunidade de contribuir para a desconstrução da identidade coletiva construída pelos regimes racializados de representação em relação a pessoas negras.



Figura 51 - Fernando Corona (1895-1979), *Diário de Aula*, 1938-1956
Reproduções fotográficas do Arquivo Histórico do Instituto de
Artes da UFRGS (Porto Alegre, RS).

A *Negra*, por sua vez, produz dupla violência simbólica, porque a representada tem sua individualidade e humanidade negadas. Isso porque, mais uma vez, na lógica da normatividade branca, a branquitude é a norma e o ideal de humanidade, enquanto os não brancos representam seu oposto, o *não-ser*. Ademais, reduzir pessoas não brancas a sua pertença racial, desconsiderando sua individualidade e subjetividade, é uma prática recorrente na vida concreta e também nas representações da arte ocidental. A história da arte nos revela que “enquanto homens e mulheres brancas apareciam indicados por seus nomes, muito raramente negros e indígenas eram personalizados” (GILIOLI, 2016, p. 57). No século XV, conforme já vimos no segundo capítulo, o substantivo próprio “negro” foi forjado como um termo pejorativo para a classificação dos *terrivelmente outros*, os *não-seres* de pele preta como a escuridão da noite. A palavra representa o signo de uma alteridade desviante e foi muito usada na construção dos regimes racializados de representação nos quais a história da arte ocidental teve participação ativa. Ao nomearmos uma pessoa com sua pertença racial, estamos dizendo que ela só existe enquanto coletividade, como um grande bloco monolítico. Sua subjetividade não é levada em consideração porque ela não é vista como humana.

Renata Felinto (2016b) apresenta uma perspectiva interessante sobre os trabalhadores negros e negras criados por Portinari, por exemplo. A autora acredita que, ao retratar inúmeras vezes personagens negros em poses edificantes, com o olhar altivo e humanizador, o artista pretendeu, verdadeiramente, contribuir para uma transformação da realidade em que viviam. Concorda que tanto ele como Di Cavalcanti projetaram a população negra, de forma geral, ao “símbolo de brasilidade por natureza e merecimento” (FELINTO, 2016b, online). Contudo, ela também aponta o que poderíamos chamar de efeitos colaterais dessa ação, que resultaram na estigmatização e na criação de uma *visão idealizada* sobre a condição social de pessoas negras, na qual podemos inserir a legião de artistas alinhados com o projeto modernista na arte brasileira que utilizaram corpos negros como objeto de representação, entre quais está, por óbvio, Leda Flores. Felinto (2016b, online) diz o seguinte sobre Portinari:

Sua obra é grandiosa e coloca negros e negras na sala de jantar das elites eurodescendentes do país, não no lugar da servidão de quem põe a mesa do jantar, mas no lugar do enfeite e do fetiche que adorna as paredes. [...] nas casas de famílias abastadas retratos e esculturas de negros e negros

cumprem o papel decorativo. Esse feitiço negro, essa representação recorrente que se pretende elogiosa, que tende a estigmatizar negros e negras, é corrente na produção do período de 1920 a 1960 dentre alguns artistas modernistas. Ela, de certa forma, ao não ser problematizada e ser produção de brancos e brancas com um lugar seguro na história das artes visuais brasileiras, congela os afrodescendentes no lugar da subalternidade e não dá possibilidades de leituras que subvertam a narrativa hegemônica sobre esse período e as produções dessas pinturas (FELINTO, 2016).

Dizer que as obras de representação de negros no modernismo brasileiro inserem a população negra no “lugar do enfeite e do fetiche que adorna as paredes. [...] nas casas de famílias abastadas” (FELINTO, 2016b, online) é corroborar a ideia de que os corpos negros seguem *reiteradamente* ocupando o lugar de objeto de estudo ou deleite do olhar fetichista da branquitude. As obras em questão reproduzem e cristalizam os estereótipos raciais historicamente fixados na população negra, entre os quais está o estereótipo do *corpo negro como objeto de trabalho*. Indo ao encontro da opinião de Felinto de que os retratos de trabalhadores negros e negras não ocupam o “lugar da servidão de quem põe a mesa do jantar” (FELINTO, 2016b, online), da forma como vejo os retratos, eles servem justamente para *lembrar* a branquitude de que a servidão é a condição e o lugar social para a qual o negro foi predestinado pela narrativa bíblica de Cam. Nesse sentido, o efeito colateral do real socialismo dos modernistas brasileiros foi o de preservar uma *imagem de controle* que sobrevive na cultura visual do Ocidente até a contemporaneidade, camuflada sob diferentes roupagens.

A *imagem de controle* do corpo negro como sinônimo de trabalho subalterno sobrevive no imaginário social brasileiro por várias razões. Trata-se de um dispositivo de poder que sistematicamente atrela e fixa o corpo negro à força de trabalho físico a fim de manter pessoas negras subordinadas à *forma social escravista* (SODRÉ, 2018). Outra razão plausível é a falta de autocrítica daqueles que detêm o domínio do sistema de representação cultural (no qual se insere o sistema das artes) em assumir sua participação no processo simbólico de racialização de sujeitos não brancos e a consequente revisão crítica dos estereótipos raciais presentes na história da cultura visual do Ocidente, logo, na história da arte.

Outro efeito colateral da iconografia de Portinari - e que se presentifica na obra de Leda Flores e outros(as) modernistas - por meio da assimilação do signo

dos pés e mãos demasiados desproporcionais apontado por Felinto (2016) é que esses signos tendem a ser associados a uma característica supostamente *inata* a pessoas negras. Isto é, a de que elas são naturalmente mais fortes do que pessoas de outras raças e, por isso, tendem a resistir melhor ao trabalho pesado. Assim, “a proporção avantajada desse corpo, de certa forma, chama a atenção para essa marca que nos imprimiram: corpos que sequer transpiram e que tudo suportam” (FELINTO, 2016, online). Só que não. A deformação dos pés e das mãos excessivamente desproporcionais da *Mulher Cansada (A Negra)* de Leda Flores nos remete diretamente à estratégia formal adotada por Portinari e, eventualmente, em Di Cavalcanti, em suas inúmeras representações de tipos negros. Signos que remetem ao trabalho árduo, ao esforço físico que a classe operária e rural precisa fazer para ganhar seu sustento.

Porém, no lugar de uma postura vigorosa e olhar altivo que vemos nas obras daqueles artistas, na obra de Flores temos a imagem de uma mulher exaurida e de olhar submisso. A escultura de Leda Flores parece orientada para despertar nossos sentidos visando à nossa conscientização acerca da condição social daquela mulher cujo corpo é a expressão máxima do trabalho subalterno. Uma expressão corporal de extrema exaustão causada pelo trabalho braçal. Concordo com Felinto quando ela afirma que “o corpo internaliza opressões na postura que apresentamos” (FELINTO, 2016, online).

Mas *Mulher Cansada*, ou *A Negra*, de Leda Flores, encontra também correspondência na *imagem de controle* da condição da mulher negra que, nos Estados Unidos, é conhecida como *mammy* e, no Brasil, como *mãe preta*. Imagem da mulher assexuada, forjada durante o período escravista, e cujo maior compromisso é com o bem-estar da família branca. Ela cuida da casa, das crianças e é uma exímia cozinheira. Uma mulher negra gorda, com fartos seios pendentes capazes de amamentar todas as crianças brancas do mundo. Lembremos, por exemplo, as memórias afetivas que mobilizaram Tarsila do Amaral na criação da pintura *A Negra* (1923), já mencionada por nós. E associemos essas lembranças afetivas, que se tornam poéticas, com as escolhas para a composição da pintura e a representação naquele corpo negro, igualmente despersonalizado.

A mãe preta ou *mammy* representa o padrão normativo da serviçal generosa, fiel e obediente. *Imagem de controle* que evidencia de que modo as opressões de raça, gênero, sexualidade e classe se interseccionam. Também simboliza, segundo Collins (2019), a relação ideal que a branquitude espera que ocorra entre ela e pessoas negras (COLLINS, 2019). A persistência em reproduzir imagens de controle da mãe preta pela cultura visual, além de desumanizar e objetificar mulheres negras, ajuda a naturalizar no imaginário coletivo certos papéis sociais que nada mais são do que *estereótipos* cuja tarefa principal é perpetuar nas práticas sociais opressões interseccionadas, garantindo assim a permanência de uma opressão subjetiva para as mulheres negras e garantindo, para a branquitude, a manutenção acrítica e perversa de um imaginário que compreende as relações sociais sempre a partir da suposta servidão das mulheres negras.

Por essa razão, acredito que a escultura *Mulher Cansada*, ou *A Negra*, assim como outras obras ligadas ao discurso modernista e suas concepções estéticas e formais, ressignifica antigos *regimes de representação* sobre raça que se supunham extintos. Esses artistas acreditaram que estavam mostrando a população negra de forma positiva, destacando seu protagonismo na formação econômica brasileira. Acreditaram estar construindo um lugar diferente daquele de inferioridade e/ou degenerescência criado pelas teorias raciais. Mas, em vez de atingir os resultados originalmente propostos, na verdade favoreceram o *dispositivo de racialidade* cooperando com a sobrevivência de *imagens de controle* que visam consolidar e manter a submissão de corpos negros à matriz de dominação vigente. Tanto Portinari como Leda Flores e tantas(os) outras(os) artistas, invariavelmente, contribuíram com a construção do *regime racializado de representação* de sua época. Apesar de pretenderem alçar o negro a um novo patamar de humanidade e reconhecê-lo como filho legítimo da nação, o que a *estética da mestiçagem*, enquanto *dimensão simbólica* da opressão racial, fez foi reproduzir antigos papéis sociais arbitrariamente prescritos a pessoas negras. No caso de Cândido Portinari e Leda Flores, o papel do *corpo-objeto para o trabalho*. E, especificamente no caso da escultura de Flores, este papel do corpo como objeto de trabalho interseccionado com o corpo da mulher, dinamizando o conhecido estereótipo da mulher negra sempre a serviço da branquitude.

4.1.4 *Imagens sobreviventes x imagens insurgentes*

Este tópico tem como objetivo refletir sobre a sobrevivência das *imagens de controle* – características do contexto das *imagens coloniais* e da *estética da mestiçagem* – em obras que integram o acervo do MARGS e que foram produzidas do período que marca a emergência da linguagem contemporânea no campo artístico gaúcho até o momento atual. Observa-se, a partir daí, um campo em ebulição, marcado por disputas discursivas entre os que durante séculos capitanearam os sistemas de representação, manipulando-os a partir de seus regimes discursivos, e os que tiveram as suas práticas representacionais negadas e invisibilizadas. Relembrando o que diz Stuart Hall (2016a, p. 83) sobre as formações discursivas, precisamos ter em mente que:

[...] um discurso ou *episteme* diferente surgirá em um momento histórico posterior, substituindo o existente, abrindo uma nova formação discursiva e produzindo, por sua vez, novas concepções de (raça), novos discursos com o poder e a autoridade, a “verdade”, para regular de novas formas a prática social (como, por exemplo, teorias teológicas, proposições filosóficas e enunciados científicos sobre raça e o mito da democracia racial).

O que a contemporaneidade nos tem mostrado é que discursos insurgentes vêm ganhando folego nos sistemas de representação atuais com o objetivo de substituir as epistemes racializadas produzidas no interior do *dispositivo de racialidade*. No campo das artes, os enunciados visuais sobre a diferença racial estão sendo revistos, questionados e problematizados pelos subalternizados. As intersecções entre arte e raça estão sendo postas em evidência por meio da produção teórica e simbólica dos “*terrivelmente outros*”. Vozes negras e indígenas presentes (embora ainda em número muito restrito) em espaços de conhecimento/poder, entre eles o de produção, difusão e consumo da arte, inflam seus pulmões, com toda a força que sempre lhes foi necessária, a fim de fazer ecoar pelas paredes do cubo branco novas perspectivas poéticas e discursivas.

Inspirada pelo pensamento decolonial, adotei o termo *imagens insurgentes* para me referir às proposições artísticas que – num contexto mais geral de tomada de consciência sobre a condição de opressão e subalternização impostas à ampla gama dos considerados *outros* – encontraram na potência criativa e simbólica da arte formas de contribuir para a desconstrução da *colonialidade do poder, do ser e*

do *saber*. Essa tríade é considerada a herança mais obscura da empreitada colonial, pois nega, invisibiliza e/ou destrói organizações sociais, conhecimentos, culturas e existências divergentes da normatividade branca, capitalista, patriarcal e heteronormativa.

No contexto específico deste estudo, o termo alude às contranarrativas presentes em proposições figurativas acerca de sujeitos negros. Visualidades autorreferentes produzidas por artistas negros e negras, de diferentes territorialidades do triângulo do Atlântico, desde o início do século XX, com maior ocorrência a partir da virada do milênio, que vão na contramão dos *regimes racializados de representação*. Artistas de diferentes gerações e tendências poéticas cujas proposições, podemos dizer, problematizam as narrativas hegemônicas sobre raça e as implicações dos fluxos e dos refluxos do comércio negreiro. Posicionando-se como sujeitos enunciadorees de suas próprias histórias e, dessa forma, provocando fraturas nos discursos criados ao longo do processo histórico de iconização da figuratividade estereotipada de sujeitos negros, até aqui problematizada. As imagens insurgentes podem ser pensadas como novas políticas da imagem que nos ajudam a refletir sobre as implicações da hierarquização das raças (racismo) na subjetivação dos indivíduos e, conseqüentemente, nas relações e nas práticas sociais.

As imagens insurgentes emergem a partir de movimentos de “reviravolta ou subversão” (MBEMBE, 2014, p. 89), iniciados a partir dos debates pós-coloniais, decoloniais, afrodiaspóricos e, sobretudo, pela Teoria Crítica da Raça, que marcam ações na vida concreta de luta pela autodeterminação e pela igualdade de direitos, no campo discursivo, a luta pela afirmação da existência ontológica dos sujeitos negros, o resgate sua identidade ancestral e o direito de autodefinição. Debates que se desdobram num campo reativo de *desobediências poéticas* (KILOMBA, 2019) que buscam produzir e reproduzir ressonâncias estrategicamente capazes de despertar subjetividades, desejos e pensamentos colonizados pelo paradigma dominante de crenças e valores da matriz de poder colonial, racializante, capitalista, eurocentrada e sua nova dobra neoliberal. Esses debates estimulam cada indivíduo, a partir do contato com o objeto de arte, a (re)ativar sua potência de criação e a produzir suas próprias insurgências.

Na produção brasileira, apesar de invisibilizados pela história da arte oficial, artistas de diferentes épocas e tendências, como Arthur Timótheo da Costa (1882-1922), João Timótheo da Costa (1878-1932), Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1893), Wilson Tibério (1920-2005), Miguel Barros (1913-2011), Judith Bacci (1918-1991), Abdias do Nascimento (1914-2011), Maria Auxiliadora (1938-1974), Heitor dos Prazeres (1898-1966, Emanuel Araujo (1940-2022), Rubem Valentim (1922-1991), Mestre Didi (1917-2013), entre outros, produziram, de acordo com as possibilidades do contexto em que viveram, pequenas fraturas nos regimes hegemônicos de visualidades e visibilidades, em que a corporalidade branca era a que melhor refletia a noção de humanidade e, portanto, a mais capacitada para figurar em certos espaços de poder e produtividade discursiva.

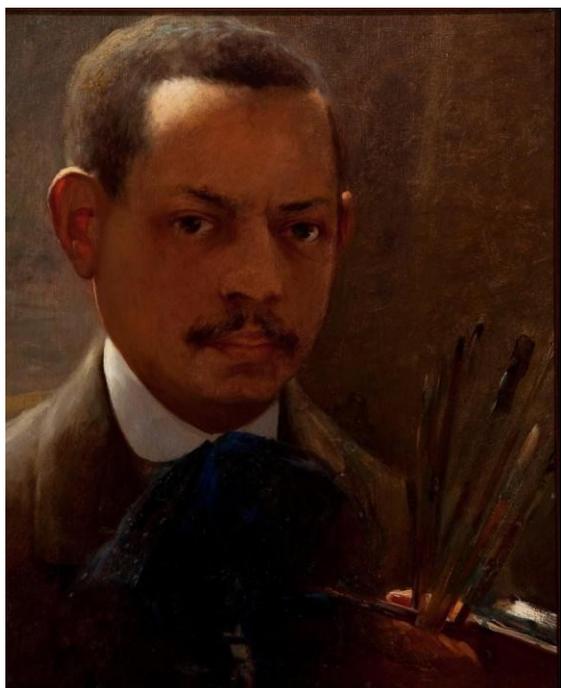


Figura 52
- Arthur Timótheo da Costa (1882-1922)
Autorretrato, 1908
Óleo sobre tela, 41 x 33 cm
Pinacoteca do Estado de São Paulo
Fonte: Arts and Culture.⁸⁵

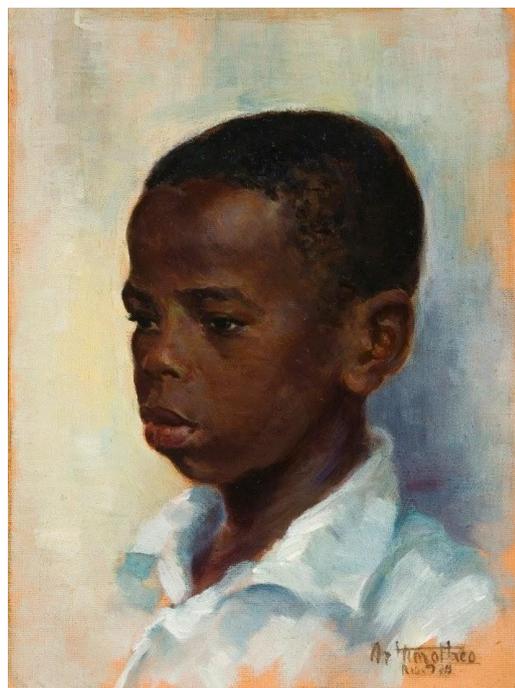


Figura 53
- Arthur Timótheo da Costa (1882-1922)
Retrato de menino, 1918
Óleo sobre tela, 40,5 x 31,7 cm
Museu Afro Brasil
Fonte: Wikipedia.⁸⁶

⁸⁵ Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/autorretrato/bgEr-IBCjKiqIA?hl=pt-BR>. Acesso em: 23 dez. 2021.

⁸⁶ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Artur_Tim%C3%B3theo_da_Costa_-_Menino,_1918,_osm.jpg. Acesso em: 23 dez. 2021.

Arthur Timótheo da Costa, por exemplo, foi pintor, desenhista, cenógrafo, entalhador e decorador. Com a obra *A dama de branco*, ele está entre o reduzido número de artistas negros e negras que integram o acervo do MARGS. Em sua trajetória, dedicou-se aos variados gêneros da pintura, como paisagem, cenas de cotidiano, natureza-morta, retratos e autorretratos. Sua prática pictórica transitou entre a tradição acadêmica da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e as tendências da modernidade europeia. Ele e o irmão João Timótheo da Costa tiveram a rara oportunidade conferida a pessoas negras de estudar em uma escola de artes.

Timótheo retratou o Rio de Janeiro de seu tempo e seus cidadãos. Se olharmos suas telas com a perspectiva crítica do agora, é possível dizer que nos fornecem indícios visuais sobre as relações raciais no Brasil, ajudando-nos a refletir acerca de quem podia e quem não podia figurar em determinadas pinturas, especialmente aquelas feitas sob encomenda. Entre as pinturas produzidas pelo artista, há um vigoroso conjunto de retratos de cenas cotidianas de pessoas negras. Na contramão do que era produzido na época, Arthur Timótheo humanizou suas personagens, deslocando-as dos lugares estereotipados comuns.

Atualmente, uma nova geração de artistas negros/as brasileiros vem produzindo insurgências nos sistemas da “arte branco brasileira” (SIMÕES, 2021, p. 322). Seja por meio de uma produção autorreferenciada e de problematização racial, possibilitando novos olhares sobre a existência, os modos de ser, de viver, os afetos, a resiliência e a resistência política da negritude, seja produzindo pequenas fissuras nas muralhas que circundam os espaços consagrados da arte no país, abrindo caminho para outros como eles. Mas, embora o MARGS venha demonstrando, nos últimos anos, algum interesse em revisar sua herança colonial por meio de políticas expositivas, de aquisição de acervo e, principalmente, por ações educativas, a instituição ainda está longe de ser considerada um espaço democrático de legitimação e difusão do sensível. Isso está visível no perfil racial, de gênero, socioeconômico e territorial de sua equipe técnica, dos artistas que integram seu acervo e de seu público frequentador.

Além disso, a persistência em reproduzir (artistas), preservar e legitimizar (instituições) *imagens de controle* da condição de indivíduos negros e negras vai na contramão das tendências pós-coloniais, decoloniais e feministas que vêm se

consolidando em diferentes áreas do conhecimento. Mesmo em um contexto de desmaterialização do objeto de arte e também de revisão dos discursos reducionistas sobre raça, observa-se a aquisição continuada de obras de arte que reforçam os estereótipos raciais de essencialização e objetificação de corpos negros, restringindo sua existência a papéis e lugares de subalternidade. O atual estado de coisas, de preservação da herança colonial do museu, corrobora a afirmativa de Brenda Cocotle (2019, p. 3) de que “temos que descolonizar o museu porque é uma instituição fossilizada, pesada, rígida, ‘envelhecida’; temos de descolonizar o museu porque nos incomoda”, porque os velhos discursos racializantes impedem que sejamos todos reconhecidos em nossa humanidade, em nossa potência existencial, afetiva e sensível.

Acredito que a permanência, na contemporaneidade, das imagens de controle que compõem as cinco narrativas mais recorrentes no acervo se dê em razão da convergência de alguns fatores: 1) temos no RS uma forte tradição figurativa das práticas artísticas, sobretudo de representação da figura humana; 2) a manutenção de estruturas sociais moldadas com base na diferença racial; 3) a insistência em preservar uma representação simbólica da identidade regional que exclui parte da sociedade. Os regimes de verdade sustentam no imaginário regional o mito de origem do gaúcho, ou seja, uma figura cujo heroísmo e virtude inatos foram herdados daqueles que representam o modelo de humanidade, cultura e civilização. O mito de origem do gaúcho é nutrido por regimes de verdade que exaltam o heroísmo e as virtudes herdados de sua linhagem europeia, que, por sua vez, representa o modelo de humanidade, cultura e civilização. Então, para que o discurso mítico do gauchismo se sustente é preciso negar constantemente a humanidade do grupo que foi construído como sua contraparte. A lenda *Negrinho do pastoreio* cumpre a função de manter viva no imaginário coletivo a participação coadjuvante do negro na formação da sociedade rio-grandense, na condição de força de trabalho (servil) útil para o desenvolvimento econômico.

Trago a seguir um exemplo de imagem sobrevivente no acervo do MARGS e outro de imagem insurgente.

4.1.4.1 Imagens sobreviventes no acervo do MARGS

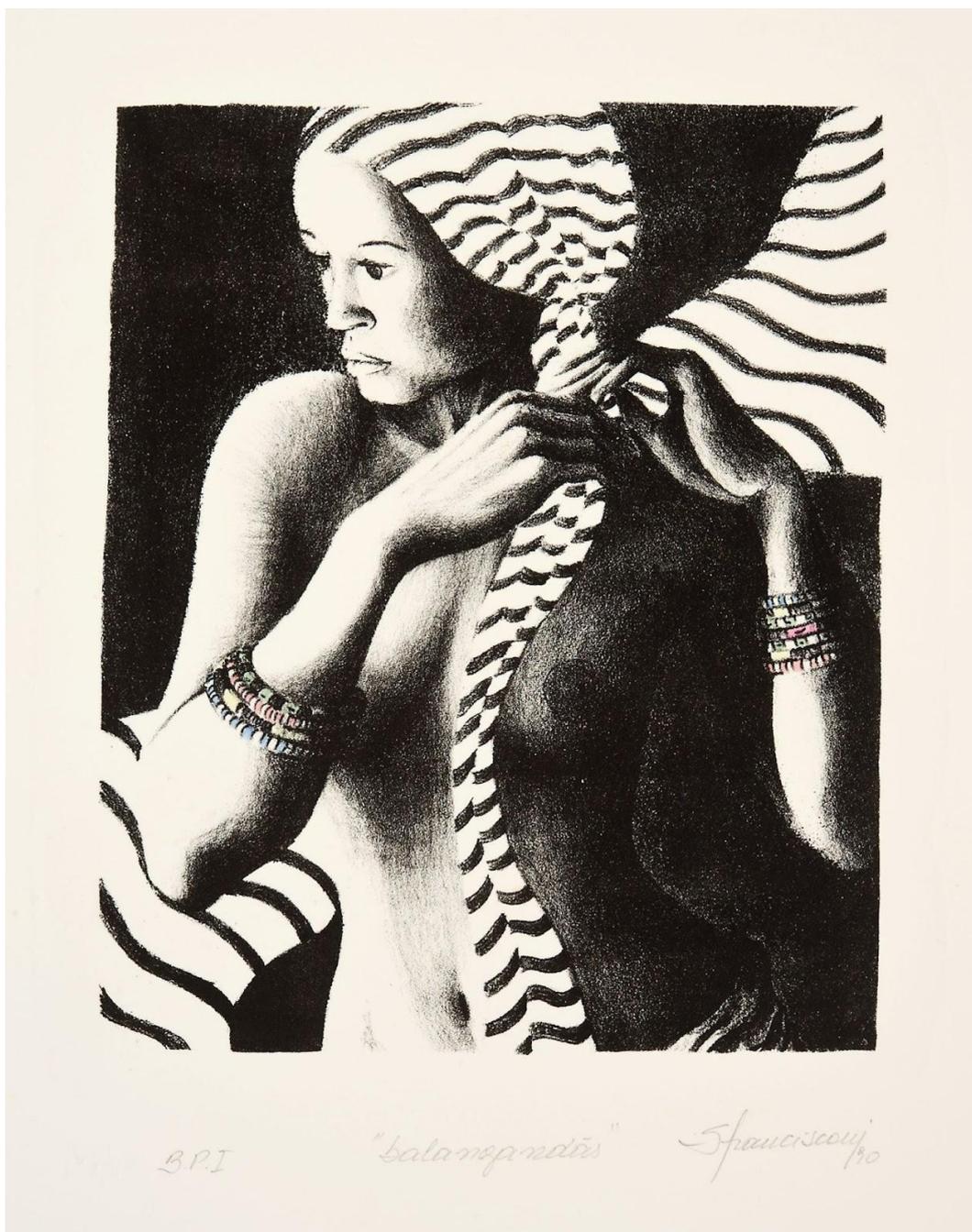


Figura 54 - Suzana Francisconi (1948 -), *Balangandans*, 1990, litogravura, 50,2 x 34,2 cm
Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Suponhamos que o contexto de interpretação não fosse o do presente estudo, caso você não tivesse nenhuma informação textual acerca do trabalho apresentado neste tópico, lanço a seguinte pergunta: diante da imagem *Balangandans*, você saberia identificar a pertença racial da retratada?

A obra é de autoria de Suzana Francisconi, artista gaúcha que iniciou seus estudos em desenho, pintura e gravura na década 80, um período de resgate da pintura e da representação da figura humana. Suas poéticas são de do corpo humano e temática da nudez feminina. A obra *Balangandans* foi doada ao acervo MARGS pelo MAM – Atelier de Litografia de Porto Alegre, provavelmente em 2000, juntamente com outras três litogravuras igualmente sobre a temática da nudez feminina e uma quarta retratando uma gestante. Entre os quatro corpos nus retratados, apenas um é de uma mulher negra e ela é única que tem o rosto à mostra, os demais exibem mulheres brancas, com cabelos louros e com a face oculta. Perguntada, certa vez, sobre a razão pela qual não expunha os rostos de suas modelos, a artista respondeu o seguinte: “para que não ocorra jamais que alguém se sinta invadido em sua intimidade” (FRANCISCONI, 1999, p. 1).

A litogravura de Francisconi está entre as três abordagens iconográficas escolhidas para serem analisadas pelas seguintes razões: sua conotação sexual, enfatizada pela nudez parcial da mulher que é representada apenas com os seios despidos; pelo esforço em pontuar a pertença racial da personagem por meio de recursos iconográficos e estilísticos; observa-se a sobrevivência de iconografias próprias das imagens de controle da condição de mulher negra que remontam aos regimes das *imagens coloniais* e *estética da mestiçagem*, ou seja, a imagem preserva padrões normativos reducionistas e de hipersexualização da mulher negra característicos, respectivamente, da Jezebel ou da mucama e da *hoccie* ou *mulata*. Por fim, a obra nos ajuda a perceber os diferentes interesses e as estratégias possíveis adotados para regulamentar a sexualidade feminina quando raça, gênero e sexualidade são justapostos.

A personagem é retratada envolta em um ar de sensualidade e erotismo codificado por signos e recursos formais específicos que produzem sentidos sobre a sexualidade dessa mulher. Ela não está completamente nua, é possível ver um pequeno detalhe do traje parece cobrir a parte inferior de seu corpo. As pontas esvoaçantes do lenço que se abrem no espaço e acariciam as sinuosas curvas do corpo sedutor dão ritmo a imagem. O enquadramento da imagem é feito em primeiro plano, enfatizando a figura retratada da cabeça até o quadril. O fundo preto ajuda a destacar o assunto principal pelo contraste com o lenço de fundo branco e com a luz

projetada à direita da personagem, valorizando as curvas de seu corpo e as partes mais iluminadas, com ênfase na face, cujos traços são típicos do fenótipo negro (lábios grossos e nariz alargado). Uma linha vertical no centro da composição, marcada pelo jogo de luz e sombra e reforçada por uma das pontas do lenço, cria uma divisão no corpo da mulher que, em diálogo com outros elementos compositivos, sugere a origem mestiça, sua genética metade branca, metade negra. Conforme busco evidenciar a seguir, há um erotismo que permeia toda a composição da imagem, desde a vestimenta e os ornamentos aos recursos visuais empregados, produzindo sentidos sobre a sexualidade desse ser mítico conhecido como mulata.

Embora sua pertença racial não esteja dada pela cor da pele, ela é sugerida desde o título, passando pelos traços faciais, a vestimenta até os adornos que a embelezam. Temos, então, a representação do que se convencionou chamar de “mulata”, termo cuja raiz deriva de mula. Refere-se a um “animal híbrido” gerado do cruzamento entre duas raças diferentes: do cavalo com a jumenta, ou da égua com o jumento. A expressão, em sua origem, é considerada racista, pois cumpria função desumanizadora dos *terrivelmente outros*. O termo adquiriu novos sentidos ao longo da história brasileira – entre eles, o de exaltação da mestiçagem como componente unificador da sociedade brasileira, *regime discursivo* amplamente difundido pelo modernismo brasileiro. Enquanto o homem mestiço ou “mulato” passou a ser valorizado como exemplo de trabalhador, a exemplo de Portinari, a “mulata” passou a ser reverenciada por sua beleza e sensualidade. Entretanto, como mencionado anteriormente, o que as/os artistas julgavam ser elogio, a posituação de um termo pejorativo, é em verdade a reificação elogiosa de corpos negros. Pois a ressignificação pretendida apenas preservou estereótipos raciais seculares que, a partir do modernismo, passaram a ser atribuídos a pessoas negras de acordo com o tom da pele. Por exemplo, nas relações de trabalho e no que diz respeito a padrões de beleza, quanto mais retinta é a cor da pele, mais a mulher negra será associada, respectivamente, ao papel da doméstica fiel e servil, a *burra de carga*, e será considerada menos atraente e bonita. No lado oposto, quanto mais afastada da cor preta, mais próxima estará do estereótipo da beleza exótica e da sexualidade lasciva, ou seja, o estereótipo da mulata *faceira* e *cheirosa* que povoou o imaginário masculino modernista e se tornou símbolo sexual do país do carnaval. É por essa

razão que inúmeras mulheres negras, entre as quais me incluo, vêm rejeitando o termo mulata e autodefinindo-se como preta ou negra.

No que tange ao vestuário e aos ornamentos, pode-se dizer que eles cumprem uma função identitária que associa a retratada à condição de mulata, ou seja, de origem negra e branca. O título refere-se a um objeto da joalheria crioula usada por mulheres negras desde a diáspora até pelo menos o início do século XX. O termo crioula refere-se a mulheres negras nascidas no Brasil, entre as quais está a mulata. Sua origem africana está simbolizada pela indumentária, que remete ao vestuário originário de mulheres de algumas etnias africanas, ou seja, os seios despidos, um tecido envolto na cintura e o torço. Os seios despidos remetem também a um padrão representacional cultivado ao longo da cultura visual *moderna/colonial* que associa mulheres negras, em geral, ao exótico e a uma natureza primitiva sexualmente desviante. Já sua contraparte branca emerge em sua beleza, uma vez que o padrão de beleza imposto na cultura brasileira é o europeu.

O lenço que a mulher retratada leva na cabeça, também conhecido por torço, turbante ou rodilha, é um acessório carregado de simbologia, pois refere-se à cultura africana ancestral influenciada pelos povos islâmicos do norte africano, tendo sido trazido para o Brasil e preservado ao longo dos séculos. A peça faz parte da indumentária usada por mulheres negras, conforme registrado em inúmeras gravuras de artistas viajantes e fotografias de época. O torço também é um item importante na indumentária ritualística da religiosidade de matriz africana. Mais recentemente, foi resgatado por militantes e ativistas negras como símbolo de afirmação cultural e de resistência ao racismo estético, expandindo-se entre a juventude negra. O torço ou turbante consiste, portanto, em um adorno de caráter identitário e político que foi preservado de geração em geração. Além disso, a estampa do lenço usada pela personagem lembra, ainda, a estampa dos panos da costa, outro item da indumentária africana fundido à indumentária afro-brasileira.

Outro índice importante que contribui com a marcação da identidade racial da mulher é o jogo sígnico codificado na cena a partir do título. Originalmente, balangandã é um ornamento de metal, de diversos formatos - frutas, figas, animais, instrumentos musicais, contas, moedas, etc. - e tamanhos, presos uns aos outros em cordões usados pendurados na cintura ou ao pescoço. Eram joias que cumpriam

a função de amuletos de proteção, usadas especificamente por mulheres escravizadas, livres, forras ou libertas, em sua maioria negras de ganho e quitandeiras. Os balangandãs deram origem à penca de balangandã, item que integra a joalheria tipicamente afro-brasileira, também conhecida como joias de crioula, compondo a indumentária à baiana, conforme a imagem abaixo.



Figura 55 - Joalheria de Crioulas
Fonte: Teixeira (2017, p. 832).

A penca de balangandã era usada na altura da cintura/quadril, sobreposta à saia, presa por tira de pano ou corrente de prata, mas muitas vezes oculta sob o pano da costa. Em sua enciclopédia da diáspora negra, Nei Lopes (2011, p. 96) descreve o objeto da seguinte forma:

Conjunto de objetos finamente lavrados, em geral em prata, presos a uma corrente e usados como ornamento e adereço do traje de baiana em ocasiões especiais. Apresentados em forma de penca ou pulseiras, compõem-se de miniaturas, de caráter religioso (meias-luas, figas, etc.) ou

alegórico, relacionadas a temas e situações da vida cotidiana dos negros de ganho (frutas, peixes, moedas, utensílios), tendo origem provável no artesanato em metal desenvolvido em socialidades tradicionais da África ocidental.

A indumentária crioula e o uso do torço marcavam a diferenciação entre mulheres negras e brancas na sociedade colonial e pós-colonial, pois:

Essas indumentárias, tidas como representativas de uma identidade afro-brasileira possuem elementos de uma visualidade específica num contexto sócio histórico, no qual o modo de vestir implicava uma marca ou numa representação material da posição hierárquica ocupada pela pessoa dentro de uma estrutura social, caracterizada pelo patriarcalismo, sexismo e escravidão. A roupa de crioula e o traje de beca marcavam a diferença entre as mulheres negras e brancas na sociedade colonial, assim como entre as próprias mulheres negras, pois não eram todas as mulheres negras, fossem elas escravas, libertas ou alforriadas, que possuíam essas roupas no século XIX. Compreender essas indumentárias como símbolos identitários é devido ao fato de que desde o século XIX até o XXI elas pertenceram e pertencem a um grupo específico de mulheres dentro da sociedade baiana e brasileira (MONTEIRO; FERREIRA; FREITAS, 2006, p. 287).

Além disso, simboliza a reconstrução identitária, em território brasileiro, de mulheres que tiveram seus usos e costumes cotidianos interrompidos pelo sequestro e introdução de seus corpos em uma cultura diversa da sua. Pode ser considerada uma forma de resistência negra à violência simbólica de apagamento da cultura ancestral de origem.

Ademais, o termo balangandã ou barangandão também está associado a outros dois sentidos. O de um brinquedo, criado a partir da penca de balangandãs, composto por longas e coloridas fitas de papel ou tecido presas em uma das pontas. A brincadeira consiste em fazer as fitas flutuarem no ar a partir de diversos movimentos. Na imagem congelada de Francisconi, as pontas flutuantes do lenço, movimentadas pela amarração da retratada, parecem fazer menção ao tal brinquedo. O outro sentido diz respeito à sexualidade, um suposto poder de sedução, um certo feitiço, característico da mulata. A partir do século XX, o termo balangandã, em razão de sua origem africana, passa a ser associado a uma suposta capacidade de sedução da mulher negra mestiça, alusão que pode ser encontrada em sambas produzidos ao longo do século XX a partir da consolidação da mulata como símbolo de brasilidade e também como símbolo sexual. Entre eles, temos a canção *O que é que a baiana tem?*, de Dorival Caymmi, gravada por Carmem Miranda e apresentada no filme *Banana da Terra*, de 1939. A música descreve a indumentária típica da baiana e as qualidades que esta possui, segundo a

percepção do compositor. Outro exemplo é a canção *Mulata do balaio*, de autoria de Nei Lopes e Wilson Moreira, também interpretada por Clara Nunes.

É banana ouro, é banana prata
 Bamboleando o balaio, lá vai a mulata
 Balançando por onde passa
 A prata dos balangandãs
 Deixando um cheirinho tão bom de banana maçã
 Quando ela passa na praça
 Com seu samburá, pelo chão
 Deixa um chamego que é pra nego escorregar
 E na ginga quando se endominga pra ir passear
 Deixa branco e nego zonzo
 Gemendo nos gons e morrendo de amar
 Ela de bata rendada sobre o camisu
 Leva dois fios de contas
 Um de ouro e o outro azul
 E o balaio vai bamboleando pra lá e pra cá
 Pondo branco e nego zonzo
 Gemendo nos gons e morrendo de amar
 (MULATA..., 1979).

Ambas as canções falam sobre um jeito de ser e de vestir próprio da mulata. Composições criadas por músicos negros e consagradas na voz de duas mulheres. As canções fazem uma analogia entre as frutas tropicais vendidas pelas quitandeiras e o desejo que despertam em homens brancos e negros. Uma forma de objetificação do corpo feminino. Outra analogia é com as pencas de balangandãs que, nas canções, remetem a um charme, uma sensualidade que só a baiana mulata tem. Assim, a indumentária tradicional da mulher negra brasileira é apropriada por mulheres brancas, igualmente objetificadas, em um jogo de signos sobre sua sexualidade.

A mulher representada por Francisconi, assim como a “mulata do balaio” e a “baiana”, é puro corpo e desejo. Esse é um tipo de visualidade comum na indústria cultural brasileira que remete à *mulata-show* ou mulata tipo exportação. Termos usados para designar assistas de escolas de samba, dançarinas caracterizadas como assistas em espetáculos turísticos realizados em casas de shows. A mulata tornou-se um dos símbolos mais representativos da brasilidade. Sua imagem é explorada em diferentes segmentos, desde a cultura dita popular até as artes consideradas eruditas, como a literatura e as artes visuais. Conforme podemos ver na publicidade da cerveja Devassa, em que uma mulher negra é representada como um objeto de apelo sexual. A indumentária e os adereços da personagem remetem a

dançarinas do Teatro de Revistas dos anos 1920 e 1930 e, assim como em *Balangandans*, servem de recurso iconográfico para produzir determinados sentidos.



Figura 56 - Cartaz da peça publicitária da cerveja Devassa, 2010-2011.

A peça publicitária criada pela Agência Mood de Comunicação Integrada LTDA. foi denunciada ao PROCON do Espírito Santo e ajuizada por três mulheres – Valdeni Andreino, Ironilda Santos Rangel e Silvana dos Santos – por disseminar uma imagem deturpada da mulher negra com teor racista, machista e com conotação sexual. A imagem da “verdadeira negra” consiste em práticas discursivas de racismo simbólico que, assim como a obra *Balangandans*, integra um sistema de representações mais amplo na cultura brasileira que, historicamente, vem produzindo, reproduzindo e naturalizando estereótipos e mitos sobre a sexualidade da mulher negra.

Podemos interpretar *Balangandans* como uma exaltação à beleza da mulher retratada, mas também é possível dizer que se trata de uma *imagem de controle* da sexualidade da mulher preta. A representação visual de mulheres africanas e/ou da *diáspora* com os seios ou parte deles à mostra tem sido uma prática representacional recorrente na cultura visual do Ocidente. Visualidades que objetificam sexualmente mulheres negras podem ser encontradas em diferentes segmentos artísticos e da indústria do entretenimento, como nas novelas, na

literatura, no cinema e nas artes visuais. É possível afirmar que existe um repertório representacional padrão – forjado e difundido a partir do contexto colonialista, mas que perdura até hoje – em que a mulher negra é apresentada como exótica, primitiva e libidinoso. Por isso, considero a mulata dos balangandãs de Suzana Francisconi, produzida próximo à virada do milênio, uma sobrevivência das *imagens de controle* concebidas ao longo dos cinco séculos em que o corpo da mulher negra vem passando por processos de hipersexualização.

A hipersexualização de mulheres negras se dá por meio de estereótipos que definem sua sexualidade como exacerbada. Conforme já visto no terceiro capítulo, desde o encontro do homem branco com a alteridade africana, as mulheres negras têm sido caracterizadas, registradas, descritas, representadas com base no olhar da branquitude. Os modos de vestir e a forma de organização da sexualidade negra foram interpretados como formas de vida selvagem associadas a um estado próximo ao da natureza; portanto, primitivo. A nudez e o comportamento das mulheres negras subsaarianas foram hipersexualizados e elas viraram sinônimo da feminilidade desviante, do comportamento lascivo e selvagem. A erotização do corpo da mulher negra vem sendo promovida desde então em diferentes *regimes racializados de representação*. Um dos principais signos usados no conjunto de práticas discursivas referentes aos *regimes racializados de representação* para a legitimação, a fixação e a naturalização dessa sexualidade fora da norma é a justaposição da nudez dos seios com indumentárias tradicionais de mulheres negras africanas e/ou da diáspora, conforme podemos observar na gravura de Maria Graham.



Figura 57 - Maria Graham (1785-1842), *Vendedora de guloseimas, etc*, c. 1821-1823
 Acervo da Biblioteca Nacional (Brasil)
 Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional.

Essas práticas representacionais de hipersexualização da mulher negra também foram amplamente exploradas no regime identitário da *estética da mestiçagem*.

4.1.4.2 Desejo colonizado: as vênus primitivas do triângulo do Atlântico

A iconografia da “neguinha” gostosa, sedutora, faceira e dengosa, com suas vestimentas e acessórios exóticos, teve grande repercussão na cultura visual

de meados do século XIX até a primeira metade do século XX. O contexto internacional de hipersexualização e exibição do corpo negro para a satisfação voyeurística da sociedade moderna ocidental é o do neocolonialismo. Os modos e os costumes das colônias africanas considerados exóticos e primitivos serviram de inspiração para a produção rebelde e contestadora das vanguardas modernistas. No Brasil, o contexto que contribuiu para a hipersexualização disfarçada de exaltação foi a fixação de uma identidade nacional mestiça promovida pela intelectualidade e por artistas com base no mito da democracia racial. Conforme defende Simões (2019b, p. 7-8), a arte brasileira contribuiu para a reconfiguração e a perpetuação das identidades racializadas operando o

[...] permanente e perverso jogo de invenção e negociação com aquilo que seria então um caráter mestiço brasileiro. Um mestiço que é herdeiro das noções que inundaram o Brasil do final do XIX e negociaram com a constante moeda da miscigenação. Ora com caráter negativo ora como fonte da grandeza da nação, os corpos e existências de sujeitos negros inventados pelo modernismo brasileiro se tornavam agora o mote para pensar os destinos do país. Justapõem-se as palavras de Gilberto Freyre qualquer uma das telas modernistas que tematizaram o negro e suas práticas de vida e o jogo modernista de reiterar a essencialização baseada na racialização estará dado.

Muitos artistas voltaram seus olhares e seus pincéis para mulheres que até então eram vistas como seres de segunda classe, objetos de exploração sexual e do trabalho, dificilmente como possíveis vênus ou musas inspiradoras da produção artística, ganhando força no sistema representacional referente ao período de desenvolvimento do modernismo o qual denominei *estética da mestiçagem*. A mulata é sem dúvida um dos símbolos mais representativos da brasilidade. Durante o desenvolvimento do modernismo brasileiro, ela tornou-se objeto de inspiração, transformando-se em um ícone da nossa cultura. No campo específico das artes visuais, Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) foi um dos expoentes da arte moderna brasileira e na prática discursiva de hipersexualizar corpos de mulheres negras, sendo referência para muitos/as outros/as artistas. Como boêmio que era, o artista carioca consagrou-se no sistema das artes nacional e internacional pintando tipos sociais renegados pela sociedade conservadora (prostitutas, sambistas e malandros do morro e vedetes, que serviram como musas inspiradoras). Gilioli (2016, p. 101-102) afirma que o negro em Di Cavalcanti era

[...] valorizado apenas quando aparecia ligado à sensualidade, à boemia e às paisagens exóticas. Mas quando se tratava de situações “sérias”, como a

política e os direitos de cidadania, a imagem do negro era diluída. [...] As mulheres negras apareciam como objeto sexual e as famílias dos morros cariocas eram vistas quase como habitantes de reservas naturais. Tudo isso sem perder a beleza e a atração visual, com destaque para a vivacidade das cores, bastante tropicais. Aí se encontra a ambiguidade do pintor: fascínio estético e sutil consideração de que o negro era pouco “civilizado” – simultaneidade não evidente a um primeiro olhar – caminhavam juntos em sua obra.

O autor demonstra o quanto o vigor e a beleza presentes nos recursos estéticos usados pelo artista nos atraem visualmente, contribuindo para uma percepção ambígua da imagem. Suas pinturas de mulatas seminuas em rodas de samba são *imagens de controle* bastante inspiradas no “desejo colonizado” (hooks, 2019, p. 152) que associam a mulher negra a uma sexualidade primitiva. Com os seios à mostra ou totalmente vestidas, as mulatas de Di Cavalcanti expressam volúpia, seus corpos promíscuos embalados pelo *ziriguidum* dos cavacos são um convite à luxúria.

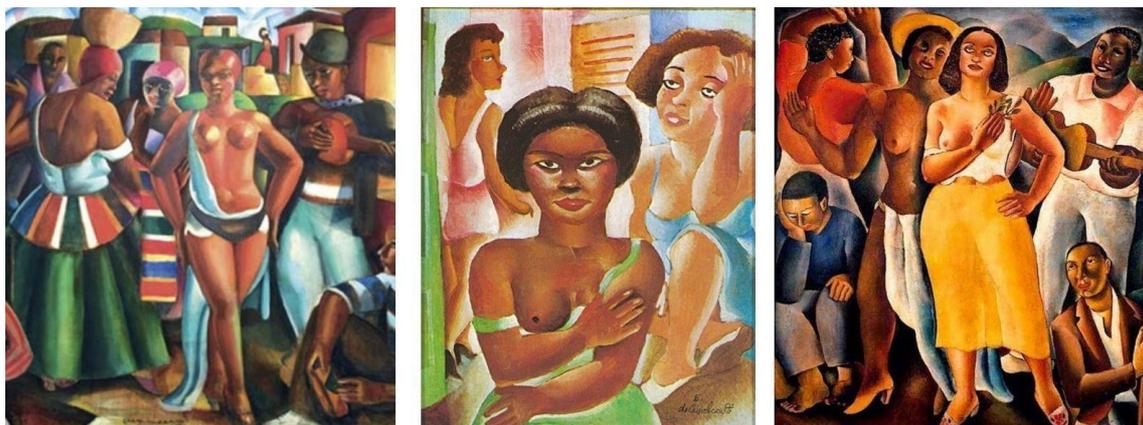


Figura 58 - À esquerda - Di Cavalcanti (1897-1976), *Samba*, 1927, óleo sobre tela, 200 x 1,60 cm Coleção Martin Castilho. Fonte: Arte e Artistas.⁸⁷

Figura 59 - Ao centro - Di Cavalcanti (1897-1976), *Mulatas*, 1927, óleo sobre cartão, 50 x 39 cm, c.i.d. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.⁸⁸

Figura 60 - À direita - Di Cavalcanti (1897-1976), *Samba*, 1925, óleo sobre tela, 177 x 154 cm⁸⁹ Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

A paleta vívida e luminosa característica de Di Cavalcanti teria sido influenciada pela epifania sobre o verdadeiro Brasil vivenciada no período de dois anos em que foi tomado pelo espírito civilizador europeu, tornando-se ele também

⁸⁷ Disponível em: <https://arteeartistas.com.br/samba-emiliano-di-cavalcanti/>. Acesso em: 21 jan. 2022.

⁸⁸ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4598/mulatas>. Acesso em: 21 jan. 2022.

⁸⁹ Tela destruída em 2012, num incêndio no apartamento do colecionador Jean Boghici. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2558/samba>. Acesso em: 21 jan. 2022.

civilizado (GILIOLI, 2016, p. 102). O artista teve a oportunidade de conhecer intelectuais e artistas das vanguardas europeias, como Pablo Picasso (1881-1973), André Breton (1896-1966), Max Ernst, Henri Matisse, Fernand Léger, Blaise Cendrars, entre outros. Todos eles artistas que encontraram nas colônias africanas, orientais e oceânicas a poética primitivista, exótica, mas também erótica, que serviu de base para suas obras revolucionárias.

Mulheres negras e mestiças foram objeto de inspiração e essencialização na produção de artistas europeus da metade do século XIX até meados do século XX. Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867) e Edouard Monet (1832-1883) estão entre os nomes da modernidade que criaram obras inspiradas em Jeanne Duval, atriz e dançarina haitiana amante do poeta. A “mulata bem-apeçoada que o poeta conheceu em companhia de Félix Tournachon, dito Nadar, durante uma récita no *Théâtre du Panthéon*” (JUNQUEIRA, 2012, p. 10) ficou conhecida como a “Vênus Negra”. Já no século XX, Henri Matisse (1869-1954) desenhou o frontispício de uma reedição de *Flores do Mal* (1946), livro de poemas de Baudelaire, alguns inspirados em Jeanne. O poema *Perfume exótico* nos dá uma ideia do erotismo envolvente das vênus negras cuja “sexualidade colonizada barata” (hooks, 2019, p. 152) despertava o “desejo colonizado” dos homens europeus.

Quando, cerrando os olhos, numa noite ardente,
Respiro a fundo o odor dos teus seios fogosos,
Vejo abrirem-se ao longe litorais radiosos
Tingidos por um sol monótono e dolente.

Uma ilha preguiçosa que nos traz à mente
Estranhas árvores e frutos saborosos;
Homens de corpos nus, esguios, vigorosos,
Mulheres cujo olhar fásca à nossa frente.

Guiado por teu perfume a tais paisagens belas,
Vejo um porto a ondular de mastros e de velas
Talvez exaustos de afrontar os vagalhões,

Enquanto o verde aroma dos tamarineiros,
Que à beira-mar circula e inunda-me os pulmões,
Confunde-se em minha alma à voz dos marinheiros
(BAUDELAIRE, 2012, p. 167).

A narrativa leva o leitor diretamente para as exóticas terras tropicais dominadas pelo imperialismo francês, habitadas por mulheres extremamente sensuais, capazes de levar o homem civilizado ao delírio sexual. Seguramente, essa

era a imagem que se tinha dos corpos das mulheres que habitavam as colônias. Corpos colonizados pelo desejo imperial.



Figura 61 - Cartão-postal de Durban, África do Sul, 1910
Fonte: Blanchard, Bancel, Taurauda e Boëtsch (2018, p. 25).

Figura 62 - Mulheres nuas em um bordel de Lagos, Nigéria, 1888
Fonte: Blanchard, Bancel, Taurauda e Boëtsch (2018, p. 27).



Figura 28: Postal com três mulheres da colônia de Togo.
Dreier Frauen – Lomé. Digitale Sammlungen Köhn.

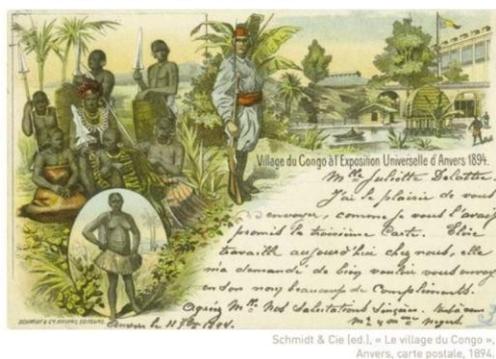
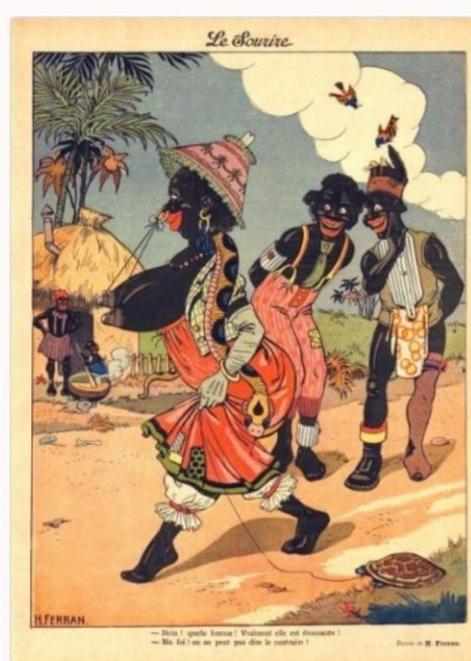


Figura 63 - Cartão-postal na colônia de Togo
Figura 64 - Cartão-postal *Le village du Congo*, 1894
Figura 65 - H. Ferran, *Le Sourire*, 1909, litografia
Fonte: Blanchard, Bancel, Taurauda e Boëtsch (2018, p.31).



Josephine Baker (1906-1975) foi outro exemplo de beleza exótica (não branca). Vedete do teatro de revista, foi imortalizada como uma Vênus Negra e alimentou o fetiche masculino pela outridade primitiva no início do século XX. Norte-americana de origem mestiça, participou de espetáculos da Broadway entre 1921 e 1924. Ficou famosa após sua estreia no *Théâtre des Champs-Élysées*, em Paris, no ano 1925. Esteve no Brasil quatro vezes: 1939, 1952, 1963 e 1971. Em sua primeira visita, contracenou com Grande Otelo em *Casamento de preto*, no Cassino da Urca. A percepção do público em relação à artista pode ser verificada na manchete da revista Fon-Fon na ocasião de sua visita no ano 1952: “A mulher mais exótica do mundo” (JOSEPHINE..., 2020, online).



Figura 66 - Josephine Baker (1906-1975)
Fotografia de Lucien Waléry, c. 1927
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.⁹⁰

⁹⁰ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra59327/retrato-de-josephine-baker>. Acesso em: 21 jan. 2022.

O exotismo de corpos femininos colonizados foi tema de diversos artistas europeus. Paul Gauguin reproduziu em suas telas o colorido do Taiti e a sexualidade primitiva das taitianas. A bailarina Adrienne Fidelin (Ady) foi companheira, modelo e musa de Man Ray, um dos expoentes do dadaísmo e do surrealismo. Eles se conheceram no Bal Nègre, antigo cabaré de dança caribenha e clube de jazz.



Figura 67 - Man Ray (1890-1976), Adrienne Fidelin posando em frente a uma escultura do reino Bangwa, 1934. Coleção Marion Meyer. Fonte: *Le modele noir* (2019, p. 258).

Figura 68 - Adrienne Fidelin, Man Ray, Lee Miller, Paul Éluart, Rolant Penrose em um picnic, 1939. Arquivo de Lee Miller. Fonte: *Le modele noir* (2019, p. 309).



Figura 69 - Emiliano Di Cavalcanti (1903-1962), Retrato de Josephine Baker, década de 1920, Guache sobre cartão, 44 x 33 cm, c.i.d
Fonte Enciclopédia Itaú Cultural.⁹¹

Figura 70 - Emiliano Di Cavalcanti (1903-1962), *Nascimento da Vênus*, 1940, óleo sobre tela, 54 x 65 cm, c.i.d.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.⁹²

Di Cavalcanti também se inspirou em atrizes do teatro de revistas, vedetes e dançarinas negras como Josephine Baker, Marina Montini, Helena Cardoso e Miss Barita, além de ter produzido duas releituras da *Vênus* de Botticelli. Outro exemplar de exotismo e primitivismo é a chamada “*Vênus Hotentote*”. Sarah “Saartjie” Baartman (1789-1815), uma mulher negra da etnia khoisa figura na atualidade como o exemplo mais representativo da exploração da sexualidade da mulher negra na indústria do espetáculo colonial. Em 1810, ela foi levada de sua terra de origem, a África do Sul, para a Europa e exibida em uma jaula como um animal de circo. O motivo? Seu biotipo corporal considerado anormal para os padrões europeus. Seu corpo foi objeto de interesse por causa de sua *esteatopigia*, proporções avantajadas das nádegas, e de seu “avental hotentote”, provocado pelo alongamento deliberado dos lábios vaginais, considerado um padrão de beleza entre hotentotes e

⁹¹ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra59327/retrato-de-josephine-baker>. Acesso em: 21 jan. 2022.

⁹² Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2546/nascimento-de-venus>. Acesso em: 21 jan. 2022.

bosquímanos. Por esse motivo, a sexualidade de Sara Baartman e de todas as mulheres de origem africana foi definida como “primitiva”, logo, com um apetite sexual igualmente “primitivo”. Um traço específico de um grupo étnico serviu como evidência científica da suposta patologia sexual de um universo mais amplo e diverso de mulheres negras que passam a ser essencializadas e reduzidas, pelo olhar da diferença, a uma alteridade patológica (HALL, 2016a). Assim, a “Vênus Hotentote”, considerada a representante de *todas* as mulheres africanas na Europa, “foi reduzida a seu corpo e este, por sua vez, resumido a seus órgãos sexuais, que passaram a ser os significantes essenciais de seu lugar no esquema universal das coisas” (HALL, 2016a, p. 295). Estudos pseudocientíficos comandados por George Curvier (1769-1832), no Museu Nacional de História Natural da França, século XIX, concluíram, a partir da autópsia do corpo de Sarah, que os hotentotes seriam o elo entre os primatas e os humanos. Seu corpo também marcou uma fronteira importante na regulamentação da natureza sexual de mulheres brancas (consideradas normais por sua sexualidade contida) e de mulheres negras (consideradas desviantes por sua sexualidade patológica) nos sistemas da cultura ocidental. Estas seriam a antítese da sexualidade e da beleza daquelas (GILMAN, 2010). Sara Baartman teve sua humanidade essencializada e reduzida a algumas características físicas que passaram a pontuar, no sistema de representações da branquitude, a diferença racial entre mulheres negras e mulheres brancas.⁹³ Gilman (2010, p. 14-15) relata o pensamento oitocentista acerca da diferença racial feminina:

Sua “volúpia” é “desenvolvida a um grau de lascividade desconhecido em nosso clima, pois seus órgãos sexuais são muito mais desenvolvidos do que os dos brancos”. Virey, em outro lugar, cita a mulher hotentote como o epítome dessa lascívia sexual e enfatiza a consonância entre sua fisiologia e sua fisionomia (sua “forma hedionda” e seu “nariz horivelmente achatado”). Sua prova central é uma discussão sobre a estrutura única das partes sexuais da mulher hotentote, cuja descrição ele tira dos estudos anatômicos de seu contemporâneo.

⁹³ Por isso, a teoria da interseccionalidade defende que o status social de mulheres brancas e negras não é o mesmo no que diz respeito às opressões de gênero, sendo diretamente influenciado e oscilante em razão da raça. Por isso, a raça precisa ser considerada na análise sobre as desigualdades entre homens e mulheres. A teoria da interseccionalidade nos mostra que a regulação do corpo da mulher negra se dá de maneira distinta, com a criação de categorias, estereótipos e identidades distintas das criadas para a mulher branca. Embora preconize a não hierarquização das lutas sociais, o conceito defende o discernimento de que a realidade de mulheres brancas é diferente da de mulheres não brancas, sendo importante definir a categoria de mulher da qual se está falando, para que possamos nos contrapor à universalização do gênero feminino e à essencialização da noção de mulher.

Baartman teve seu corpo objetificado e resumido a sua genitália, que se transformou em um *fetichismo* sexual. O fetichismo é a dimensão sexual dos estereótipos raciais nas reproduções visuais das práticas representacionais e opera por meio da fantasia e da projeção. Stuart Hall (2016a, p. 206, grifo meu) explica a prática fetichista da seguinte forma:

O **fetichismo** nos leva para o reino onde a fantasia intervém na representação; para o nível no qual aquilo que é mostrado ou visto na representação só pode ser entendido em relação ao que não pode ser visto, ao que não pode ser mostrado. O *fetichismo* envolve substituir por um “objeto” uma força perigosa e poderosa, mas proibida.

Na sociedade patriarcal cristã, a vagina é considerada um tabu, pois leva à concupiscência e, conseqüentemente, à perdição da carne. Não podendo a “genitália primitiva” da mulher negra ser representada, ela é deslocada para outra parte do corpo. No caso de Sara Baartman, foi deslocada para suas nádegas. Antes disso, porém, a energia sexual, o poder e o desejo contidos na genitália da mulher africana e suas descendentes na diáspora já vinham sendo deslocados para os seios. A ênfase na nudez dos seios da mulher africana e a insistência em preservar esse traço, considerado primitivo, na representação visual de mulheres da diáspora brasileira, conforme procurei ilustrar ao longo deste estudo, evidencia o processo de erotização dos seios da mulher negra, como substituto da energia, do desejo e do perigo sexual que representa, no contexto da *diferença racial*, a sexualidade da mulher negra.

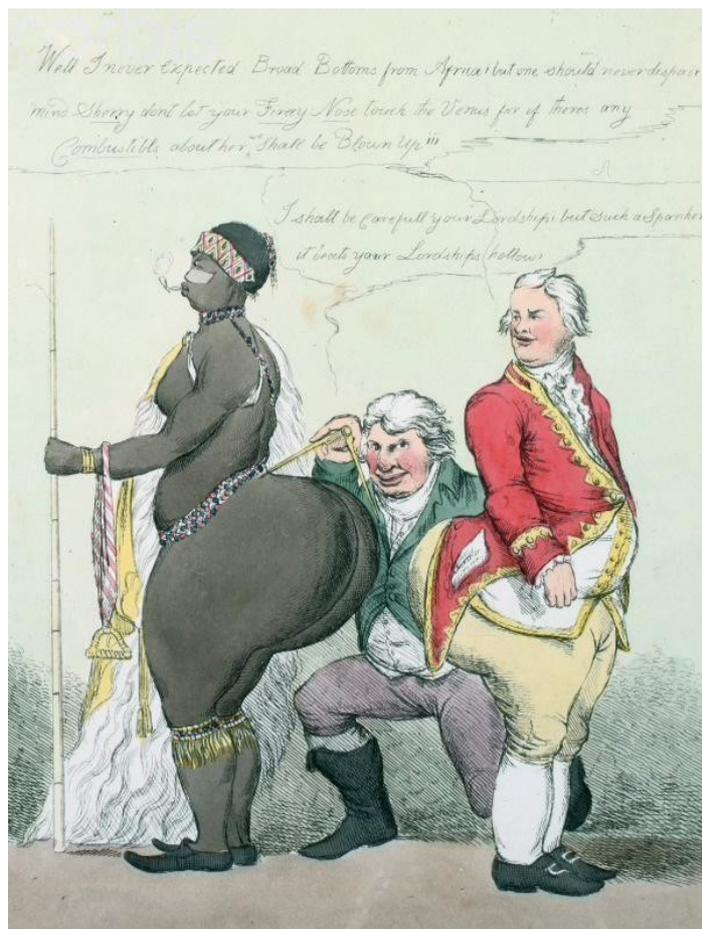


Figura 71 - William

Heath (1794-1840), caricatura de Sara Baartman, 1810
 Fonte: Wikipidea.⁹⁴

As *imagens de controle* da sexualidade da mulher negra presentes nas visualidades das *imagens coloniais*, *estética da mestiçagem* e *imagens sobreviventes* encontram na obsessão pelos seios despídos um recurso sógnico de corroboração de seu estado de natureza “primitivo”, bem como uma forma estratégica de *rejeição* e *satisfação* simultâneas dos desejos que esse corpo “desviante” “provoca”.

4.1.4.3 *Imagens insurgentes no acervo do MARGS*

Conforme já evidenciado ao longo do estudo, os modos de ser e de existir da população negra, inclusive as manifestações religiosas de matriz africana, foram

⁹⁴ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Pair_of_Broad_Bottoms.jpg. Acesso em: 21 jan. 2022.

assunto de grande interesse para diversos artistas vinculados ao movimento modernista brasileiro em suas diferentes fases de desenvolvimento. A narrativa sobre o culto aos orixás foi abordada por artistas consagrados no cenário nacional, como Carybé, Mestre Didi, Pierre Verger, Mario Cravo Junior, Rubem Valentim, Cecília Meirelles, Lívio Abramo, Nelson Boeira, Djanira da Motta e Silva e também por artistas com menor visibilidade na historiografia da arte brasileira, como, por exemplo, Maria Auxiliadora, Abdias do Nascimento, Djalma do Alegrete e Wilson Tibério.

J. Altair (1934-2013) foi pintor, vereador da capital gaúcha e Babalorixá da Nação Ijexá (terreiro de orientação Exu Tiriri e Obá-Dai). Iniciou sua prática artística em meados da década de 1960 e teve um breve trânsito no circuito oficial, expondo em algumas galerias e museus, mas sem ter tido o devido reconhecimento.⁹⁵ Ele não possuía formação acadêmica em artes visuais, por isso é definido como pintor autodidata e classificado como primitivo e *naif*. Apesar disso, ele se opunha à definição de seus trabalhos como primitivos. Segundo sua visão, primitivo “é uma coisa que não evolui, que estacionou” (ALTAIR, 1975, p. 15). A partir de suas reflexões críticas, decide intitular-se apenas como *naif* no sentido das “coisas simples da vida” (ALTAIR, 1975, p. 15).

O díptico faz parte da poética religiosa de Altair, na qual ele revela aspectos do culto e das oferendas aos orixás. Na tradição yorubá, os orixás são “cada uma

⁹⁵ O artista organizou no MARGS, em 1975, a exposição “Ingênuos e primitivos gaúchos”, com o objetivo de difundir e dar visibilidade à produção de artistas vinculados a essa estética. Em 1980, realizou a exposição individual intitulada *Oferenda e ceia dos Orixás* na galeria Eucatexpo. Foram expostas trinta e nove pinturas e cinco esculturas cuja temática eram os alimentos característicos de cada orixá ou entidade. Na ocasião da abertura, podemos dizer que o artista propõe uma amálgama entre arte e vida ao introduzir aspectos das práticas religiosas oriundas das senzalas para o interior do cubo branco, espaço que, indiscutivelmente, consiste em um símbolo da “casa grande”. No coquetel de abertura, ambientado ao som de atabaques, em vez de espumante e canapés, foram oferecidos acarajé, especiaria da culinária de matriz africana, e água de coco. Numa primeira avaliação, tal procedimento pode parecer apenas uma forma criativa de realizar a abertura da mostra. Contudo, da forma como vejo, está permeado por simbologias. Altair promove uma intervenção que podemos chamar de artístico-ritualística, ao performar ao lado de Mãe Guiomar e doze de suas filhas de santo a distribuição de acarajé e água de coco, ao som de atabaques. O acarajé é uma das comidas rituais de Iansã. Nos cultos de matriz africana, os alimentos são a fonte pela qual os orixás se alimentam de axé – energia vital, “força que permite a realização da vida, que assegura a existência dinâmica, que possibilita os acontecimentos e as transformações” (LOPES, 2018, p. 85). Nas festas públicas de homenagem a determinado orixá, os filhos de santo realizam rituais de oferenda dos alimentos preferidos de cada entidade. Os orixás são recebidos com danças e cantos embalados pelo som dos atabaques, agogôs e xequerês. Ao mesmo tempo que recebe(m) o axé que lhe foi oferecido, o(s) orixá(s) cobre(m) os participantes com axé, sua energia. Ao performar o ritual de oferenda de alimentos, o artista e babalorixá promove essa troca de energia vital, fundamental para o equilíbrio das forças físicas e espirituais.

das entidades sobrenaturais – forças da natureza emanadas do *Olorum* ou *Olofim* – que guiam a consciência dos seres vivos e protegem as atividades de manutenção da comunidade” (LOPES, 2011, p. 516). Elas se manifestam por qualidades que expressam sua experiência na terra, as quais estão profundamente associadas às forças da natureza: Exu (Elegbá) (rege o tempo), Ogum (ferro/guerra), Oxóssi (florestas/caçador), Ossanha (florestas e folhas medicinais/curandeiro), Xangô (raio/fogo/justiça), Iansã, (vento), Oxum (águas doces/riqueza/amor), Obá (guerra), Euá (águas doces), Iemanjá (mares), Oxumarê (arco-íris/ciclo da vida), Obaluaiê (chagas e doenças), Nãna (terra) e Oxalá (criador da humanidade).

Lopes (2011, p. 584) define as religiões de matriz africana que se reterritorializaram na América da seguinte forma:

[...] as religiões africanas nas Américas têm uma base comum (oeste-africana e banta), resultando do amálgama das várias matrizes culturais para cá trazidas pelo tráfico atlântico com práticas do catolicismo e, em alguns casos, de religiões ameríndias. Fenômenos e práticas como a transmissão da força vital por meio de sacrifícios, o transe, danças dramáticas e cânticos ao som de tambores, bem como o uso de cores e adereços simbólicos.

No Brasil, o candomblé, o xangô, o batuque, o culto aos ancestrais bantos e ameríndios, a umbanda e outras formas sincréticas são as religiões que cultuam os orixás jeje-iorubanos, que se mantêm relativamente similares aos da matriz africana. Segundo Lopes (2011), os cultos de matriz africana desenvolvidos no Brasil não surgiram na forma pela qual as conhecemos atualmente. Num primeiro momento, emergiram de forma individual, pela atuação de “ritualistas dedicados à cura física e psíquica de pessoas necessitadas, por meio de práticas simples de sua tradição, como adivinhação, limpeza espiritual, rezas, prescrição de medicamentos e outros procedimentos” (LOPES, 2011, p. 584), incorporados ou orientados pelos espíritos de seus ancestrais. Acredita-se que esses guias espirituais tenham origem nos povos bantos. Posteriormente, pela influência dos ritualistas vindos do golfo de Benin, começam a se desenvolver cultos a diversas entidades espirituais vinculadas à natureza e cultuadas em conjunto. É possível, segundo Lopes, que chamadas “casas de fortuna”, os espaços usados pelos sacerdotes ou curandeiros para suas práticas de restauração do equilíbrio físico e espiritual, tenham dado origem aos “calundus”, lugares:

[...] onde foram se formando congregações religiosas de organização cada vez mais complexa, tanto quanto ao panteão das divindades cultuadas quanto em relação a hierarquia sacerdotal e a ritualística. Dessa forma, provavelmente, práticas mágicas puras e simples deram lugar a reverência respeitosa a uma divindade ou a um elemento da natureza, o que gerou subordinação e obediência de seguidores a um mestre, contexto no qual nasceram conjuntos de dogmas e práticas peculiares, reunidos em corpos de doutrina - religiões, enfim (LOPES, 2018, p. 584).

Os primeiros documentos escritos sobre manifestações religiosas de matriz africana no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia, datam da metade do século XVII, já tendo como referência religiosa o calundu. Os termos “candomblé” e “vodum” aparecem em registros escritos somente a partir do XIX. Foi nesse período que “as condições históricas, sociais e urbanas de perseguição aos cultos diminuíram em relação ao período colonial” (MUNANGA; GOMES, 2004, p. 144-145), viabilizando a estruturação religiosa dos povos sudaneses, responsáveis pela sistematização dos ritos iorubanos jeje-nagôs.

A produção de Altair é inspirada nas cores e nos símbolos presentes na imagética do seu universo religioso cotidiano e permeada pela cosmovisão sociocultural da ancestralidade afrodiáspórica. Elementos como búzios, amuletos, axés e os alimentos característicos de cada orixá compõem o universo místico das obras de Altair. *Amuleto a Iemanjá I* e *Amuleto a Iemanjá II* (1979) reproduzem um altar de devoção e proteção, composto por castiçais de velas, sineta (*ajá ou alaje*), búzios, frutas típicas da orixá (laranja e abacate) e um amuleto a Iemanjá retratado de frente em uma pintura e de costas na outra. No culto aos orixás, o amuleto canaliza a energia espiritual de determinado orixá e serve para ligar o “povo de santo” à divindade que ele cultua. Porém, o objeto precisa ser consagrado por um sacerdote, em ritos específicos, para assumir tal finalidade, e re-ativado de tempos em tempos para exercer a proteção esperada.

A escultura antropomórfica de madeira reproduz uma mulher nua de joelhos, com as mãos segurando os seios fartos. Iemanjá é a grande mãe dos orixás, representa a fecundidade e a maternidade, por isso é representada segurando os seios ou a barriga. Por ser a mãe de todos os orixás, ela é dona da cabeça (*Iya Orí*) e rege os pensamentos de seus filhos. Seu nome deriva de *Yeyê omo ejá*, que significa “mãe cujos filhos são peixes”. Sobre a cabeça do amuleto, há uma gamela que, conforme mostra a pesquisa de Lody (2005), é característica dos Inquices e é

usada para inserir os atributos referentes ao orixá de devoção. A saudação de lemanjá é “*Erù-Iyá, Odó-Iyá*”. Segundo Mandarinino e Gomberg (2013), na religião de matriz africana o corpo é uma morada de orixás, é ele que conecta o mundo *aiê* (a Terra, o visível) ao *orum* (o espaço visível), o elo entre o humano e o sagrado, sendo

[...] apreendido como expressão e materialização de uma condição social e de um *habitus* que se expressam na forma de posturas corporais e investimentos na sua produção [...]. O corpo apresenta, através de seus próprios gestos e movimentos e dos símbolos que porta, uma determinada posição social. Neste sentido, o corpo passa a ser concebido como um signo social, à medida que através dele se desenvolvem modalidades corporais e se expressa a visão de mundo específica de determinado grupo social (MANDARININO; GOMBERG, 2013, p. 200).

O corpo humano é considerado, portanto, o receptáculo da energia vital do orixá. Por essa razão, as representações dos orixás no candomblé, por exemplo, são em sua maioria representações de “cavalos de santo” portando indumentária e adereços relacionados ao orixá que eles recebem. Da mesma forma, em suas origens, os amuletos, objetos de culto, portavam signos que caracterizavam seus atributos, como, por exemplo, lemanjá com os seios fartos, Xangô com seus machados e Exu com seu falo protuberante. Esses objetos foram nomeados pejorativamente pelo homem branco de fetiches.

A estatueta ou amuleto de J. Altair faz uma citação de um objeto sagrado exibido por Augusto Nina Rodrigues (1862-1906) em um artigo para a revista *Kósmos*. Intitulado *As bellas-artes nos colonos pretos no Brazil: a escultura* (1904), o artigo discorre sobre vários objetos ritualísticos apreendidos pela polícia em terreiros do Rio de Janeiro. As fotografias do artigo mostram oito esculturas relacionadas a orixás do culto Jeje-Nagô. Um deles, também denominado lemanjá, é idêntico ao da pintura de Altair, inclusive no que diz respeito à posição em que se encontra na pintura e nas fotografias. Alguns autores identificam na parte superior da escultura de lemanjá, que mede 69 cm, uma espécie de trono ou banco esculpido. Nina Rodrigues (1904, s. p.) diz que “no longo movimento das mãos abertas, para conter e levantar os volumosos e túrgidos seios da orichá que, para oferecelos, está de joelhos, o artista expressou com felicidade e vigor a concepção de uberdade, de fundo chthoniano ou maternal, que se atribui a Yômanjá” (RODRIGUES, 1904, s. p.). Interpretados através do olhar colonizado de Nina Rodrigues, os objetos foram considerados “toscos” e “imperfeitos” (RODRIGUES, 1904, p. 7) em sua execução.



FIG. I—GRUPO DE OITO FIGURAS DO CULTO GÊGE-NAGÔ

Foto em: RODRIGUES, Nina. As bellas-artes nos colonos pretos do Brazil: a escultura. *Kósmos. Revista Artística, Científica e Literária*, Rio de Janeiro, ano I, n. 8, n. p., ago. 1904

Figura 72 - Grupo de oito figuras do culto Jeje-Nagô

Fonte: Valle (2018, online).



FIG. II—TRONO OU BANCO ESCULPIDO DO CULTO DE YÊMANJÁ

Foto em: RODRIGUES, Nina. As bellas-artes nos colonos pretos do Brazil: a escultura. *Kósmos. Revista Artística, Científica e Literária*, Rio de Janeiro, ano I, n. 8, n. p., ago. 1904

Figura 73 - Tronco ou banco esculpido do culto Yêmanjá

Fonte: Valle (2018, online).

Na primeira década do século XX, os objetos de liturgia das religiões de matriz africana eram reproduzidos com frequência em jornais e revistas do Rio de Janeiro, em páginas criminais, relatando sua apreensão em batidas policiais. Desde 1890, dois anos após a abolição da escravatura, foi sancionada a lei do Código Penal que reprimia as práticas religiosas africanas, conforme os artigos 157 e 158 do decreto referente a “crimes contra a saúde pública” (BRASIL, 1890). O Art. 157 punia a prática do espiritismo, da magia e dos sortilégios com fins escusos (como subjugar a credulidade pública) e o Art. 158 punia a prática do curandeirismo (VALLE, 2018). Ainda hoje, as religiões de matriz africana e seus adeptos são demonizadas no Brasil, sendo mal vistos e discriminados. Dependendo da forma como as narrativas sobre o culto aos orixás são abordadas no campo da arte, elas podem desconstruir a visão negativa e fetichista que se criou em torno delas.

Oyěwùmí (2002) nos traz uma perspectiva interessante para pensarmos a simbologia dos objetos de culto, outrora ditos *fetiches*, e a representação das divindades yorubanas na forma humana. Ela afirma que os povos africanos percebiam e vivenciavam o corpo de modo oposto ao pensamento ocidental. Na “cosmopercepção” yorubá “a tradição considera o corpo humano como uma reprodução em miniatura da terra e, por extensão, do mundo inteiro” (OYYĚWÙMÍ, 2002, p. 4). O corpo humano é a morada dos orixás e ao mesmo tempo conecta toda a vida na terra. Essa forma horizontal de compreender o mundo natural e sobrenatural foi denominada pela antropologia de animismo, termo associado às culturas primitivas que passaram a ser estudadas pela inteligência eurocêntrica com base em seu próprio sistema de representações.

Outro aspecto relevante que podemos inferir da noção de *cosmopercepção* é que a nudez na sociedade yorubá não estava relacionada à sexualidade, “o corpo nem sempre está em vista e à vista da categorização” (OYYĚWÙMÍ, 2002, p. 19). Logo, não havia conotação sexual na reprodução do corpo humano em amuletos ritualísticos. Por essa razão, as representações religiosas de lemanjá, reproduzidas por J. Altair, não foram consideradas eróticas, ao contrário dos orixás de Nelson Boeira (1912-1994) que, em minha concepção, adquirem, sim, uma explícita conotação sexual.

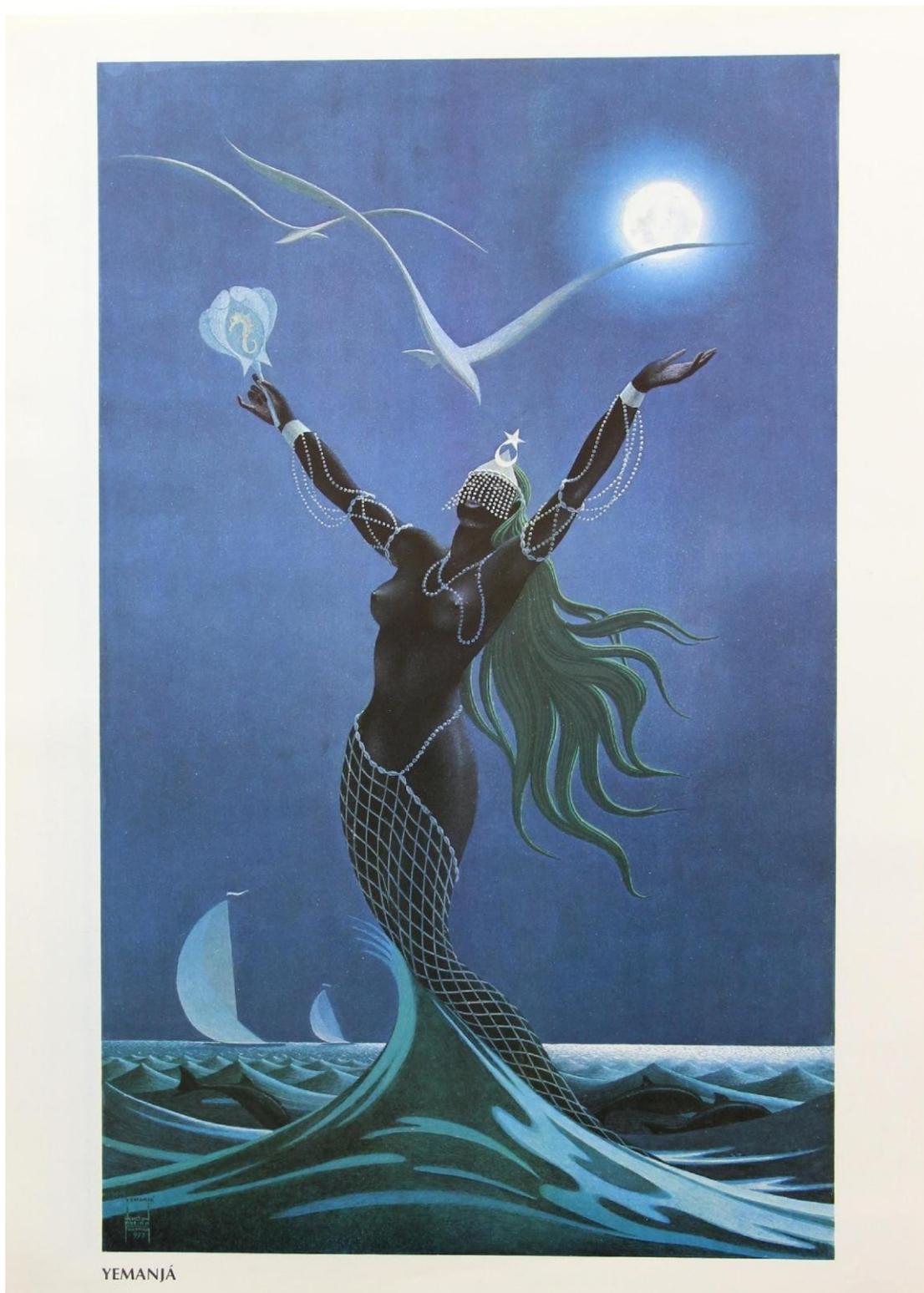


Figura 74 - Nelson Boeira Faedrich (1912-1994), *Deuses do panteão africano: Orixás*, 1980, Yemanjá
Offset, 48 x 65 cm

Acervo Museu de Arte do Rio Grande do Sul
Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Nas imagens de Boeira, as orixás femininas estão seminuas, apenas os seios aparecem despidos. Aparentemente, as imagens são produzidas tendo como

base os cânones artísticos europeus. Os *Deuses do panteão africano: Orixás* (1980) do pintor gaúcho remetem a características formais da produção escultórica greco-romana, visualidade com a qual o artista estava familiarizado. Chamam a atenção pela sensualidade e pela erotização dos corpos, pelo ritmo, pela fluidez das vestimentas, pelo movimento e pela proporção, escorço e construção harmônica dos corpos. Talvez por isso, não tenha visto problema em definir a materialidade das esculturas africanas como toscas e afirmar que “no Brasil as representações dos deuses africanos contam com a contribuição do nosso negro, que cá entre nós, tem um gosto um tanto quanto discutível ou carnavalesco, e acabam vestindo os deuses com cores berrantes, com muito exagero” (FAEDRICH, 1978)⁹⁶. O artista pretendeu “restabelecer as características originais dessas divindades, recuperando-as do sincretismo em que foram mergulhadas no Brasil” (FAEDRICH, 1978), sem levar em consideração a necessidade de re-configuração dos cultos e dos ritos de matriz africana no Brasil em razão das limitações impostas pelo sistema escravista. A leitura de Faedrich acerca das representações dos orixás dialoga com os apontamentos de Nina Rodrigues para a revista *Kosmos*, em que este último afirma que os objetos ritualísticos africanos eram toscos e imperfeitos porque não foram orientados por “escolas organizadas, da correção de mestres hábeis e experimentados, de instrumentos adequados, em resumo da segurança e da destreza manuais” (RODRIGUES, 1904, p. 7). Ou seja, orientados pela matriz eurocêntrica. Mas em uma coisa o artista está certo. O sincretismo religioso, estratégia de resistência adotada pelos africanos e seus descendentes brasileiros para preservar sua fé, impôs reformulações significativas que deram origem à Umbanda, religião brasileira que reúne elementos do catolicismo, do espiritismo, do culto aos orixás (tradição africana) e do culto aos caboclos (tradição indígena). Na Umbanda, lemanjá, por exemplo, perde a referência dos seios fartos que simbolizam o arquétipo da grande mãe, como na obra de J. Altair, passando a adotar signos marianos. Seu manto azul, os longos cabelos negros e os pés descalços remetem a Nossa Senhora da Graça (TRINDADE, 2017). Em uma releitura desta, encomendada a um artista de identidade desconhecida por Dalla Paes Leme, a lemanjá da Umbanda ganha os traços de uma mulher indígena. Ao compararmos as

⁹⁶ Notícia de jornal extraída de clipping do Núcleo de Documentação e Pesquisa do MARGS, sem indicação de página.

imagens da santa católica e as imagens umbandistas de Iemanjá, observaremos similaridades com a representação de Nelson Boeira.

Mas por que a representação das orixás em Nelson Faedrich é considerada erótica e em J. Altair não? Porque um é branco e outro negro? Absolutamente. A resposta, acredito, está no lugar de onde fala cada um dos artistas, o lugar de vivência e compreensão dos fundamentos da religiosidade de matriz africana e o lugar de herdeiros dos cânones visuais referentes à matriz europeia e à matriz africana. Segundo Oyěwùmí (2002), a razão pela qual o corpo tem tanta presença no Ocidente é que o mundo é percebido, principalmente, pela visão. A diferenciação dos corpos humanos em termos de sexo e cor da pele, por exemplo, é um testemunho dos poderes atribuídos ao “ver” na cultura ocidental. O olhar é um convite para diferenciar, e o corpo aparece com uma presença exacerbada na conceituação ocidental da sociedade (Oyěwùmí, 2002); assim, não é à toa que os europeus se escandalizaram ao ver o estado de nudez em que viviam os habitantes de outros continentes.

O díptico *Amuleto a Iemanjá I e II* é significativo na análise do estudo, pois traz à luz algumas fragilidades deste: 1) embora tenhamos uma intersecção entre os estereótipos da nudez e do fetichismo religioso, a imagem não possui conotação sexual porque seu conteúdo semântico tem origem na cosmopercepção yorubana, que não compreende o corpo em estado de nudez de forma sexualizada; 2) se as obras podem ser consideradas imagens insurgentes, então por que elas estão inseridas no regime de representação racializado chamado *imagens sobreviventes*? Temos aqui um paradoxo. Entretanto, quando analisadas em conjunto, ou seja, como um regime discursivo que tem prioridade nas visualidades e nas narrativas preservadas pelo museu, as imagens são racializadas, pois entendo que elas atendem ao desejo colonizado da branquitude pelo que de exótico e primitivo há na cultura negra. Por outro lado, se analisada individualmente, em relação com outras obras do artista ou com outras narrativas insurgentes, ela é capaz de oferecer possibilidades discursivas outras, como, por exemplo, a compreensão dos fundamentos dos ritos que orientam os cultos de tradição africana no Brasil.

Outros dois exemplos significativos de *imagens insurgentes* no acervo do MARGS, para citarmos brevemente, são as obras *Henê* (2004), de Leandro Machado (1970-), e *Autorretrato/Minha primeira morte* (s.d.) de Djalma do Alegrete

(1931-1994). Elas estão inseridas nas classificações temáticas de menor ocorrência no acervo.

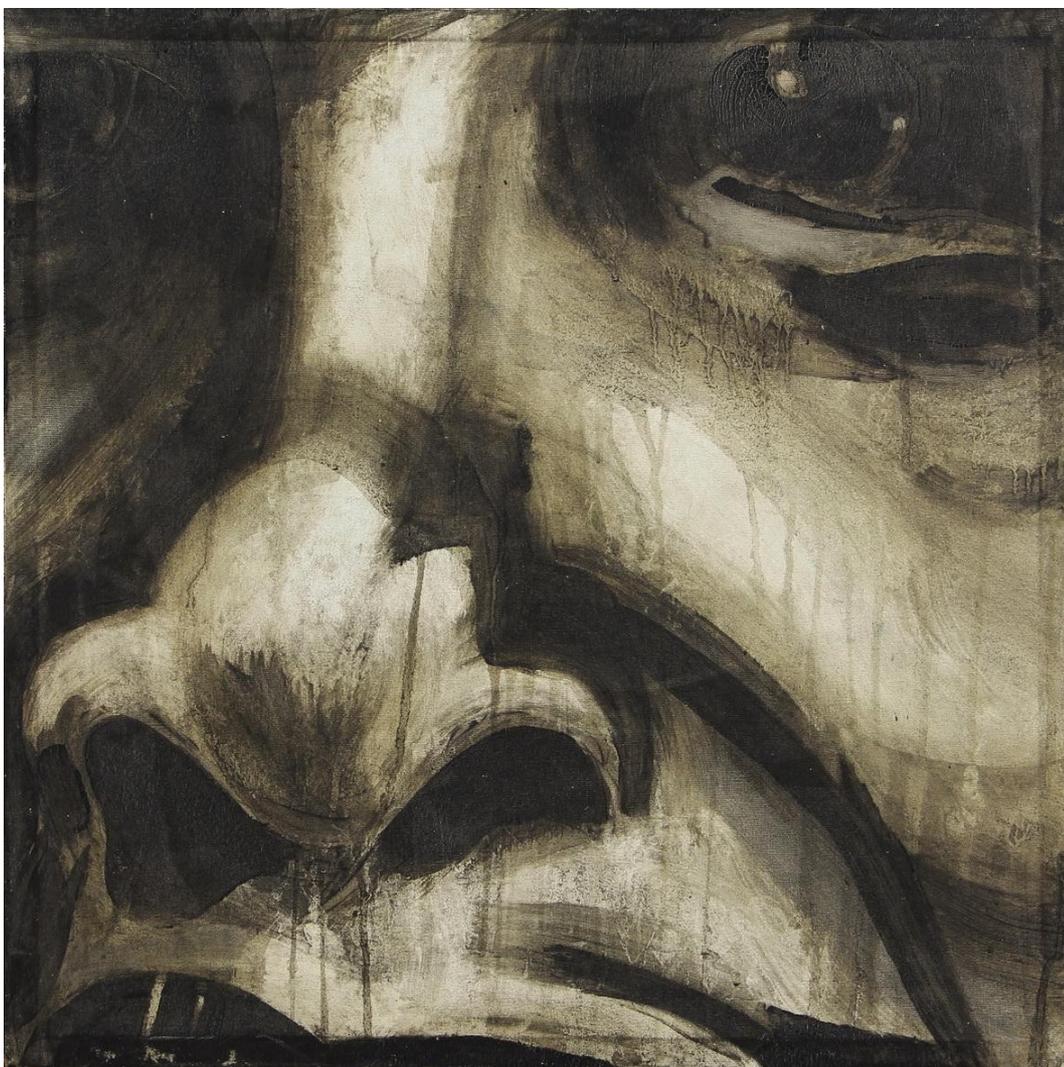


Figura 75 - Leandro Machado (1970-), henê sobre tela, 75 x 75 cm
Acervo do Museu de Arte do Rio grande do Sul
Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Henê faz parte de uma série de quatro pinturas que retratam fragmentos de uma face negra masculina. Leandro Machado, em vez de tinta, utiliza henê. O produto cosmético está no mercado há pelo menos 50 anos e é destinado ao alisamento de cabelos crespos. A fim de se adequar aos padrões de beleza branco, homens e mulheres negras realizam uma série de procedimentos de alteração fenotípica. Com isso, o artista questiona, ao mesmo tempo, a imposição de um padrão de beleza (eurocêntrica) à sociedade e reflete sobre a interiorização dos modelos culturais brancos pela população negra, por meio da transmissão de

valores ideológicos de branqueamento muito presentes, por exemplo, nas práticas discursivas da mestiçagem, implicando a perda e a negação de seus traços negroides e assimilação do padrão branco de beleza.

O autorretrato de Djalma do Alegrete parece pôe em xeque as imagens de inferiorização do corpo negro apresentando-o em uma posição de prestígio na sociedade: a de artista. É sabido que esses espaços de poder ainda são, em grande parte, restritos ao homem (cis)/ heteronormativo e branco. Sendo um homem negro LGBTQIA+, ao se autorretratar e doar a obra para a principal instituição pública de difusão da arte, o artista acaba por gerar um descontinuo nos padrões de poder estabelecidos pelo sistema mundo moderno/colonial.

Diante do exposto, tenho pensado esse novo *regime de representação* que chamei de *imagens insurgentes* como estratégias do desejo de artistas subalternizados que buscam, por meio de suas proposições:

Criar processos de erosão do sistema mundo moderno/colonial e de transfiguração das práticas subalternizadoras dos corpos definidos como desviantes em função de raça, gênero, sexualidade e/ou territorialidade. Um desejo potencializador de novas realidades, em que a relação com o outro seja reconfigurada a partir da consciência de que cada sujeito existe não apenas em si, mas existe também no outro e com o outro. [...] anuncia a possibilidade de um devir de mundo em que as sabedorias ancestrais, bem como a força coletiva de criação e cooperação sejam restituídas, visando à construção do comum (ABREU, 2020, s. p.).



Figura

76 - Djalma do Alegrete (1931-1994), *Auto-retrato/Minha segunda morte*, c. 1970-1976.
Têmpera e nanquim sobre cartão, 47 x 33 cm
Acervo do Museu de Arte do Rio grande do Sul
Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

5 ONDE ESTÃO OS NEGROS NO MARGS?

O presente estudo mapeou, quantificou, nomeou e problematizou os temas mais recorrentes nas representações de pessoas negras encontradas no acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. A metodologia usada para determinar quais representações figurativas poderiam ser consideradas como sendo de pessoas racializadas como negras foi fundamental na identificação das figuras humanas em que a pertença racial não estava claramente expressa por meio do fenótipo, mas sim pela temática. Isso porque entendo que, no sistema de representação da cultura brasileira, as manifestações religiosas e as expressões artísticas de matriz africana estão diretamente atreladas a pessoas da diáspora negra. O levantamento encontrou 161 representações figurativas de pessoas negras, conforme evidencia o gráfico a seguir.

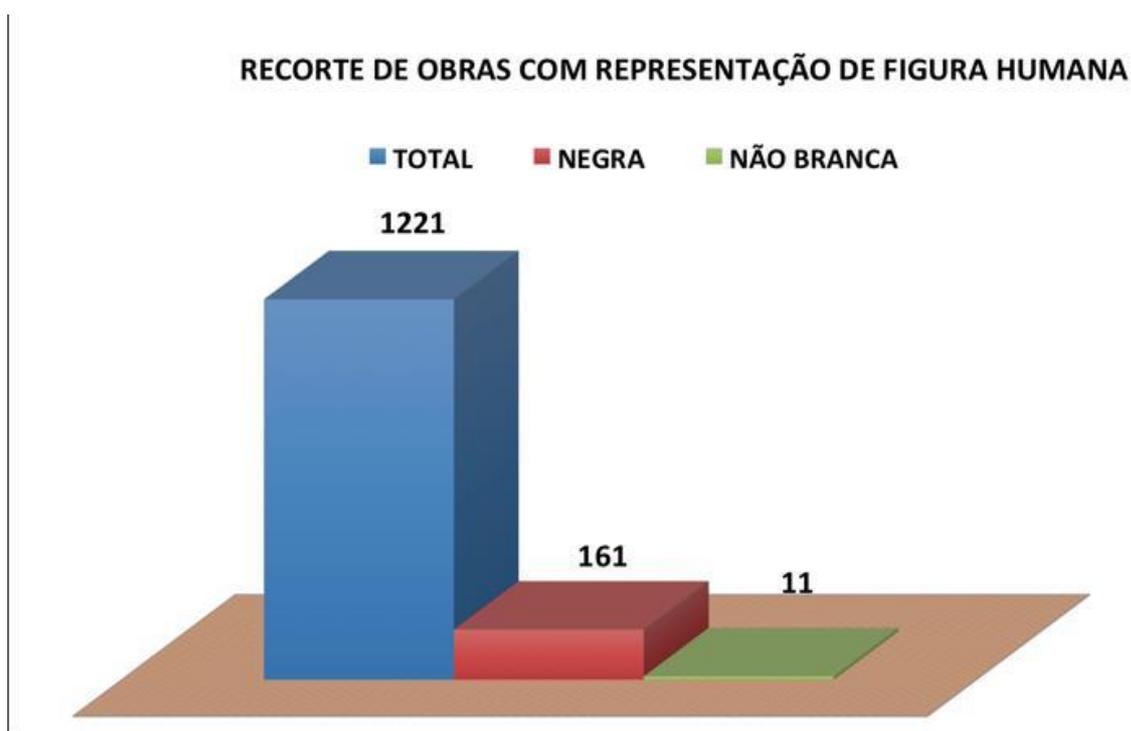


Gráfico 3 - Recorte de obras com representação de figura humana
Fonte: Autora, com base nos dados do acervo digital do MARGS (2020).

Durante o processo que envolveu o estudo, evitei ser tendenciosa ou panfletária, o que não significou a abstenção do meu senso crítico. Procurei analisar, refletir e problematizar meu objeto de estudo considerando sempre o caráter ambíguo, denso e multifacetado que é próprio das imagens. Contudo, não me surpreendeu que os enunciados visuais mais recorrentes no acervo do MARGS

sejam aqueles relacionados ao *trabalho* (65), à *nudez* (33), a *manifestações religiosas* (28) e a *manifestações artísticas* (13), pois são os estereótipos mais usados nas diferentes práticas representacionais para marcar a *diferença racial* e suas imbricações a fim de estabelecer hierarquias nas quais os considerados mais desenvolvidos e capazes, ou seja, os superiores biológica e culturalmente, ocupam o topo da organização social, enquanto os considerados inferiores, em seus diferentes níveis, vão ocupando suas respectivas escalas, sempre de cima para baixo. Os estereótipos são fundamentais na construção de identidades, realidades e valores capazes de definir lugares sociais específicos a serem ocupados por certos indivíduos, conforme sua pertença racial, de gênero, classe e/ou sexualidade.

Pense numa menina cuja maior aspiração é estudar e descobrir por quais caminhos o letramento poderia conduzi-la. Será que sua convicção acerca do rumo que deseja para sua vida é suficiente para que ela parta nesta direção? Se ela for uma menina preta, não necessariamente. A estrutura racista da sociedade brasileira determinou que há um limite no nível social ao qual pessoas pretas podem ascender. O papel definido para a mulher negra ocupar em nossa sociedade é o de trabalhadora doméstica, uma “empregadinha daquelas que viram cria da casa” (GONZÁLEZ, 1986, p. 8) ou o da mulata gostosa, produto de exportação. Em razão do que já está posto na sociedade brasileira desde de sua formação,⁹⁷ um certo diretor do Clube de Regatas do Flamengo – clube onde um dos irmãos da menina que protagoniza nossa história atuava como jogador de futebol – achou que era natural oferecer uma vaga para uma menina de aproximadamente dez anos trabalhar de doméstica e babá em sua casa. Afinal, filha de doméstica, doméstica será. Não mais! O tal diretor não contava com a precoce autodeterminação da menina preta, que reagiu veementemente contra assumir o papel social que lhe foi atribuído histórica e socialmente. Ela é uma entre milhares de nós que se insurgem contra as opressões deflagradas pelo longo e persistente processo de desumanização, objetificação e exploração dos nossos corpos. A solução para a aparente rebeldia da menina preta foi deixá-la seguir o caminho que ela própria escolheu para si. Esta menina foi a antropóloga, feminista, escritora e militante do Movimento Negro Unificado (MNU) Lélia Gonzalez.

⁹⁷ Considerando que as organizações sociais pré-coloniais não podem ser consideradas brasileiras.

Outra história parecida foi a já mencionada narrativa da "babá bebe" vivenciada por Audre Lorde (2019), que evidencia o quadro de referências que alimentam, continuamente, o imaginário social racista e que sintetiza a persistência das iconografias de trabalho na cultura visual do Ocidente.

Esses dois exemplos revelam as consequências dos estereótipos raciais na vida concreta da população negra. Os estereótipos são representações ideológicas deliberadamente criadas pela matriz de poder moderno/colonial para justificar a opressão contra os africanos negros. Eles explicam racionalmente uma suposta *diferença racial* – elemento-base da criação e da naturalização de identidades subalternizadas. Essa estratégia de dominação foi perpetuada pelo poder dominante branco, patriarcal, eurocêntrico, capitalista através dos séculos de modo a manter seu *status quo* no controle do conhecimento/poder do mundo globalizado. Patricia Hill Collins (2019) chamou a forma de dominação que cumpre a função de desumanizar, objetificar, inferiorizar, subalternizar e criminalizar indivíduos não brancos de *imagens de controle*. Elas tiveram papel fundamental no desenvolvimento e no sucesso do sistema escravista, do colonialismo, do neocolonialismo e sua nova dobra neoliberal. Mas e a arte? Onde entra a arte nesse quadro de relações sociais?

Ana Amélia Bulhões (O SISTEMA..., 2020, online) afirma que “o sistema das artes funciona como uma lente, como um espelho d’água que refrata a sociedade”. Dessa forma, o modo como as relações étnico-raciais são articuladas em nossa realidade concreta permeia, também, toda a estrutura sistêmica das artes. Assim, as práticas artísticas são igualmente atravessadas pelos problemas resultantes de uma sociedade estruturada com base na diferença racial. Foi esse entendimento que me motivou a investigar a presença de enunciados visuais racializantes nas obras em que pessoas negras aparecem representadas. Uma das minhas hipóteses é que a instauração da autonomia da arte que busca o afastamento das práticas artísticas das práticas sociais não se efetiva no caso de obras referentes à figuratividade de pessoas negras. Isso acontece porque os valores ideológicos da raça (racismo) ainda moldam o *modus operandi* das nossas relações sociais, bem como a forma como percebemos a raça, produzindo e reproduzindo, ainda que de forma inconsciente, *regimes racializados de representação*. Esses regimes racializados

encontram nos estereótipos raciais os signos necessários para produzir imagens de controle que justifiquem a opressão racial. Esses signos ajudam a dar sentido ao mundo e aos objetos que dele fazem parte. Nesse sentido, compreendo as obras de arte deste estudo como objetos pertencentes ao real e a suas representações, suscetíveis às determinações dos sentidos culturais da raça. Por essa razão, defendo que análises sobre relações sistêmicas no campo das artes e sobre narrativas e sentidos gerados a partir do objeto de arte, sobretudo representações figurativas, reconheçam a necessidade de levar em consideração os marcadores sociais, principalmente os de raça e de gênero. Em sociedades multirraciais, a raça (racismo) estrutura as relações sociais em sua dimensão econômica, política e ideológica, articulando saberes que ajudam a formar nossa subjetividade e a determinar, portanto, a percepção que temos sobre certos grupos de pessoas e sobre nós mesmos. A produção simbólica racializada, a qual podemos chamar de *racismo simbólico*, faz parte da *dimensão ideológica do racismo*. Ela é uma prática discursiva que produz certos conhecimentos e regimes de verdade capazes de “regular condutas, inventar ou construir identidades e subjetividades e de definir o modo pelo qual certos objetos são representados, concebidos, experimentados e analisados” (HALL, 2016a, p. 80). Ou seja, a arte possui um aspecto discursivo que produz sentidos sobre determinadas coisas e que está diretamente vinculado às relações de poder. Enquanto prática do sistema de representações de uma cultura, a arte também pode contribuir com a manutenção das *opressões interseccionadas* por raça, gênero, classe e sexualidade. Com isso, ela integra os elementos heterogêneos – discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, religiosas, morais/filantrópicas – que movimentam as engrenagens do *dispositivo de racialidade/biopoder*, o qual consiste “num campo de significações que definem a especificidade das relações raciais e as relações de poder nelas imbricadas” (CARNEIRO, 2005, p. 30). Ao produzir conhecimento racializado, a arte deve ser compreendida como uma das *dimensões simbólicas da opressão racial*, justamente porque contribui com o assujeitamento dos indivíduos que a fruem. Obviamente, a arte não produz sentidos sozinha. Quem os produz são os indivíduos inseridos no sistema que a rege.

Os regimes de verdade que inscreveram a população negra numa zona de *não-ser* capaz de converter sua existência a meros corpos-máquina da força produtiva de trabalho e a meros corpos destinados à satisfação dos fetiches e das fantasias da branquidade, foram produzidos, também, no interior do campo artístico, conforme procurei demonstrar ao longo da pesquisa. A alteridade radical pela qual o *ethos* do negro africano e da diáspora, seus hábitos, costumes, sua cultura foram interpretados pelo homem branco em diferentes contextos históricos foi amplamente representada pelas práticas artísticas em *regimes racializados*, auxiliando no encapsulamento do negro no revestimento de corpos-objeto.

Portanto, investigar atualmente a dimensão simbólica da opressão racial efetiva uma imprescindível contribuição para a compreensão das dimensões ideológica, econômica e política, já que a opressão produziu, produz e continuará a produzir efeitos concretos nas práticas sociais. Durante o processo de análise, procurei olhar para o conjunto de imagens que integram cada um dos segmentos temáticos de modo a identificar possíveis aproximações e/ou diferenças estilísticas e iconográficas, interlocuções semânticas convergentes e/ou divergentes e continuidades ou rupturas com determinados *regimes discursivos*. Busquei explicar como os sentidos racializados produzidos a partir da figuratividade de uma obra de arte podem contribuir com a essencialização e a objetificação de pessoas negras.

Não obstante, para além dos enunciados visuais presentes nas obras do acervo, interessava-me descobrir também o que revelam suas *ausências*. Stuart Hall (2016a) nos ensina que, para identificar se uma imagem reúne significados sobre raça, gênero e sexualidade na representação da diferença, é sempre preciso interpretá-la em seu contexto, ou seja, umas em contraste com as outras ou todas relacionadas entre si. Segundo o autor, as imagens acumulam ou eliminam seus significados face às outras por meio de uma variedade de textos ou mídias. Durante o levantamento das obras no acervo digital do MARGS, percebi um contraste que me chamou a atenção: a rica diversidade de assuntos sobre pessoas brancas em detrimento dos assuntos sobre pessoas negras, sobretudo mulheres negras. Para se ter uma ideia, ao realizar uma rápida contagem no Catálogo Geral do MARGS (2012)⁹⁸ com o objetivo de quantificar as principais narrativas sobre a sociabilidade e

⁹⁸ Devemos levar em consideração as obras que entraram no acervo depois do ano 2012.

a afetividade de personagens brancos, identifiquei pelo menos 48 retratos individuais de mulheres brancas, 17 cenas de família, 5 de lazer, 27 de infância e 13 cenas de cotidiano. Tais imagens não possuem conotação opressiva nem de vulnerabilidade social. Embora a estereotipagem esteja presente no universo das aproximadamente mil representações visuais de pessoas brancas no acervo, como, por exemplo, a sexualização de mulheres brancas, podemos ainda assim identificar uma série de outras possibilidades discursivas nas quais estão representadas para além dessa opressão. Já no que diz respeito às narrativas referentes a pessoas negras, o quadro se modifica. A imensa maioria das narrativas, como evidenciou o presente estudo, situa-se na chave dos estereótipos raciais e suas intersecções com gênero, classe e sexualidade. O cruzamento desses dados nos mostra o quanto pessoas negras, sobretudo mulheres e crianças, estão *sub-representadas* no acervo da instituição. Há apenas 5 retratos de mulheres negras, 4 representações de infância, 1 de lazer e 3 de família, sendo que o foco nas narrativas acerca da infância e da família é, em sua maioria, direcionado para uma condição de pobreza e de vulnerabilidade social dos sujeitos representados.

Aparentemente, não há lugar para outras perspectivas e outras histórias na representação simbólica de pessoas negras no acervo da instituição para além da *outridade*,⁹⁹ principalmente daquela que se constitui como *outra* da *outra*: a mulher negra. Aquela que não é branca nem homem e, por isso, ocupa a base da pirâmide que explica a opressão social, encontrando-se em extrema situação de vulnerabilidade. A pesquisa demonstra, por meio de análises iconográficas, o imbricamento de opressões expressas nas *imagens de controle* da condição da mulher negra interseccionadas pelos estereótipos da hipersexualização, do fetichismo religioso, do corpo-objeto-de-trabalho e do corpo-objeto-de-entretenimento. Juntas, elas reforçam a ideia de um corpo primitivo, servil, desviante e exótico. Então, embora mulheres negras e brancas figurem sexualmente objetificadas em obras do acervo, existem *objetificações específicas* da raça em sua interseccionalidade com o gênero que diferenciam ambas na totalidade de assuntos iconográficos: a mulher branca não precisa, necessariamente, estar nua – tampouco

⁹⁹ O termo *outridade* é usado nos discursos feministas e *queer* para expor a objetificação dessas identidades numa relação de poder. Isto é, identidades que são retiradas da sua subjetividade e reduzidas a uma existência de objeto, que é descrito e representado pelo grupo dominante (KILOMBA, 2019).

representada através de um corpo servil e primitivamente exótico – para entrar no MARGS, bem como no Museu de Arte de São Paulo (MASP) ou em outro museu qualquer.¹⁰⁰ Mulheres brancas estão presentes às dezenas nesses espaços, tanto na condição de autoras de obras que integram o acervo como na condição de protagonistas das diversificadas narrativas que abrangem os trabalhos artísticos. Mesmo que em menor ocorrência que seus pares masculinos, as mulheres brancas se encontram em uma situação um pouco mais favorável que a das mulheres negras. Estas estão reiteradamente presentes em iconografias estereotipadas relacionadas ao trabalho ou à sexualização e à fetichização de seus corpos. No que diz respeito ao seu quadro funcional, mulheres e homens negros estão presentes na instituição ocupando, majoritariamente, funções subalternas. Eu, servidora pública do estado do RS, temporariamente cedida ao museu, e mais duas estagiárias, somos exceção no quadro técnico do museu que, ao longo de seus sessenta e oito anos, impera como uma instituição *predominantemente* branca. É deste lugar que produzo meus enunciados sobre a convergência entre raça, arte e ideologia. As visualidades presentes e ausentes no acervo do museu nos mostram o quanto a pertença racial incide sobre o modo como certas identidades são visualmente representadas e sobre os papéis e os espaços que elas estão autorizadas a ocupar nas práticas sociais como um todo.

Com base nisso, outra hipótese aventada neste estudo foi a de que há uma relação de causa e consequência entre as *imagens de controle* forjadas e difundidas nos *regimes racializados de representação* e a *representatividade* de pessoas racializadas como negras e indígenas em espaços de poder. A função das *imagens de controle* é exatamente garantir a manutenção do *status quo* do grupo dominante ao justificar a opressão dos dominados. Pereira e Gomes (2001, p. 137) corroboram tal perspectiva ao defenderem que o ponto nevrálgico da crítica sobre a invisibilidade do negro deve ser deslocado para a “análise da maneira como o negro é representado (que investiga a ideologia responsável pela construção de uma imagem do negro que é, em síntese, a negação de sua própria imagem)”. Os

¹⁰⁰ A afirmação busca tensionar a pergunta retórica originalmente elaborada, no contexto de outros museus, pelo coletivo Guerrilla Girls#, coletivo de mulheres criado em 1985, de em Nova York, com o objetivo de expor a desigualdade de gênero e raça no campo da arte. A proposta artística do coletivo exibida na exposição realizada pelo MASP, em 2017, traz à luz dados sobre a ausência de artistas mulheres no museu, em contraposição à presença de seus corpos nus em obras produzidas por artistas homens, problematizando questões sobre gênero e o lugar social destinado às mulheres na estrutura hierárquica da história da arte ocidental.

autores investigam os agentes e as circunstâncias particulares que definem a elaboração de determinadas imagens de pessoas negras “a fim de analisar o campo social onde as imagens do negro podem ganhar uma visibilidade de fato ou uma visibilidade estereotipada que tende a ser interpretada como invisibilidade” (PEREIRA; GOMES, 2001, p. 138).

As experiências vivenciadas por Lélia Gonzalez e Audre Lorde são exemplos dos efeitos subjetivos e materiais do racismo simbólico no imaginário coletivo. “Mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que ele se tornará” (ADICHIE, 2009, online). Será que se Lélia fosse uma menina branca o tal diretor do Flamengo se sentiria à vontade para oferecer-lhe trabalho como doméstica e babá mirim? Minha resposta é não, pois a representação de pessoas brancas na cultura ocidental é humanizada. Crianças brancas têm direito à infância, enquanto crianças negras são percebidas desde a mais tenra idade, conforme nos mostra o caso da “babá bebê” de Lorde, como corpos destinados ao trabalho subalterno. No mesmo sentido, mulheres negras, por serem o outro da mulher branca, encontram maior dificuldade em acessar certos espaços profissionais. Isso explica a vergonhosa posição de artistas negras no acervo artístico do MARGS. No contexto geral, dos cerca de 1.100 agentes produtores que possuem obras no acervo, 384 são mulheres brancas e apenas 2 são negras. Entre os homens, 615 são homens brancos e apenas 21 são homens pretos ou pardos.¹⁰¹ Ao que tudo indica, ser artista requer a detenção de certos atributos e valores: ser homem e branco.

Outro aspecto importante revelado na investigação e que merece ser problematizado é que, no contexto específico de imagens em que pessoas negras aparecem retratadas, a pertença racial dos autores das obras é, majoritariamente, branca, conforme podemos ver no gráfico ilustrado a seguir.

¹⁰¹ Levantamento realizado pelo coletivo *Mulheres Nos Acervos*. Pesquisa colaborativa que consiste na coleta, na análise e no aprofundamento de dados sobre a presença de trabalhos artísticos de autoria feminina nas coleções públicas de arte da cidade de Porto Alegre. Realizada pelas pesquisadoras Cristina Barros, Marina Roncatto, Mélodi Ferrari e Nina Sanmartin. Disponível em: mulheresnoscervos.wordpress.com. Dados coletados de novembro/2018 a abril/2019 com colaboração da pesquisadora Izis Abreu.



Gráfico 4 - Recorte por gênero e etnia dos artistas
 Fonte: Autora, com base nos dados do acervo digital do MARGS (2020).

Não há obras de autoria de mulheres negras. Portanto, as obras do acervo demonstram, explicitamente, que pessoas brancas são aquelas que possuem autorização discursiva para produzir narrativas não apenas sobre si, mas também sobre o outro não branco. Isso acontece porque, desde sua origem, o campo das artes visuais é estruturado desde a perspectiva, os valores e os interesses do homem branco situado na elite do norte global. Logo, as narrativas que ganham visibilidade são aquelas produzidas desde o lugar de enunciação da branquitude e no interior dos *regimes racializados de representação* vigentes em diferentes contextos históricos e sociais. Nos últimos cinco séculos, as histórias narradas pela história da arte ocidental vêm sendo predominantemente produzidas por uma única voz. A voz daqueles que conquistaram hegemonia política, econômica, cultural e epistêmica. Conforme observou Moreira (2018, p. 49), a “presença hegemônica de pessoas brancas nas produções culturais molda a percepção do valor social dos grupos minoritários a partir dos traços dos membros desse grupo”. O grande problema da voz única da perspectiva hegemônica é crer que, ao representar o outro, se está dando visibilidade, mas, ao passar a falar “por” e “em nome de”, negam-se fundamentalmente as vozes outras e próprias.

Por isso a importância dos debates acerca do *lugar de fala*, ou seja, a posição enunciativa que determinado indivíduo ou grupo ocupa em um regime de

autorização discursiva igualmente determinado. Embora os subalternizados produzam suas próprias narrativas, conforme defende Gayatri Spivak (2018), elas não encontram espaços de escuta, pois se situam às margens do sistema oficial que rege as formações discursivas. Não podemos esquecer que as formações discursivas definem que tipo de conhecimento é considerado útil, relevante e “verdadeiro” em determinado contexto histórico e social. Elas também definem os tipos de sujeitos que melhor personificam tais características, regulando quais pessoas terão mais poder para falar sobre determinados assuntos e quais não (HALL, 1989).

O que a pesquisa nos mostrou é que, ao privilegiarmos uma única lente para vermos e darmos conta de um mundo tão rico em diversidade como o nosso, estamos, necessariamente, negando, invisibilizando, diminuindo, silenciando e mesmo demonizando uma série de outras histórias. Ao reunir e privilegiar em seu acervo imagens de pessoas negras relacionadas apenas às situações de trabalho, escravidão, nudez e religiosidade – em contraposição às dezenas de retratos, cenas de infância, lazer e núcleos familiares de pessoas brancas –, o museu acabou contribuindo para a naturalização e a difusão de discursos redutores e essencialistas que apenas reforçam imaginários negativos, sistematicamente criados ao longo do processo histórico de hierarquização das raças. Por essa razão, é de extrema urgência que os museus adquiram *consciência de sua herança colonial* e encontrem formas de se descolonizar. Um caminho é começar a refletir sobre quais outras histórias poderão ser contadas por vozes também outras e quais ações poderão ser executadas para torná-las cada vez mais visíveis.

Desfazer as estruturas de poder, como defende Kilomba (2019), é algo que passa pela linguagem visual e semântica se considerarmos que as artes visuais consistem em práticas representacionais integradas num sistema de formações discursivas desenvolvidas no interior da cultura. É possível dizer quais “palavras e imagens [que] nos informam, quem pode representar a condição humana e quem não pode. A linguagem também é transporte de violência, por isso precisamos criar novos formatos e narrativas. Essa desobediência poética é descolonizar” (KILOMBA, 2019, online).

Tendo isso em vista e a fim de corrigir as distorções e reduzir as desigualdades e as opressões geradas pela *colonialidade do poder, do ser e do saber*, ou seja, do racismo estrutural, é premente a adoção, por parte das instituições de produção, difusão e consumo da arte, de medidas de descolonização de seus acervos, bem como das políticas de suas políticas de exibição, as quais passam, necessariamente, por medidas de descolonização do olhar e de desconstrução do racismo.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Izis. **Texto curatorial da exposição Insurgentes**. IV Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea. Porto Alegre, 2020.
- ABREU, Márcio de; LIMA, Mônica. Corpo, Cultura e Subjetividade: Uma Abordagem Psicológica da Normatividade Branca. **Psicologia: Ciência e Profissão** [online], v. 40, n. spe, 2020. *Epub*. ISSN 1982-3703.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo da história única**. TEDGlobal, 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt . Acesso em: 14 mar. 2021.
- AFRICANUS, Leo. A woman from Senegal. *In*: AFRICANUS, Leo. **Historiale description de l'Afrique**. Lyons: 1556. p. 420. v. 1. British Library.
- ALBUQUERQUE, Luís. **Gil Eanes: O Cabo Bojador**. Lisboa: Academia de Marinha, 1987.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Capitalismo e crise: o que o racismo tem a ver com isso?** San Francisco, CA: Academia, 2017. Disponível em: <https://scholar.google.com.br/scholar?oi=bibs&cluster=2437611936585400960&btnI=1&hl=pt-BR>. Acesso em: 28 abr. 2019.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- ALTAIR, J. J. Altair volta a expor optando pelo tema afro-brasileiro a partir de hoje. [Entrevista cedida a] Antônio Copuoco. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 1980. Núcleo de documentação e pesquisa do MARGS.
- ALVES, Francisco das Neves; TORRES, Luis Henrique. **Imagens do Brasil Meridional: as aquarelas de Hermann Wendroth**. Lisboa: Universidade de Lisboa; Rio Grande: Biblioteca de Rio Grande, 2020.
- AMADOU, Hampaté Bâ. A noção de pessoa na África Negra. Tradução para uso didático por Luiza Silva Porto Ramos e Kelvin Ferreira Medeiros. *In*: DIETERLEN, Germaine (ed.). **La notion de personne en Afrique Noire**. Paris: CNRS, 1981. p. 181-192.
- AMARAL, Aracy. O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 1920. **Revista USP**, São Paulo, n. 94, p. 9-18, 2012.
- ANDRADE, Jonathas; SCHWARCZ, Lilia. Jonathas de Andrade e Charles Wagley: “Nós, mestiços”. **Revista ZUM**, 24 nov. 2017 Disponível em: <https://revistazum.com.br/exposicoes/jonathas-andrade-eu-mestico/>. Acesso em: 18 out. 2021.

- BAPTISTA, Ana Paola. **Debret viagem ao sul do Brasil**. Catálogo de exposição. São Paulo: Caixa Cultural, 2011.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAUER, Martin W; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual prático**. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- BECK, Diego Eridson. **A representação do gaúcho na obra o laçador, de Antônio Caringi: memória, cultura e tradição**. 2019. 195 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos Viajantes**. São Paulo: Metalivros; Salvador: Odebrecht, 1994.
- BENTO, Maria Aparecida. **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Rio de Janeiro: Vozes, 2019.
- BETHENCOURT, Francisco. **Racismos: das cruzadas ao século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- BINDMAN, David; GATES, JR., Henry Louis. **The Image of the Black in Western Art**. Volume III: From the ‘Age of Discovery’ to the Age of Abolition, part 2: Europe and the World Beyond. 2nd revised ed. Cambridge, MA: Belknap Press, 2011.
- BITTENCOURT, Renata. **Modos de negra e modos de branca: o retrato “Baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX**. 2005. 169 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte e da Cultura) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- BLANCHARD, Pascal; BANCEL, Nicolas; TAURAUDA, Thomas Dominic; BOËTSCH, Gilles. **Sex, race and colonies: the domination of bodies from the 15th century to the present day**. Paris: La Decouverte, 2018.
- BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Realidades simultâneas: Contextualização histórica da obra de Pedro Weingärtner. **19&20**, Rio de Janeiro, v. III, n. 2, abr. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_nb_weingartner.htm. Acesso em: 2 jan. 2020.
- BOOTH, Wayne C; COLOMB, Gregory G; WILLIAMS, Joseph M. **A arte da pesquisa**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BORGES, Rosane da Silva. Mídia, racismos e representações do outro. *In*: BORGES, Rosane; BORGES, Roberto Carlos da Silva (org.). **Mídia e Racismo**. Petrópolis, RJ: Dpet Alii; Brasília: ABPN, 2012. (Coleção Negras e Negros: Pesquisas e Debates).

BRASIL. **Código Penal dos Estados Unidos do Brasil**. Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890. Capítulo iii dos crimes contra a saúde pública. Artigo 157 e 158. Brasília, DF: Câmara dos Deputados. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 3 janeiro 2022.

BRIENNEN, Rebecca Parker. **Albert Eckhout**: visões do paraíso selvagem. 1. ed. Rio de Janeiro: Capivara, 2010.

BRULON, B. Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material** [online], v. 28, p. 1-30, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-02672020v28e1>. Acesso em: 18 out. 2021.

BUENO, Winnie de Campos. **Processos de resistência e construção de subjetividades no pensamento feminista negro**: Uma possibilidade de leitura da obra “Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment” (2009) a partir do conceito de imagens de controle. 2019. 169 f. Dissertação (Mestrado em Direito) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS, 2019. Disponível em: <http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/8966>. Acesso em: 23 nov. 2021.

BULHÕES, Maria Amélia. A roda da fortuna: o modernismo se consolida e emergem seus primeiros questionamentos. *In*: GOMES, Paulo. **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul**: uma panorâmica. Porto Alegre: Lahtu Sensus, 2007. p. 116-135.

BULHÕES, M. A. O sistema da arte mais além de sua simples prática. *In*: BULHOES, M. A.; ROSA, N. V. D.; RUPP, B.; FETTER, B. **As novas regras do jogo**: o sistema da arte no Brasil. Porto Alegre: Zouk, 2014.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

CARDOSO, Lourenço. **O branco ante a rebeldia do desejo**: um estudo sobre o pesquisador branco que possui o negro como objeto científico tradicional. A branquitude acadêmica: volume 2. Curitiba: Appris, 2020.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARNEIRO, Edison. O negro como objeto de ciência. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 6-7, 1968. DOI: 10.9771/aa.v0i6-7.20679. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20679>. Acesso em: 4 jul. 2022.

CARR-GOMM, Sarah. **Dicionário de símbolos na arte**: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais. Bauru: EDUSC, 2004.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

CHENEY, Liana de Girolami. **Iconologia del Cavalier d'Arpino e Cesare Ripa: ut pictura poesia**. Coruña: Universidad de Coruña, 2013.

CHINEN, Nobuyoshi. **O papel do negro e o negro no papel: representação e representatividade dos afrodescendentes nos quadrinhos brasileiros**. 2013. Tese (Doutorado em Interfaces Sociais da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

COCOTLE, Brenda Caro. Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea. **MASP Afterall**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-10, out. 2019. Disponível em: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>. Acesso em: 12 dez. 2020.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: Conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

CORONA, Fernando. **Álbum nº I de Escultura dos Alunos de 1938 até 1956**. Porto Alegre. Arquivo Histórico do Instituto de Artes/UFRGS.

CORONA, Fernando. Portinari. 1940. *In*: CORONA, Fernando. **Caminhada nas Artes: 1940-77**. Porto Alegre: Co-Edições UFRGS, 1977.

CORRÊA, M. M. S. **Da construção do olhar europeu sobre o novo mundo ao (re) descobrimento do reino tropical**. 1997. 300 f. Dissertação (Mestrado em História das Sociedades Agrárias) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1997.

COSTA E SILVA, Alberto da. **Imagens da África: da Antiguidade ao século XIX**. São Paulo: Penguin, 2012.

COTRIM, Gilberto. **História Global – Brasil e Geral**. São Paulo: Saraiva, 2011.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos Feministas**, ano 10, 1º sem. 2002.

DEBRET, J. B. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. 6. ed. São Paulo: I.N.L., 1975. 2 v.

DEBRET: viagem ao sul do Brasil. Coleção Museus Castro Maya IBRAM/MinC / Curadoria: Anna Paola Baptista. Por: Debret, Jean Baptiste, 1768-1848. Brasília, DF: Brasil: Caixa Cultural, 2012. 31 p. Catálogo de exposição.

DESTRO, Leticia C. F. **Nas fronteiras do ecúmeno: a invenção da Guiné nas narrativas de viagens e cartografia dos primeiros contatos, séculos XV e XVI**. 2016. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2016.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova, Marcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DOSSIN, Francielly Rocha. Sobre o regime de visualidade racializado e a violência da imageria racista: notas para os estudos da imagem. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 25, n. 48, p. 351-377, dez. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/1983-201X.77582>. Acesso em: 28 abr. 2019.

DUSSEL, Enrique. **1492, o encobrimento do outro**: a origem do mito da modernidade. Conferências de Frankfurt. Tradução de Jaime A. Clasen. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**: Uma introdução. Tradução Silvana Vieira, Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

ESTEREÓTIPO. *In*: DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ESTRABÃO. *In*: SILVA, Alberto da Costa e. **Imagens da África (da Antiguidade ao Século XIX)**. São Paulo: Penguin, 2012. p. 23-26.

FAGUNDES, Antônio Augusto. **Indumentária gaúcha**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1985.

FABRIS, Annateresa. **Candido Portinari**. São Paulo: EDUSP, 1996.

FABRIS, Annateresa. Portinari e a arte social. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 31, n. 2, p. 79-103, 2005.

FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FAEDRICH, Nelson Boeira. A verdadeira imagem dos orixás africanos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, set. 1978.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, Frantz. Racismo e Cultura. **Revista Convergência Crítica**, Dossiê Questão ambiental na atualidade, n. 13, p. 78-90, 2018.

FELINTO, Renata Aparecida. Portinari coloca negros e negras na sala de jantar das elites. **Brasil de fato**, Rio de Janeiro, 17 out. 2016. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2016/10/17/artigoor-portinari-coloca-negros-e-negras-na-sala-de-jantar-das-elites>. Acesso em: 6 jan. 2022.

FERRARI, Fernando Ponzi. A nudez nos relatos de viagens ao extremo oriente e África (1298-1510). **Revista Signum**, v. 20, n. 1, 2019.

FERRARI, Mélodi Dall'Agnese Perin Franquine. **A trajetória de Christina Balbão (1917–2007) nas instituições artísticas de Porto Alegre**. 2018. 119 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

FIGUEIREDO, Luciano Raposo de Almeida. Três pretas virando o jogo em Minas Gerais no século XVIII. *In*: GOMES, Flávio; XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana (org). **Mulheres negras, escravidão e pós-emancipação no Brasil**. São Paulo: Editora Alameda, 2011.

FIGUEIREDO, L. R. A.; MAGALDI, A. M. B. M. Quitandas e quitutes: um estudo sobre rebeldia e transgressão femininas numa sociedade colonial. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n. 54, p. 50-61, 2013. Disponível em: <https://publicacoes.fcc.org.br/cp/article/view/1393>. Acesso em: 27 set 2022.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970 24. ed. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução Roberto Machado 24. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

FOUCAULT, Michel. Sobre a História da sexualidade. *In*: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2000. p 243-76.

FRANCISCONI, Suzana. Uma ideia interessante. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, n.p., 20 ago 1999.

FREITAS, Iohana Brito. **Cores e olhares no Brasil oitocentista**: os tipos negros de Rugendas e Debret. 2009. 144 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2009.

FREYRE, Gilberto. **Arte, Ciência e Trópico** 2. ed, revista e prefaciada pelo autor. São Paulo: Difel; Brasília: INL, 1980.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**: Formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal. 48. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

FUGANTI, Luiz. **Foucault**: o diagrama e o dispositivo. São Paulo: Escola Nômade, 2016. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1zD64Tcu194Gi9if7gMMIZkcalQHq5tiBOXtYGD8YZCk/edit>. Acesso em: 3 fev. 2020.

GALARD, J. Como o nu apareceu na pintura. **Discurso**, v. 39, n. 39, p. 9-24, 2009. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.2009.68261>. Acesso em: 21 nov. 2021.

GARCÍA MAHIQUES, Rafael; DOMÉNECH GARCIA, Sergi. Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico. Anejos de Imago. **Revista de emblemática y cultura visual**, n. 4, 2015.

GILMAN, Sander. The Hottentot and the Prostitute: Toward an Iconography of Female Sexuality. *In*: BLACK Venus 2010: they called her “Hottentot” / edited by Deborah Willis. Pennsylvania: Temple University Press, 2010.

GÉRODEZ, Jean Claude. **O nu, modelo vivo**. Paris: Eyrolles, 2010.

GILIOLI, R. S. P. **Representações do negro no modernismo brasileiro**: Artes plásticas e música. 1. ed. São Paulo: Nova América, 2016.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: Modernidade e dupla consciência. 1. ed. Rio de Janeiro: 34, 2001.

GIUCCI, Guillermo. **Viajantes do Maravilhoso**: Novo Mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GOMES, Flávio (org.). **Mulheres negras no Brasil escravista e do pós-emancipação**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2012.

GOMES, Paulo César Ribeiro. A Escola de Artes do Rio Grande do Sul e suas várias “modernidades”. XXXII COLÓQUIO CBHA, 32., 2012, Brasília. **Anais [...]**. Brasília: Universidade de Brasília, 2012. Tema: Direções e Sentidos da História da Arte. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo_s5_pauloribeirogomes.pdf. Acesso em: 18 out. 2021.

GOMES, Paulo (org.). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul**: uma panorâmica. Porto Alegre: Lahtu Sensus, 2007

GOMES, Paulo (org.). **Pinacoteca Barão de Santo Ângelo**: Catálogo Geral 1910-2014. 1. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2015. 2 v.

GOMES, Paulo. Informe sobre o Inventário cronológico da obra pictórica e gráfica de Pedro Weingärtner. *In*: OITOCENTOS – Arte Brasileira do Império à República. Tomo 2 / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ: DezenoveVinte, 2010.

GÓMEZ, Pedro Pablo. Decolonialidade estética: geopolíticas do sentir, do pensar e do fazer. **Gearte**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 369-389, mar. 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/92910>. Acesso em: 5 jun. 2019.

GONZALEZ, Lélia. A mulher Negra na Sociedade Brasileira. *In*: LUZ, Madel T. (org.). **O Lugar da Mulher**: Estudos sobre a Condição Feminina na sociedade atual. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

GONZALEZ, Lélia. Entrevista. [Entrevista concedida a] Jaguar. **O Pasquim**, São Paulo, n. 871, p. 8-10, 1986.

GONZALEZ, Lélia. Mulher negra. *In*: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **Guerreiras de natureza**: mulher negra, religiosidade e ambiente. São Paulo: Selo Negro, 2008. p. 29-47.

GONZALEZ, Lélia. O movimento negro na última década. *In*: GONZALEZ, L. **Lélia Gonzalez**: Primavera para as rosas negras. São Paulo: UCPA, 2018.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *In*: MOVIMENTOS sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos. Brasília: ANPOCS, 1983.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. 2. ed. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016a.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. 11. ed. Belo Horizonte: Humanitas, 2003.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. *In*: HISTÓRIAS Afro-atlânticas: Volume 2 - Antologia. Organizadores: Adriano Pedrosa; Amanda Carneiro; André Mesquita; Artur Santoro; Hélio Menezes; Lilia Moritz Schwarcz; Tomás Toledo. São Paulo: MASP: Instituto Tomie Ohtake, 2018.

HALL, Stuart. O ocidente e o resto: discurso e poder. **Projeto História**, São Paulo, v. 56, n. 56, p. 314-361, maio 2016b. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/30023>. Acesso em: 24 jun. 2019.

HASSE, Diego Rafael. **Dimensões Críticas da paisagem**: Maria Graham e Claudia Hamerski. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

HEGEL, G. H. **Leçons sur la philosophie de l'histoire**. Paris: J. Vrin, 1987.

HESSEL, Marcelo. Emicida: AmarElo - É Tudo pra Ontem. **Omelete**, São Paulo, 10 dez. 2020. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/netflix/criticas/emicida-amarelo-e-tudo-pra-ontem>. Acesso em: 3 jan. 2021.

HILL, Marcos. **“Mulatas” e negras pintadas por brancas**: Questões de etnia e gênero presentes na pintura modernista brasileira. 1. ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2017.

HIRSZMAN, M. L. A. **Entre o tipo e o sujeito**: Os retratos de escravos de Christiano Jr. 2011. 215 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

HOOKS, Bell. **Olhares negros**: raça e representação. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2019.

HORTA, José da Silva. A imagem do Africano pelos portugueses antes dos contatos. *In*: ALBUQUERQUE, Luis. **O confronto do olhar**: O encontro dos povos na época

das Navegações portuguesas, séculos XV e XVI: Portugal, África, Ásia, América. Lisboa: Caminho, 1991.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA - IBGE. **Síntese de indicadores sociais**: uma análise das condições de vida da população brasileira. 2020. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101760.pdf>. Acesso em: 13 out. 2021.

ISMÁLIA. Intérprete: Emicida; part. Larissa Luz e Fernanda Montenegro. Compositores: Emicida, Nave Beatz e Renan Samam. *In*: AMARELO. Intérprete: Emicida. Rio de Janeiro: Sony Music; São Paulo: Laboratório Fantasma, 2019. 1 CD, faixa 8.

JARDIM, Suzane. Reconhecendo estereótipos racistas na mídia norte-americana. **Medium**, 15 jul. 2016. Disponível em: <https://medium.com/@suzanejardim/alguns-estere%C3%B3tipos-racistas-internacionais-c7c7bfe3dbf6>. Acesso em: 12 fev. 2021.

JOSEPHINE Baker, “A Mulher mais exótica do mundo”. **Fon Fon**, Rio de Janeiro, p. 4, 23 fev. 1952. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=259063&pagfis=136299>. Acesso em: 18 out. 2020.

JUNQUEIRA, Ivan. Prefácio. *In*: BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **A emergência da arte modernista no Rio Grande do Sul**. *In*: GOMES, Paulo (org.). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul**: uma panorâmica. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007, p. 50-75.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. 2. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KILOMBA, Grada. **Desobediências Poéticas**. Pinacoteca de São Paulo, 2019. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/product/grada-kilomba-desobediencias-poeticas/>. Acesso em: 10 set. 2021.

KIMBLE, G. H. T. **A Geografia na Idade Média**. 2. ed. Londrina: Eduel; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

KODAMA, Kaori. Antiescravidão e epidemia: “O tráfico dos negros considerado como a causa da febre amarela”, de Mathieu François Maxime Audouard, e o Rio de Janeiro em 1850. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p.515-522, abr./jun. 2009.

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, M. L. T. **O olhar europeu**: o negro na iconografia brasileira do século XIX. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 1994.

KOUTSOUKOS, S. S. M. **Negros no estúdio do fotógrafo**. 1. ed. Campinas: UNICAMP, 2010.

LAGO, P. C. D; BANDEIRA, Júlio. **Debret e o Brasil**. 5. ed. Rio de Janeiro: Capivara, 2017.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LE MODÈLE noir: De Géricault à Matisse. Musée D'Orsay. Paris: Flammarion, 2019. Catálogo de exposição.

LEAL, Pedro Germano. A iconografia do corpo profano: uma breve introdução aos significados da figura humana e suas partes em repertórios iconográficos do Renascimento e Barroco. **Imago – Revista de emblemática y cultura visual**, Valencia, v. 1, n. 4, p. 173-181. jan. 2015.

LEITCH, Stephaine. Burgkmair's Peoples of Africa and India (1508) and the Origins of Ethnography in Print. **The Art Bulletin**, v. 91, n. 2, p. 134-159, jun. 2009. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40645477>. Acesso em: 25 jan. 2021.

LEITCH, Stephaine. Hans Burgkmair's Peoples of Africa and India (1508) and the Foundations of Ethnography in Print. *In*: MAPPING Ethnography in Early Modern Germany. History of Text Technologies. New York: Palgrave Macmillan, 2010. Disponível em: https://doi.org/10.1057/9780230112988_4. Acesso em: 18 out. 2020.

LIMA, Diane Sousa da Silva Lima. **Fazer sentido para fazer sentir**: Ressignificações de um corpo negro nas práticas artísticas contemporâneas afro-brasileiras. 2017. 202 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

LODY, Raul. **O negro no museu brasileiro**: constituindo identidades. Rio de Janeiro, 2005.

LOPES, Marília dos Santos. As viagens marítimas e a arte das imagens. *In*: LOPES, Marília dos Santos (coord.). Os Descobrimentos **Portugueses nas Rotas da Memória**. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, 2002a.

LOPES, Marília dos Santos. Coisas maravilhosas e até agora nunca vistas: para uma iconografia dos Descobrimentos. *In*: LOPES, Marília dos Santos. **Da descoberta ao saber: os conhecimentos sobre África na Europa dos séculos XVI e XVII**. Viseu: Passagem Editores, 2002b.

LOPES, Marília dos Santos. **Portugal e a visibilidade do mundo (séculos XV e XVI)**. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, 1991.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2011. ISBN: 8587478214, 9788587478214.

LOPES, Nei; MACEDO, José Rivair. **Dicionário de História da África**: Séculos VII a XVI. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

LOPES NETO, J. Simões. **Contos gauchescos e lendas do sul**. 3 ed. Porto Alegre: Globo, 1965.

LOTIERZO, Tatiana. **Contornos do (in)visível**: racismo e estética na pintura brasileira (1850-1940). 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2017.

MAGALHÃES, Clarice Rego. **A escola de belas artes de Pelotas (1949-1973): trajetória institucional e papel na História da Arte.** 2013. 335 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2013.

MANDARINO, Ana Cristina de Souza; GOMBERG, Estélio. Candomblé, corpos e poderes. **Revista Perspectivas**, São Paulo, v. 43, p 199-217, jan./jun. 2013.

MATHIAS, Ronaldo. **Antropologia visual.** São Paulo: Nova Alezandria, 2016.

MAUTONE, Guilherme. **Intenção & Contexto:** por uma reorientação intencionalista e contextualista da Estética e da Filosofia da Arte no elogio da arte contemporânea. 2021. 323 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

MAZZOLA, Renan Belmont. **O cânone visual:** As belas artes em discurso. São Paulo: UNESP, 2015.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra.** 1. ed. Lisboa: Antígona, 2014.

MEHREZ, Samia. **The Bouds of Race.** Ithaca: Cornell University Press, 1991.

MELION, Walter. S.; RAMAKERS, Bart. Personification: An Introduction. *In:* MELION, W. S.; RAMAKERS, B. (ed.). **Personification:** Embodying Meaning and Emotion. Leiden: Brill, 2016. (Intersections: Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture, v. 41).

MENEZES, H. S. M. N. **Entre visível e o oculto:** a construção do conceito de arte afro-brasileira. 2018. 235 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MESSIAS, Andréa Cunha; CARVALHO, Márcio Dillmann; TOLLEDO, M. L. S. Uma breve análise iconográfica, baseada no método Panofsky, do painel “A fundação do Rio Grande” de Aldo Locatelli. Curso de Museologia da Universidade Federal de Pelotas. **Seminário de História da Arte**, Pelotas, UFPEL, n. 6, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/viewFile/11566/7405>. Acesso em: 19 set. 2022.

MIGNOLO, Walter D. A geopolítica do conhecimento e a diferença colonial. **Revista Lusófona de Educação**, v. 48, p. 187-224, 2020. DOI: 10.24149/issn.1645-7250.rle48.12.

MIGNOLO, Walter D. Aesthesis Decolonial: Artículo de reflexión. **Masp Afterall**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 1-16, out. 2018. Disponível em: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>. Acesso em: 12 dez. 2018.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política. **Gragoatá**, Niterói, v. 12, n. 22, p. 11-41, jul. 2007. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/gragoata>. Acesso em: 3 abr. 2019.

MIGNOLO, W. D. **Histórias locais/projetos globais:** colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MILLS, Charles W. O contrato de dominação. **Meritum**, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, p. 15-70, jul. 2013. Disponível em: <http://www.fumec.br/revistas/meritum/article/view/2162>. Acesso em: 29 abr. 2019.

MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre e suas escritas**: história e memórias da cidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006. (Coleção Nova et Vetera 10).

MONTEIRO, J.; FERREIRA, L. G.; FREITAS, J. M. As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: símbolos de identidade e memória. **Mneme - Revista de Humanidades**, v. 7, n. 18, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/329>. Acesso em: 5 jul. 2022.

MONTEIRO, Juliana; FERREIRA, Luiza Gomes; FREITAS, Joseana Miranda. As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: uma análise museológica. **Cadernos do CEOM**, Cultura Material, ano 19, n. 24, 2006.

MOREIRA, Adilson. **Racismo Recreativo**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2018. (Coleção Feminismos Plurais).

MOURA, Carlos Eugênio. **A travessia da calunga grande**: Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637 - 1899). 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

MOURÃO, Hamilton. Vice de Bolsonaro, Mourão relaciona famílias “sem pai ou avô” com narcotráfico. **Poder360**, 2018. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/eleicoes/vice-de-bolsonaro-mourao-relaciona-familias-sem-pai-ou-avo-com-narcotrafico/>. Acesso em: 17 dez. 2021.

MUDIMBE, V. Y. **A invenção da África**: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. 1. ed. Luanda: Pedago, 2013.

MULATA do balaio. Intérprete: Clara Nunes. Compositores: Wilson Moreira, Nei Lopes. *In*: ESPERANÇA. Intérprete: Clara Nunes. São Paulo: EMI Odeon, 1978. Faixa 9.

MÜLLER, Tânia M. P.; CARDOSO, Lorenço. **Branquitude**: Estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba: Appris, 2017.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: Identidade nacional versus identidade negra. 1. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

MUNANGA, Kabengele; GOMES, Nilma Lino. **Para entender o negro no Brasil de hoje**: história, realidades, problemas e caminhos. São Paulo: Global: Ação Educativa Assessoria, Pesquisa e Informação, 2004. (Coleção Viver, Aprender).

NA ROTA do Oriente - A Barreira do Medo. Documentário. Dirigido por Luc Cuyvers. Lisboa: RTP Rádio e Televisão de Portugal, 1998. Episódio 1.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **Significações do Corpo Negro**. 1998. 146 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. Disponível em: <http://www.ammapsique.org.br/baixar/corpo-negro.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2021.

NOGUEIRA, Renato. Exu, a infância e o tempo: Zonas de Emergência de Infância (ZEI). **Revista Educação e Cultura Contemporânea**, v. 17, n. 48, p. 533-554, 2020.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa**. São Paulo: Pólen, 2020.

OLIVEIRA, Carla Mary da Silva. **A América alegorizada**: imagens e visões do Novo Mundo na iconografia europeia dos séculos XVI a XVIII. João Pessoa: Editora UFPB, 2014.

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo**: a diversidade cultural no Brasil-nação. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

OMI, Michael; WINANT Howard. **Racial Formation in the United States**. New York: Routledge, 2014.

ORTELIUS, Abraham. **Theatrum Orbis Terrarum**. Antuérpia: Gilles Coppens de Diest, 1570.

O SISTEMA das artes e suas margens - Dr. Maria Amélia Bulhões (UFRGS). Porto Alegre, 2020. (1 vídeo, 58 min 36 s) Publicado pelo canal Maria Amélia Bulhões - Arte e reflexões. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jtvvRommhcc&t=190s>. Acesso em: 21 out. 2022.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké' Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects *In*: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds.). **The African Philosophy Reader**. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento. New York: Routledge, 2002. p. 391-415.

PANTOJA, S. Da kitanda à quitanda. **Revista de História**. Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/da-kitanda--a-quitanda>. Acesso em: 31 ago. 2021.

PARTICIPIA. Intérprete: Emicida; part. Fabiana Cozza, Pastor Henrique Vieira e Pastoras do Rosário. Compositores: Emicida e Nave Beatz. *In*: AMARELO. Intérprete: Emicida. Rio de Janeiro: Sony Music; São Paulo: Laboratório Fantasma, 2019. 1 CD, faixa 1.

PEDRO Weingärtner - 1853-1929 - Um artista entre o Velho e o Novo Mundo. São Paulo: Editora Queen Books, 2009. Catálogo de exposição.

PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. **Histórias Afro-atlânticas**: Antologia. 2. ed. São Paulo: MASP: Instituto Tomie Ohtake, 2018.

PEREIRA, Renan Rivaben. **Semana Ilustrada, O Moleque e o Dr. Semana**: imprensa, cidade e humor no Rio de Janeiro do 2º Reinado. 2015. Dissertação (Mestrado em História e Sociedade) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

PETTINI, Ana Luz; KRAWCZYK, Flávio. **Pinacotecas Aldo Locatelli e Ruben Berta**: Acervo artístico da Prefeitura de Porto Alegre. 1. ed. Porto Alegre: Pallotti, 2008.

PLINIO. *In*: COSTA E SILVA, Alberto. **Imagens da África**: da Antiguidade ao século XIX. São Paulo: Penguin, 2012.

POLITO, André. **Dicionário Italiano-Português e Português-Italiano**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. *In*: ENCICLOPÉDIA Einaudi. v. 1 (Memória-História). Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

PORTO ALEGRE, Achylles. **História popular de Porto Alegre**. Porto Alegre: PMPA - Unidade Editorial, 1994.

QUIJANO, Anibal. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO - Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do Poder e Classe Social. *In*: SANTOS, Boa Ventura; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. 1. ed. Coimbra: Almedina, 2009. p. 7-518.

RAMOS, Paula. A Modernidade impressa. *In*: GOMES, Paulo (org.). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul**: uma panorâmica. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007. p. 76-95.

RAMOS, Paula. **Modernidade impressa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009

RANCIÈRE, Jacques, **O destino das imagens**. Tradução Mônica Costa Netto; organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RATIO. *In*: FARIA, Ernesto (org.). **Dicionário Escolar Latino – Português**. Rio de Janeiro: Editora Ministério da Educação e Cultura, 1956.

REGINALDO, Lucilene. Obra infantil de Monteiro Lobato é tão racista quanto o autor, afirma historiadora. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 1 fev. 2019.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** 1. ed. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIPA, Cesare. Africa. *In*: RIPA, Cesare. **Iconologia di Cesare Ripa**. 1613. Portladn State University. p. 67

RIPA, Cesare. Frontispiece, Iconologia, Rome: Gio. Gigliotti, (1593). *In*: CHENEY, Liana de Girolami. A Iconologia de Cavalier d'Arpino e Cesare Ripa: ut pictura poesia. Coruña: Universidad de Coruña, 2013.

RIPA, Cesare. **Iconologia**. Pádua: Pietro Paolo Tozzi, 1611.

RIPA, Cesare. **Iconologia, or, Moral emblems**. Londres: Printed by Benj. Motte, 1709. Disponível em: <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa>. Acesso em: 13 jan. 2021.

RIPA, Cesare. **Iconologie, ou Nouvelle explication de plusieurs images, emblemes, autres figures heroïques des vertus, des vices, des arts, des sciences, des causes naturelles, des humeurs différentes, des passions humaines, c. Divisée en deux parties.** Paris: Chez Louis Billaine, 1677.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Chíxinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores.** 1. ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro e o cinema.** 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

RODRIGUES, Raimundo Nina. **Os africanos no Brasil,** 7. ed. São Paulo: Nacional; Brasília: Universidade de Brasília, 1988.

RODRIGUES, Raimundo Nina. As belas-artes nos colonos pretos do Brazil: a escultura. **Kosmos – Revista Artística, Científica e Literária,** Rio de Janeiro, ano I, n. 8, ago. 1904.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada.** 1. ed. [S. l.]: n-1, 2018.

ROMBERG, Marion. Continent Allegories in the Baroque Age - A Database. **Journal 18,** Issue 5 coordinates, spring 2018. Disponível em: <https://www.journal18.org/2412>. Acesso em: 5 mar. 2021. DOI: 10.30610/5.2018.6.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura Brasileira.** Rio de Janeiro: Imago: Ed. Universidade Federal de Sergipe, 2001.

RUGENDAS, J. M. **Viagem pitoresca através do Brasil.** Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil, 3ª série, v. 8).

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul.** Tradução de Adroaldo Mesquita da Costa. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1987.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Descobrir o corpo: uma história sem fim. **Educação e Realidade,** v. 25, n. 2, p. 49-58, jun./dez. 2000.

SANTI, Heloíse Chierentin; SANTI, Vilso Junior Chierentin. Stuart Hall e o trabalho das representações. **Revista Anagrama,** ed. 1, ano 2, set./nov. 2008.

SANTOS, Boaventura. **Epistemologias do Sul: Da colonialidade à descolonialidade.** 1. ed. Coimbra: Almedina, 2009.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *In:* SANTOS, Boaventura da Souza; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul.** Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SANTOS, G. A. D. **A invenção do Ser Negro: um percurso das ideias que naturalizaram a inferioridade dos negros.** 1. ed. São Paulo: Pallas, 2005.

SCHUCMAN, Vainer Lia. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana.** 2012. Tese (Doutorado

em Psicologia) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lília Moritz; Starling, Heloisa. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARZ, Jon. A estátua de Theodore Roosevelt vai cair. Este é seu passado sombrio. **The Intercept Brasil**, São Paulo, 1 jul. 2020. Disponível em: <https://theintercept.com/2020/07/01/estatua-theodore-roosevelt-passado-sombrio/>. Acesso em: 12 dez. 2020.

SILVA, Leandro Rosa. Mundo extra-europeu sob a perspectiva do velho continente: imagens escritas e imaginadas sobre os quatro continentes – séculos XVI e XVII. **Revista 7 Mares**, n. 5, 2015. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/7mares/wp-content/uploads/2015/11/v03n05a121.pdf>. Acesso em: 18 out. 2020.

SILVA, T. T. D; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

SIMIONI, Ana Paula. Modernas em Museus. a consagração tardia. *In*: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). **História das mulheres**. Histórias feministas: uma antologia. São Paulo: MASP, 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. **Perspective** [Online], 19 fev. 2016. Disponível em: <http://journals.openedition.org/perspective/5539>. Acesso em: 14 dez. 2021.

SIMÕES, Igor Moraes. **Montagem Fílmica e Exposição: Vozes Negras no Cubo Branco da Arte Brasileira**. 2019. 288 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019a.

SIMÕES, Igor Moraes. Onde estão os negros? Apagamentos, racialização e insubmissões na arte brasileira. **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre, v. 24, n. 42, 2019b. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/98263>. Acesso em: 8 jul. 2022. DOI: 10.22456/2179-8001.98263.

SIMÕES, Igor Moraes. **Todo cubo branco tem um quê de Casa Grande: racialização, montagem e histórias da arte brasileira**. **Revista PHILIA – Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 314-329, 2021.

LOPES NETO, J. Simões. **Contos gauchescos e lendas do sul**. 3 ed. Porto Alegre: Globo, 1965.

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco: Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SODRÉ, Muniz. Sobre a identidade brasileira. **Revista científica de información y comunicación**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 321-330, jul. 2010. Disponível em:

<http://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/viewFile/225/222>. Acesso em: 23 abr. 2019.\

SODRÉ, Muniz. Uma lógica perversa de lugar. **Revista URFJ**, Dossiê Racismo, v. 21, n. 3, 2018.

SOUZA, Jessé. **A modernização seletiva: uma reinterpretação do dilema brasileiro**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro: ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

SPICER, Joaneath. The Personification of Africa with an Elephant-Head crest in Cesare Ripa's Iconologia (1603). *In*: MELION, Walter S.; RAMAKERS, Bart. **Personification: Embodying meaning and emotion**. Boston: Brill, 2016.

SPINELLI, Teniza. Respirando arte e cultura. *In*: MEMÓRIA do Museu: MARGS 50 anos: Lembranças e envolvimento profissional: Anos 70. Porto Alegre: MARGS, 2005.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TEIXEIRA, Amanda. Joalheria de Crioulas: Subversão e Poder no Brasil Colonial. **Antítese**, Londrina, v. 1, n. 20, p. 829-856, 2017.

THE DANGER of a single story. 2009. 1 vídeo (18 min 33 s). Depoimento de Chimamanda Ngozi Adichie. Publicado pelo canal TEDGlobal. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br. Acesso em: 3 jan. 2020.

TRAPP, Rafael Petry. Negrinho do Pastoreio e a escravidão no Rio Grande do Sul: Historiografia e Identidade. 2011. **Oficina do Historiador**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 45-59, 2 ago. 2011.

THOMAS, Vanessa. **Représentations européennes des corps africains au cours des premiers contacts sur les rives atlantiques (1341 - 1508): Le passage di mythe á la construction du réel par l'expérience vécue**. 2013. 201 f. Dissertação (Mestrado em História da África) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013.

TRINDADE, Diamantino Fernandez. **História da Umbanda no Brasil**. São Paulo, 2017. v. 6.

VALLE, Arthur. Arte sacra afro-brasileira na imprensa: Alguns registros pioneiros, 1904-1932. **19&20**, Rio de Janeiro, v. XIII, n. 1, jan./jun. 2018. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/av_asab.htm. Acesso em: 1 fev. 2022.

VELOSO, Mariza. Gilberto Freyre e o horizonte do Modernismo. **Soc. Estado**, v. 15, n. 2, p. 361-386, 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69922000000200008>. Acesso em: 3 jan. 2020.

VIEGAS, Alessandra Serra. A Importância do Corpo na Sociedade Grega: na vida e na morte. **Revista Eletrônica Da Antiguidade**, Rio de Janeiro, n. II, p. 13-26, 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/nearco/article/view/35410>. Acesso em: 14 mar. 2013.

VIEIRA, Marina Cavalcante. **Figurações Primitivistas**: Trânsitos do Exótico entre Museus, Cinema e Zoológicos Humanos. 2019. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

WAYNE, Pedro R. Mont Parnasse em Bagé. **Revista do Globo**, Porto Alegre, ano XVII, n. 421, p. 32-33, 26 out. 1946.

WALDMAN, Maurício. **O mapa da África em sala de aula**: A persistência do imaginário de desqualificação e do racismo na cartografia escolar de África. São Paulo: Kotev, 2018.

WALLERSTEIN, I. **O sistema mundial moderno**. Vol. I: A agricultura capitalista e as origens da economia-mundo europeia no século XVI. Porto: Ed. Afrontamentos, 1974.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Stuart Hall, WOODWARD, Kathryn Woodward. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

ZURARA, Gomes Eanes. **Crônica de Guiné**. Lisboa: Livraria Civilização Brasileira, 1994.