

RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS



A escravidão africana na arte contemporânea brasileira:
um olhar sobre quatro artistas

São Paulo

2004





RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

A escravidão africana na arte contemporânea brasileira:
um olhar sobre quatro artistas

**A escravidão africana na arte contemporânea brasileira:
um olhar sobre quatro artistas**

Renata Aparecida Felinto dos Santos

Dissertação submetida à avaliação
como requisito parcial para a obtenção
do grau de Mestre em Artes Visuais

Prof. Dr. Percival Trapelli
Orientador

SÃO PAULO

2004



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

A escravidão africana na arte contemporânea brasileira:
um olhar sobre quatro artistas

Renata Aparecida Felinto dos Santos

Dissertação submetida à avaliação
como requisito parcial para a obtenção
do grau de Mestre em Artes Visuais



Prof. Dr. Percival Tirapeli
Orientador

São Paulo
2004



“A escravidão africana na arte contemporânea brasileira: um olhar sobre quatro artistas”

Renata Aparecida Felinto dos Santos

Dissertação submetida ao corpo docente do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, como parte dos requisitos necessários para à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Prof. Livre Docente Percival Tirapeli

Orientador

1º Examinador:

Banca Examinadora

2º Examinador:

Banca Examinadora

São Paulo, 09 de agosto 2004.



Dedicatória

Dedico este trabalho a todas as famílias afrodescendentes que lutaram e lutam tão bravamente neste país de desigualdades. Incluindo a minha família, especialmente a minha mãe Lilian e a minha tia Leila, cada uma delas a sua maneira, tornou este trabalho possível.

Agradecimentos

Ao meu orientador Prof. Livre Docente Percival Tirapeli, pela atenção dedicada desde a graduação; ao cúmplice Renato Alencar, de fundamental importância para a concretização deste trabalho; ao Emanuel Araújo, pela disponibilidade; aos colegas da Livraria Cultura, pelas trocas diárias; à Danielle Nastari e Débora Fernandes, pelo auxílio na adaptação do resumo da dissertação para a Língua Inglesa; aos colegas Juliana Asmir, Marcelo Carvalho, Maria Cecília Calaça, Patrícia Henriques e Paulo Trevisan, pelas sutis contribuições; às funcionárias da seção de Pós-Graduação do IA – UNESP, Rosângela Canassa, Lourdes e Thaís, pela eficiência; aos funcionários do Laboratório de Computação Gráfica da Faculdade Belas Artes, Ana Paula, Ana Zélia e Carlos Caride, pelo auxílio na diagramação; e aos fotografados que, gentilmente, cederam um momento de suas vidas para a composição da obra *Brasil 100 Negros*.



SUMÁRIO

Resumo.....	7
Introdução.....	9
1. A diáspora africana e a escravidão brasileira.....	21
1.1. Escravos e escravizados na sociedade brasileira.....	40
2. Artistas brasileiros herdeiros da simbologia, religiosidade e estética afrodescendentes.....	55
2.1. O operário solitário: Emanuel Araújo e sua importância para reconstrução da memória e manutenção do imaginário visual e documental afrodescendente.....	85
3. O olhar de artistas contemporâneos brasileiros: arte como instrumento de reivindicação e resistência na sociedade.....	99
3.1. Sua inserção na Arte Contemporânea Brasileira.....	100
3.2. Euzébio Neves.....	101
3.3. Rosana Paulino.....	102
3.4. Edson Sarus.....	103
4. Vis-à-vis: repensando a realidade afrodescendente através das artes plásticas.....	126
4.1. "O espetáculo das raças": desejo por uma nação branca.....	126
4.2. Brasil 100 Negros.....	127
4.3. Quem são os 100 negros? Por que a pergunta?.....	128
Considerações finais.....	149
Referências bibliográficas.....	152
Anexos.....	153

Mãe Preta

Mãe Preta, me conta uma história.

Então fecha os olhos, filhinho:

“Longe, longe

era uma vez o congo.

Depois...”

Os olhos da preta velha pararam.

Ouviu barulho de mato no fundo do sangue.

Um dia

os coqueiros debruçados naquela praia vazia.

Depois o mar que não acabava mais.

Depois...

Ué, mãezinha, por que você não acaba o resto da história?

Raul Bopp



SUMÁRIO

Resumo	7
Introdução.....	9
1. A diáspora africana e a escravidão brasileira.....	21
1.1. Cicatrizes escravocratas na sociedade brasileira.....	40
2. Artistas brasileiros herdeiros da simbologia, religiosidade e estética afrodescendentes.....	49
2.1. O operário solitário: Emanuel Araújo e sua importância para reconstrução da memória e manutenção do imaginário visual e documental afrodescendente. .	65
3. O olhar de artistas contemporâneos brasileiros: arte como instrumento de reivindicação e resistência na sociedade	77
3.1. Sua inserção na Arte Contemporânea Brasileira	81
3.2. Eustáquio Neves	83
3.3. Rosana Paulino	92
3.4. Edson Barrus.....	99
4. Re-existindo: repensando a realidade afrodescendente através das artes plásticas.....	106
4.1. "O espetáculo das raças": desejo por uma nação branca	109
4.2. Brasil 100 Negros	123
4.3. Quem são os 100 negros? Por que a fotografia?	130
Considerações finais	148
Referências bibliográficas.....	152
Anexos	161



Resumo

Esta pesquisa de dissertação intitulada *A escravidão africana na arte contemporânea brasileira: um olhar sobre quatro artistas*, teve por objetivo o aprofundamento dos conhecimentos acerca da produção brasileira com traços afrodescendentes e sua consubstanciação na produção artística da mestrandia. Como o universo desta produção é vasto, foi delimitado que seriam pesquisados somente artistas brasileiros contemporâneos que trabalham em suas obras questões relacionadas à diáspora africana e seus desdobramentos na sociedade brasileira. São eles: Edson Barrus, Eustáquio Neves, Rosana Paulino e Renata Felinto, autora desta dissertação. Após um sucinto estudo de uma obra de cada um deles, é apresentado o trabalho visual, em forma de ensaio fotográfico, *Brasil 100 Negros*, pautado na temática já citada e que teve como referência o livro *O espetáculo das raças*, de Lília Moritz Schwarcz, no qual, dentre outros assuntos abordados, a pesquisadora discorre sobre os estudos e planos dos governantes e cientistas brasileiros que, no período de 1870 a 1930, ambicionaram um Brasil mestiço, "puxado" para o branco, cuja meta era que, no ano de 2012, não houvessem negros no Brasil. A pesquisa da dissertação é multidisciplinar e reúne ciências sociais, história e artes visuais; esta última área de conhecimento é a que orienta e centraliza todas as informações. O propósito primordial do trabalho é obter elementos para a continuidade da produção artística da autora.

Palavras-chaves: arte contemporânea, escravidão no Brasil, afrodescendentes, identidade, negro.

Área de conhecimento da CAPES: Artes Plásticas – cód. 8030200-9.



Abstract

This dissertative research titled "African Slavery in Contemporary Brazilian Art: a look at four artists", had as target the deepening of the knowledge about the Brazilian production with afrodescendent traces and it's materialization on the authoress' artistic production. Since the universe of this production is vaste, it was defined that only Contemporary Brazilian artists that work with issues related to the african diáspora and it's consequences in Brazilian society would be reasearch. They are: Edson Barrus, Eustáquio Neves, Rosana Paulino and Renata Felinto, authoress of this dissertation. After a brief study of an artwork of each one of them, the visual research is presented, as a photographic essay, Brasil 100 Negros, based on the theme already mentioned and that had as a reference the book O espetáculo das raças, from Lilia Moritz Schwarcz, where, among other issues, the researcher writes about the studies and plans of Brazilian politicians ans scientists who, between 1870 and 1930, ambitioned a mixed race Brazil, "tending" to white, targeting that in 2012 that wouldn't be any negros in Brazil. This dissertative research is multidisciplinar and gathers social science, history and visual arts; this last area of knowledge is the one that lead and centralizes all information. The main purpose of this work is to get elements for the continuity of the authoress' artistic production.

Key words: contemporary art, slavery in Brazil, afrodescendentes, identify, negro.



Introdução

Desde o primeiro momento de minhas pesquisas, percebi os problemas que os afrodescendentes¹ enfrentam ao longo de suas vidas. Procurei as raízes desses problemas. Essa autoconscientização manifestou-se desde a apresentação de meus primeiros trabalhos artísticos.

O “olhar investigador” recaiu sobre terceiros, também afrodescendentes. De acordo com Santos, pude concluir que o preconceito sofrido está intrinsecamente ligado à construção da identidade do Brasil, enquanto nação:

Porque o que salta aos olhos de um antropólogo, ou de um cientista político francês ou canadense que chega aqui e fica dois meses, é a questão racial. Isso para eles fica evidente. Conseguimos nascer e viver aqui porque faz parte, a nossa consciência não são os nossos olhos. Nos acostumamos a essa exclusão secular. Por isso sempre digo: 350 anos de escravismo promoveram uma certa anestesia em todos nós em relação ao fato de que a pobreza aqui tem cor e procedência. Quando se fala em violência, quando se fala na questão habitacional, os problemas todos têm um vínculo com aquilo que aconteceu no dia 14 de maio de manhã [1888]. São 114 anos de subcidadania, e isso tem a ver com que o Brasil é hoje (Santos, 2002b, p. 32).

Conhecendo os pormenores da história da arte, mais especificamente da arte brasileira ou que com ela possuía vínculos, deparei-me com a maneira como o negro estava representado. Ora com o estigma de escravo, que realmente foi, ora como mito sexual, visão esta construída pelo colonizador europeu. Quis conhecer os motivos da existência dessas representações, o que se passava pela cabeça dos

¹ O termo afrodescendente é utilizado ao longo da dissertação para designar pessoas de pele negra, ou, para alguns, preta, mulata, parda etc.

Ao longo da dissertação estão intercaladas fotocópias do ensaio fotográfico *Brasil 100 Negros*. Originalmente as imagens são em fotografia colorida com medidas entre 13 x 18 cm e 19 x 29 cm.



artistas que realizaram estas obras. Esta foi a minha “tarefa”, quando da pesquisa do trabalho de conclusão de curso apresentado no Instituto de Artes da UNESP em 2001, sob o título *Re-existindo: a reconstrução da identidade do afrodescendente através das artes plásticas do século XX*, tendo como orientador o Prof. Dr. Percival Tirapeli, com a banca examinadora composta pela Profa. Lóris Graldi Rampazzo (IA – UNESP) e Profa. Maria Cecília Calaça (UNIP).

Neste trabalho de conclusão de curso, em um primeiro momento, estudei imagens produzidas por artistas estrangeiros, como Frans Post e Jean Baptiste Debret (figuras 1 e 2, p.11), conhecidos hoje como artistas-viajantes, pois estiveram no Brasil entre os séculos XVII e XIX, acompanhando expedições com fins científicos. Estes artistas representaram o que viram por aqui sem qualquer disfarce: o negro como objeto de trabalho, de curiosidade ou, simplesmente, como parte de uma paisagem, assim como uma árvore ou uma pedra.

Em seguida, na arte produzida na primeira metade do século XX, observei a substituição do índio pelo negro na temática dos artistas modernistas, tais como Di Cavalcanti, que eternizou o mito da mulata sensual, e Lasar Segall (figuras 3 e 4, p.12), identificando-se com o negro oprimido. Já no fim dos anos 90, reverenciei a produção contemporânea de Mestre Didi, pautada na simbologia e significação dos elementos e objetos de rito do candomblé e os patuás bordados da obra *Parede da memória ou de Catarina*, de Rosana Paulino.





Figura 1 – Jean Baptiste Debret (França 1768 – 1848)
Caffé (sic) torrado, 1826
Aquarela sobre papel
15,4 x 19,6 cm
Museu Castro Maya – IPHAN/MINc – RJ



Figura 2 – Frans Post (Holanda 1612 – 1680)
Vista da Ilha de Itamaracá, 1637
Óleo sobre tela
63,5 x 89,5 cm
Rijksmuseum Amsterdam – Holanda



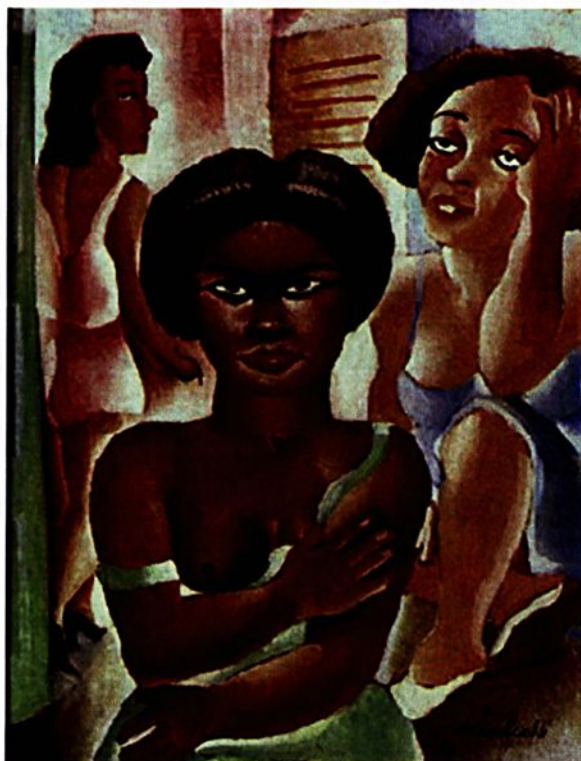


Figura 3 – Di Cavalcanti (Rio de Janeiro 1897 – 1976)
Mulatas, 1927
Óleo sobre cartão
50 x 39 cm



Figura 4 – Lasar Segal (Lituânia 1891 – São Paulo 1957)
O bananal, 1927
Óleo sobre tela
87 x 127 cm
Pinacoteca do Estado de São Paulo



Finalizei com a apresentação de meus próprios trabalhos, *Re-existindo...* (figura 5, p.13), executados a partir de fotografias de pessoas de minha família e de outras, também afrodescendentes. Com este urdimento compreendi meu passado e o passado dos outros através daquelas fotografias em preto e branco, branco amarelado, marcadas pelo tempo, escondidas e perdidas na memória. Realizei composições tendo como assuntos o papel da mãe e das mulheres em geral nas lutas pela sobrevivência; o preconceito racial diário com o qual, erroneamente, se aprende a conviver; o cruzamento de etnias africanas no Brasil etc.



Figura 5 – Renata Felinto
A escola do esquecimento, 2001, série “Re-existindo”
Decalque, lápis dermatográfico, grafite e incisões sobre cartão
27,5 x 22,0 cm

O que se pretende nesta introdução e no primeiro capítulo não é um texto histórico amplo que contemple e esgote todos os acontecimentos que envolvem o longo e tortuoso episódio da escravidão no Brasil, mas, como esboçado no resumo, demonstrar o caminho percorrido pelas pessoas negras, a arte por elas produzida, e



suas conseqüências na situação afrodescendente atual. A obra *Brasil 100 Negros* é uma síntese deste percurso.

Sendo assim, o trabalho de conclusão de curso foi um ensaio para que se aprofundasse no tema escolhido para o projeto de mestrado, que questiona a condição de cidadãos brasileiros afrodescendentes e tem como referência as obras de artistas contemporâneos como: Mestre Didi, Rosana Paulino, Eustáquio Neves e Edson Barrus. Com a citação dos nomes destes artistas, excetuando-se Mestre Didi², evidencia-se que a intenção não é de militância, mas de maior compreensão da complexa sociedade brasileira.

No trabalho de pesquisa, constatee a carência de estudos acerca dessas questões voltadas para o ambiente acadêmico, seja de graduação ou pós-graduação. Assim, para a dissertação de mestrado, primeiramente, pretendia realizar um mapeamento em território brasileiro de artistas afrodescendentes com trabalhos que focassem a discussão de fatores sócio-culturais remanescentes da escravidão brasileira. Este primeiro projeto tornou-se inviável pelo tempo disponível para concretização da dissertação e, principalmente, pela grande dificuldade de se encontrar, dentro do circuito oficial das artes (bienais, museus, galerias etc.), artistas que trabalhassem esta temática atualmente.

Conforme a professora Maria Cecília Calaça, notei que boa parte dos trabalhos referentes à produção plástica afrodescendente “apresenta abordagens que visam salientar, em particular, as artes com raízes no campo popular (...)” (Calaça, 1999, p. 08), ou seja, uma arte que não está incluída no circuito oficial das artes plásticas, a arte “erudita”, e que necessita muito mais do esforço cerebral do que do braçal para sua existência. Essa lacuna existente no campo da arte estende-

² Mestre Didi resgata tradições africanas pertencentes ao seu universo particular, ao inconsciente coletivo e a religiosidade afrodescendente, não trata de problemas originados pela prática da escravidão.



se a toda sociedade brasileira que, apesar de ser conhecida internacionalmente por símbolos afrodescendentes como a feijoada, o samba e a mulata, não discute e nem assume a sua ascendência africana na esfera particular, conforme observa Sodré:

No trabalho, na vizinhança, no clube, na escola, no hospital, na mídia, no relacionamento dos corpos, é preciso que a alteridade se faça presente de modo prolongado e convivial. Não o "convivialismo" tolerante ou orgiástico – muitas vezes exaltado, no quadro de pensamentos impulsionados pela "liberação" mercadológica das consciências (...) (Sodré, 1999, p. 262).

Em função desta exclusão do afrodescendente na arte contemporânea e "oficial", restringi a pesquisa a três artistas. Não os escolhi necessariamente por serem afrodescendentes, mas porque que apresentam essa problemática de modo contundente em seus trabalhos, a saber: Eustáquio Neves, Rosana Paulino e Edson Barrus.

O primeiro, Eustáquio Neves, discute a permanência de valores religiosos africanos sincretizados com o catolicismo como forma de resistência da comunidade mineira denominada Arturos. A segunda, Rosana Paulino, dentre outros assuntos de similar importância, tematiza, a partir de imagens de mulheres da sua própria família, a condição da mulher afrodescendente frente à impossibilidade de exercer sua existência com dignidade. O terceiro, Edson Barrus, compara a situação do mulato na sociedade brasileira com a de um cão vira-lata, resultado do cruzamento de cães de diversas raças, cão sem *pedigree*.

Figura 7 – Rosana Paulino
Quem é diferente?, 2001
Técnica: foto dermatográfica, grafite e incisão sobre cartão
19 x 29 cm





Figura 6 – Renata Felinto

Em nome dos pais, filhos, espíritos, santos..., 2001, série "Re-existindo"

Decalque, lápis dermatográfico, grafite e incisões sobre cartão

23,5 x 16,0 cm

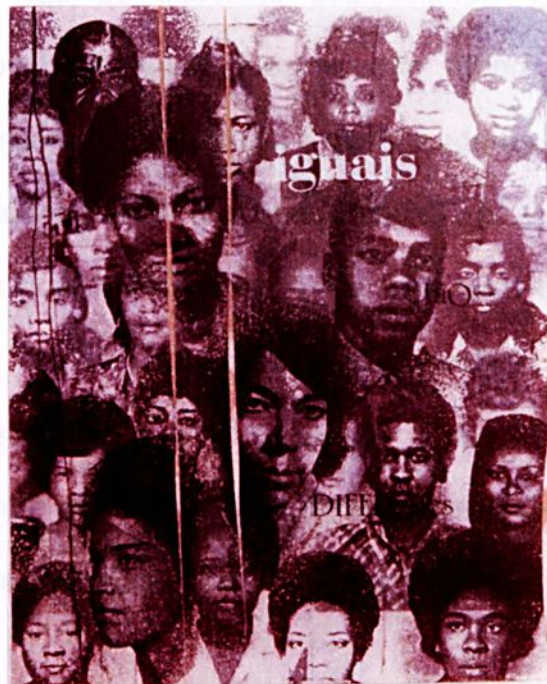


Figura 7 – Renata Felinto

Iguais tão diferentes, 2001

Decalque, lápis dermatográfico, grafite e incisões sobre cartão

19 x 24 cm

Realizo um paralelo das obras destes artistas com o meu trabalho visual (figuras 6 e 7, p.16), pois eles convergem em um ponto: reivindicam a legitimidade do afrodescendente ser o que ele é: afrodescendente. Com o direito de manter a religiosidade de seus ancestrais; de possuir uma estética própria e condizente com a sua natureza fenotípica e de ser, enfim, viver como cidadão brasileiro participe na construção da identidade e cultura de seu país.

A bibliografia sobre arte afrodescendente é escassa e pouco atualizada, a não ser pelas publicações derivadas de exposições organizadas pelo artista plástico e ex-diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Emanuel Araújo, que muito contribuiu neste sentido. O que me motivou a escolhê-lo como um dos pesquisadores para meu referencial teórico, devido a sua firme posição quanto à necessidade da existência e divulgação de uma produção artística de raízes afrodescendentes que discuta questões ligadas às suas realidades. Já que o enfoque da pesquisa são as questões socioculturais que permeiam a arte afrodescendente, outros referenciais teóricos são Muniz Sodré e Lilia Moritz Schwarcz, ambos professores universitários e pesquisadores.

Torna-se válido explicitar que este trabalho não visa à segregação entre as pessoas e, menos ainda, a corroboração de uma falsa teoria de superioridade que possa haver entre "raças", visto que estudos científicos recentes afirmam que esta divisão em grupos de raças distintas sequer é sustentável, uma vez que as diferenças biológicas entre os indivíduos de cores diferentes são tão ínfimas, que os seres humanos constituem, portanto, um único grupo racial:

Uma equipe de sete pesquisadores dos Estados Unidos, França e Rússia comparou 377 partes do DNA de 1.056 pessoas de 52 populações de todos os continentes. O placar final: entre 93% e 95% da diferença genética entre humanos é encontrada nos indivíduos de um mesmo grupo e a diversidade



entre as populações é responsável por 3% a 5%. Ou seja, dependendo do caso, o genoma de um africano pode ter mais semelhança com o de um norueguês do que com alguém de sua cidade. O estudo também mostrou que não existem genes exclusivos de uma mesma população, nem grupos em que todos os membros tenham a mesma variação genética (Kensky, 2003, p. 45).

Saliento que esse grupo racial, chamado raça humana, é dividido em subgrupos aos quais denominamos etnias que são diferenciadas por características físicas e socioculturais. Ao longo da história, estas diferenças físicas e socioculturais foram o estopim de diversas guerras e conflitos genocidas, e são essas diferenças que legitimaram e legitimam barbaridades que ocorrem até os dias de hoje.

Somente para citar alguns exemplos atuais, o conflito entre israelenses e palestinos, iniciado após a criação do Estado de Israel, em 1948; o embate entre indianos e paquistaneses que lutam pelo território da Caxemira desde 1947, após a independência de ambos países; e um conflito existente no continente africano, entre os tutsis e hutus. Estes dois grupos que habitam principalmente as áreas de Ruanda e Burundi:

Maioria em ambos os países, os hutus são agricultores nativos da região. Os tutsis são um povo pastoril de tradição guerreira que chegou aos Grandes Lagos por volta do século XIV e dominou os hutus. Durante o período colonial, alemães e belgas inflamaram antigas rivalidades ao garantir aos tutsis vantagens no acesso à educação e aos cargos públicos, além de formar a elite militar. Com a independência, em 1962, conflitos entre tutsis e hutus vêm marcando a história de Ruanda e Burundi. Em 1994, Ruanda foi o cenário de um dos maiores genocídios do fim do século XX. Estima-se em 1 milhão o número de tutsis ruandeses massacrados por milícias hutus em poucos meses de conflito (ALMANAQUE ABRIL, 2003, p. 141).



Todas as etnias têm direito à prática e manutenção de seus traços culturais, ainda que fora do espaço geográfico do qual são oriundas. Mesmo nos momentos de evasão, ou diásporas, tende-se a manter as principais características culturais. Um exemplo é a crise financeira pela qual passou a Europa Ocidental no final do século XIX, que impulsionou milhares de europeus, principalmente italianos, alemães e espanhóis a emigrarem. E estes, em seu novo lar, perpetuaram seus costumes.

Somente o Brasil recebeu 7.000.000 de imigrantes, que se estabeleceram, majoritariamente, nas regiões sul e sudeste.

Muitas colônias de europeus aqui estabelecidas, como as italianas, alemãs e espanholas, mantiveram diversas datas comemorativas, cultos religiosos e culinária típica. Quanto às festas, Tirapeli assinala que:

Povos vindos do Leste Europeu como os ucranianos, instalados no estado do Paraná, também mantêm vivas tradições religiosas. Há ainda festas que, embora tendo conservado o lado profano e comercial – caso das festas do vinho, da uva, do figo, da maçã etc -, ganham espaço no calendário turístico nacional. Nelas, destacam-se os italianos em Caxias do Sul, Rio Grande do Sul; e os alemães, que chegaram a Santa Catarina em 1829, onde realizam a Oktoberfest na cidade de Blumenau (Tirapeli, 2003, pp. 30-31).

Por vezes, como no caso de imigrantes recentes como os coreanos e chineses, o próprio idioma do país de origem é mantido. Essa prática não é considerada preconceituosa, mas natural. Afinal, é por meio destes traços socioculturais que os indivíduos se localizam no mundo, e a existência destas práticas enriquece e propaga a diversidade cultural.



O processo de escravização e deculturação pelo qual passaram os africanos no Haiti, Cuba, Estados Unidos da América do Norte e Brasil, dentre outros países, foi longo e “amnésico”. A mistura de etnias africanas no Brasil, que se dava já nos portos de embarque e no interior dos navios negreiros, dificultou a preservação da cultura de uma ou outra etnia. Com milhões de africanos traficados durante mais de 300 anos para movimentar a economia brasileira, o resultado é uma reconstrução de culturas com a participação das diversas etnias que para cá foram trazidas. Como os Cabindas do Congo; Macuas e Anjicos do Moçambique; os *Dahomey* ou Gegê do Daomé; os Benguelas da Angola; os *Fanti Ashanti* ou Minas da Costa da Guiné; os Mandinga e os Haussas do Norte da Nigéria, e por fim os numerosos Iorubas ou Nagôs dos Reinos de Oió e Ketu, estes últimos praticantes da religião de culto aos orixás: o candomblé. Sobre essa reunião de culturas diversas Ribeiro afirma que:

A diversidade lingüística e cultural dos contingentes negros introduzidos no Brasil, somada a essas hostilidades recíprocas que eles traziam da África e a política de evitar a concentração de escravos oriundos de uma mesma etnia, nas mesmas propriedades, e até nos mesmos navios negreiros, impediam a formação de núcleos solidários que retivessem o patrimônio cultural africano (Ribeiro, 1995, p. 476).

Esse fato contribui ao esclarecimento de um dos aspectos da desunião entre afrodescendentes em terra estrangeira e, concomitantemente, auxilia a compreender melhor a realidade brasileira.

1. A diáspora africana e a escravidão brasileira

A escravidão acompanha a história da humanidade desde sua existência. O ato de se escravizar outro ser humano existiu sob duas formas: por motivos relacionados a guerras entre povos, nas quais os vencidos eram aprisionados e tornavam-se escravos dos vencedores; e a escravidão comercial, que gerava lucro financeiro para os seus praticantes.

Segundo os estudos sobre a escravidão, as primeiras civilizações ou povos a praticar a escravidão no mundo foram Mesopotâmia, Suméria, Babilônia, China, Índia, Egito Antigo, Grécia Antiga, Roma Imperial e Republicana, o povo hebreu, Europa Feudal e Medieval e o Mundo Islâmico (Femenick, 2003). Como exemplo, a sociedade na Mesopotâmia sempre esteve organizada entre homens livres e escravos.

A origem da escravidão remonta a pré-história, Femenick explicita os fatores que impulsionaram o surgimento da atividade escravocrata.

Foi o desenvolvimento da agricultura, principalmente, e da criação de gado, esta não tão determinante, que ensejou a transformação dos prisioneiros de guerra e outros cativos em escravos – essa era a forma habitual de se conseguir trabalhadores forçados nas comunidades primitivas. Porém, foi a percepção dos conceitos de *valor* e *propriedade* por mais precários que fossem – que deram (sic) impulso à ocorrência da escravidão em grande número de comunidades primitivas. Por isso é que somente onde houve a evolução da agricultura e do pastoreio é que a escravatura teve um sentido econômico. Há que se explicar o que teria sido *valor* nessas sociedades. Em primeiro lugar destacou-se o sentido de *valor de uso* dos objetos e, somente em outra fase o *valor de troca*. A junção desses dois entendimentos como o fato da fixação do homem em um determinado lugar, redundou na formação do instituto da propriedade comunal e, depois, privada (Femenick, 2003, pp. 25-26).

Os principais reinos ou impérios africanos que tiveram seus indivíduos escravizados e trazidos para o Brasil foram: Império de Gana, Império Mali, Reinos Iorubá, Reino do Benim, Império Ashanti, Reinos Haussas, Reino do Congo e Reino de Ndungo. Todos estes reinos ou impérios possuíam um sistema social escravocrata.

A escravidão negra, que gerou uma grande diáspora espalhando africanos por diversas partes do globo, principalmente para as Américas, é a fusão das duas formas de escravismo conhecidas e citadas acima. É oportuno notabilizar que o termo “diáspora”, conhecido mais comumente para referir-se à história do povo judeu, também vem sendo aplicado, por alguns pesquisadores, à história do povo africano dispersado pelo mundo. Segundo o historiador Gilroy (2001, p. 383) o termo é empregado na Bíblia para referir-se aos judeus mas, começa a adquirir um emprego mais contemporâneo e mais livre durante o final do século XIX, sendo relacionado a temas como fuga e sofrimento, tradição e temporalidade.

Um século antes dos portugueses iniciarem o tráfico negreiro para as Américas, por volta de 1441, os primeiros escravos negros chegavam a Portugal, a bordo da nau com a qual Antão Gonçalves retornou da Guiné (Bueno, 2003, p. 114). Inicialmente, como já confirmado por Femenick (2003, pp. 25-26), as pessoas que foram escravizadas também eram prisioneiras de guerras ocorridas entre povos africanos. Isso quer dizer que o chefe ou rei de um determinado povo comercializava seus inimigos de guerras com ingleses, franceses e portugueses. Quando estes prisioneiros de guerras se esgotaram iniciou-se a caça fraticida que culminou na sangrenta escravidão africana que ficou registrada na história, conforme anota Bueno:

Embora a escravidão seja quase tão velha quanto a própria humanidade, jamais o tráfico de escravos fora um negócio tão organizado, permanente e vultoso quanto se tornou depois que os portugueses estabeleceram, em meados do século XVI, uma vasta rota triangular que unia a Europa, a África e a América e transformou milhões de africanos em lucrativa moeda de troca (Bueno, 2003, p. 114).

Apesar de ter havido escravidão na própria África, o que se discute é a retirada forçada de diversos indivíduos de seu território natural, enviados para terras desconhecidas onde foram misturados com outros de diversas nações e impedidos de se articularem culturalmente. Assim como existem diferenças entre um europeu de origem portuguesa e um outro de origem belga, os povos africanos também se distinguem entre si. É inocente pensar que todos os afrodescendentes provêm de um mesmo local ou que são todos iguais.

As concepções de escravidão na África eram muitas. Podemos dizer que alguns escravos trazidos para o Brasil eram resultado, por exemplo, de uma prática comum do povo iorubá, originários das cidades de Oiô e Ifé, uma fusão entre a escravidão gerada pela existência de prisioneiros de guerras e a de cunho comercial. Seus escravos provinham de quatro fontes diferentes: a maior parte prisioneiros de guerras; escravos recebidos como pagamento de tributos pagos por reinos vassalos; criminosos nativos; e escravos comprados no Nupe, um povo que habitava a região de encontro dos rios Níger e Kaduna, na Nigéria (Femenick, 2003, p. 221).

Em alguns reinos, como o caso do reino do Benim, qualquer indivíduo que não pertencesse à família real era considerado escravo, recebendo uma marca na pele como identificação de sua condição escrava logo após o nascimento. Todos eram propriedade do rei.



A escravidão brasileira durou três séculos e meio. Alguns historiadores têm como referência para início da escravidão africana no Brasil o ano de 1532. Durante este período, segundo os cálculos efetuados por Ribeiro, 100.000.000 de negros foram arrancados da África com destino às Américas. Destes, 12.000.000 foram trazidos para o Brasil, metade morreu e 6.000.000 foram incorporados ao sistema produtivo da nação, então colônia de Portugal. Foram 12.000.000 de braços negros que movimentaram a vida econômica do país durante 350 anos (Ribeiro, 1995, p. 220).

Ramos, já em 1956, afirmava ser impossível obter números concretos, pois praticamente toda a documentação através da qual se poderia checar essas informações com precisão, foi destruída, devido a logo após a abolição da escravidão, o então Ministro da Fazenda, Rui Barbosa – diga-se de passagem, um mulato, portanto afrodescendente (Sodré, 1999, p. 163) – ter expedido em 14 de dezembro de 1890 um decreto e a circular de 13 de maio de 1881, mandando queimar documentos históricos da escravidão. Este ato foi executado sem que fossem medidas as consequências do mesmo a longo prazo. Uma perda sem paralelo na documentação histórica do Brasil, uma enorme lacuna. O intuito desse gesto foi de apagar resquícios desse episódio que perdurou durante séculos, para compensar o vexaminoso atraso brasileiro na abolição da escravidão, já que fora o último país do mundo a fazê-lo. “A intenção fora a mais generosa possível, mas o prejuízo histórico foi considerável. Os poucos documentos que se salvaram não permitiram que se reconstituísse com fidelidade toda uma fase da história do Brasil” (Ramos, 1956, pp. 22-24).

Neste momento, o que se apagou foi a verdadeira origem dos afrodescendentes brasileiros. No entanto, aqui, a escravidão teve início com o aprisionamento de povos indígenas pelos portugueses. Os nativos não possuíam



grande conhecimento de técnicas agrícolas, uma vez que praticavam uma agricultura de subsistência. “Verificou-se, frustadas as primeiras tentativas de emprego do braço indígena, que o recurso mais fácil estaria na introdução de escravos africanos (...)” (Holanda, 2000, p. 48). Além disso, mais dois fatores fizeram com que os portugueses desistissem da escravidão indígena: a intervenção dos jesuítas e suas missões e o conhecimento que o nativo possuía da mata, o que dificultava a sua captura que, quando realizada, era freqüentemente realizada por bandeirantes paulistas, notórios por sua brutalidade.

Há controvérsias com relação à postura do catolicismo acerca da escravidão, porém a grande maioria das ordens religiosas (jesuítas, carmelitas, beneditinos etc.) foi conivente com a escravização de africanos e, inclusive, beneficiou-se disso (figura 8, p.27). Sobre isso, Femenick observa que “a aceitação da escravidão como instituição foi um fato comum a todas as religiões cristãs; entretanto não houve uniformidade de comportamento entre as igrejas e mesmo entre os membros de uma mesma religião (...)” (2003, p. 572).

Muito antes do início do tráfico negreiro os portugueses já mantinham relações comerciais com africanos da costa litorânea e conheciam suas habilidades agrícolas e ferreiras, estavam habituados a um sistema de produção agrícola mais sistematizado do que o utilizado pelos grupos indígenas.

A distribuição dos escravos africanos pelas Américas ocorreu da forma que segue adiante: nas zonas centrais da América do Norte e da América do Sul (México, Equador, Peru, Bolívia, Paraguai etc.) e na parte continental da América Central, nas ilhas do Caribe. Nas demais regiões os negros tiveram pouca expressão numérica em relação ao total da população, pois a mão-de-obra utilizada foi a indígena que detinha conhecimento para desenvolver as atividades impostas pelos colonizadores.



Os principais estados brasileiros a receberem africanos foram Bahia, Maranhão, Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo. Primeiramente os africanos trabalharam no cultivo da cana-de-açúcar sendo introduzidos em São Vicente, depois vieram os metais preciosos das Minas Gerais, e em seguida o café de Rio de Janeiro e São Paulo. Os três produtos de exportação do Brasil colonial, os produtos que moveram a economia brasileira, foram todos cultivados por braços escravos (Femenick, 2003).

Os escravos eram escolhidos conforme a sua nação, idade e grau de resistência física. A distribuição do contingente negro no Brasil foi a seguinte: negros islamizados, considerados aristocratas na África, ficaram na Bahia; os congos e minas no Nordeste, ou em São Paulo e Rio de Janeiro.

Alguns historiadores e antropólogos, como Freyre, afirmam que a escravidão no Brasil foi mais branda do que em outros países. Essa afirmação, segundo relata Ramos (figura 9, p.27 e figura 10, p.28), não é condizente com os fatos históricos.

A viagem nos navios negreiros era uma epopéia. Na maior parte das vezes, os negros vinham algemados, muitos deles presos dois a dois, pelo pescoço, numa dupla canga de madeira. Ao entrarem no navio, eram marcados a ferro em brasa, nas costas, no peito ou nos braços, com o sinal convencionado (Ramos, 1956, p. 33).

Figura 9 – J. Paul Matisse, *Requiem* (1935-1936).
Óleo sobre tela, 100 x 150 cm.
Acervo do Museu de Arte de São Paulo.
Fonte: www.museu.artsp.org.br





Figura 8 – F. J. Stober
Batismo de um homem negro, 1878
Óleo sobre tela
67 x 52 cm

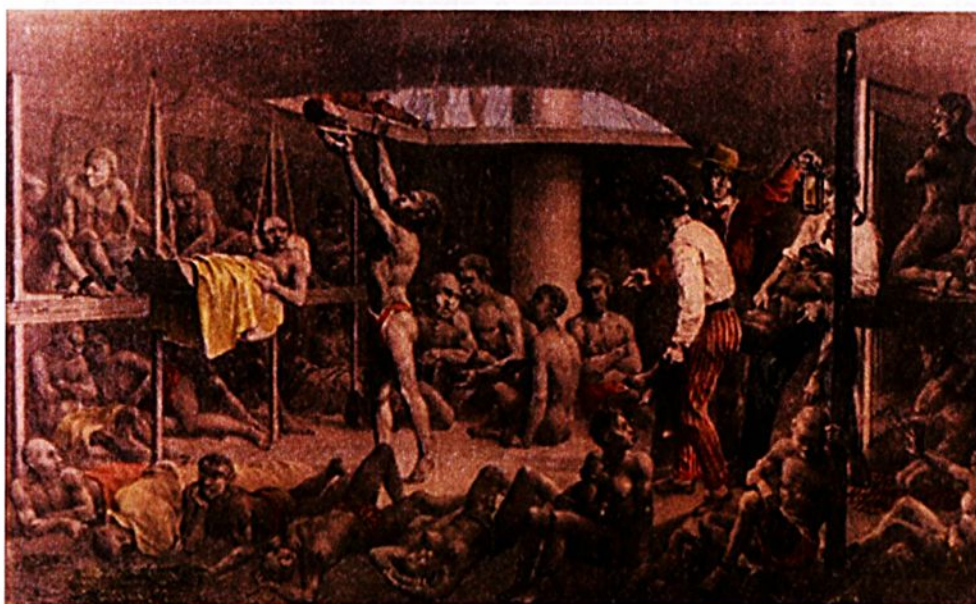


Figura 9 – Johan Moritz Rugendas (Alemanha 1802 – 1858)
Negros no fundo do porão, 1835
Litografia colorida a mão
35,5 x 51,3 cm
Coleção particular

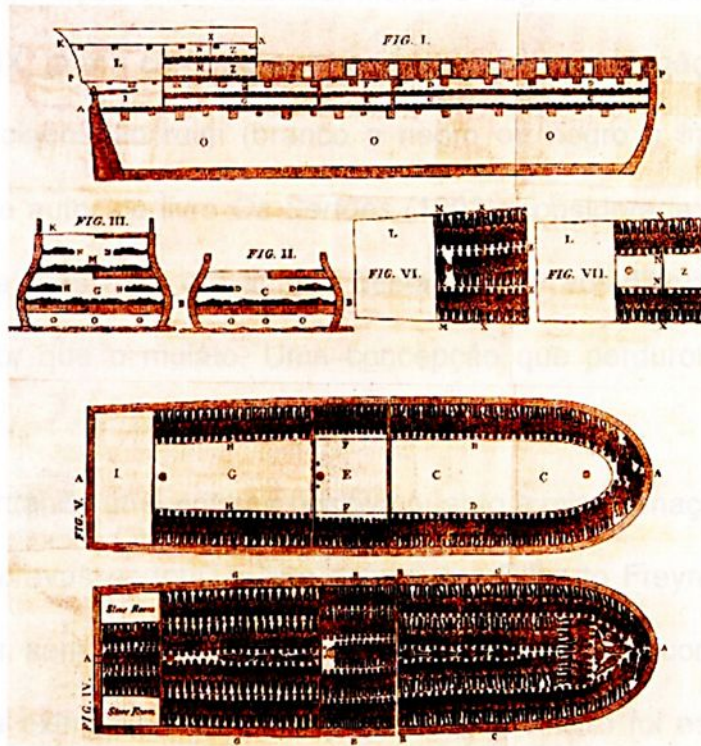


Figura 10 – Anônimo (Inglaterra)
Corte horizontal das plataformas de navio negreiro, 1808
Litografia

A escravidão era dura desde o princípio. Da captura até o destino da viagem feita em navios negreiros, que alguns chamavam de tumbeiros devido à perda de quase sempre 50% a 70% da sua carga, levava-se em média três meses (Ramos, 1956, p. 34). Aqui estes navios descarregavam as suas cargas na Bahia, Pernambuco, Maranhão e Rio de Janeiro, onde os escravos desembarcavam quase nus nos “mercados de carne humana” que deixaram aterrorizados vários viajantes que por aqui estiveram, tais como os artistas Jean Baptiste Debret, que chegou aqui junto com a Missão Artística Francesa, e o alemão Johann Moritz Rugendas, que veio acompanhando a expedição científica coordenada por Langsdorff. Estes artistas estrangeiros, artistas-viajantes, foram produtores da mais rica iconografia da vida escrava de que se tem conhecimento hoje. Qualquer livro que trata desse assunto possui pelo menos uma imagem de autoria dos artistas citados.

A miscigenação entre brancos, índios e negros ocorreu em larga escala. Mas, no século XIX, já era corrente o conceito de uma miscigenação boa (branco e índio) e uma miscigenação ruim (branco e negro ou negro e índio). Euclides da Cunha, jornalista e autor do livro *Os Sertões* (1902), considerada uma das maiores obras da literatura brasileira, era adepto desta idéia e acreditava que o sertanejo possuía mais valor que o mulato. Uma concepção que perdurou de então até a década de 1930.

Apresentando uma postura positiva quanto a miscigenação entre o senhor branco e suas escravas negras, o livro escrito por Gilberto Freyre em 1933, *Casa Grande & Senzala*, sem dúvida trouxe mudanças para maneira como os intelectuais e a elite brasileira exergavam os afrodescendentes. O livro foi escrito no auge do modernismo brasileiro, momento em que se reivindicava uma cultura originada a partir das raízes brasileiras. Então, valores populares como a feijoada, a caipirinha e o samba, receberam outro tratamento, não mais como algo relacionado somente ao que era de mau gosto. Por isso, justifica-se o sucesso da obra de Gilberto Freyre no Brasil e no exterior. Era um momento ufanista, de exaltação da cultura nacional; e este afrodescendente, híbrido de diversos povos, era um elemento genuinamente brasileiro, pois só existia aqui, e somente aqui a fusão de povos africanos se deu de tal forma.

Essa herança proveniente da confusão cultural africana não é encontrada em nenhum outro país onde houve escravidão africana, como constata Sodré:

É pela presença de impulsos de proximidade nas relações entre claros e escuros que o Brasil tornou-se conhecido no exterior como uma espécie de "laboratório de mistura racial". Grande parte do interesse despertado pela obra de Gilberto Freyre reside no fato de ter ele percebido e especulado sobre a dimensão afetiva (amores e torturas) que regiam as relações entre senhores e escravos. Mas é preciso ressaltar que a aproximação sexual –



em geral supervalorizada a partir de estereótipos de potência viril, de sensualidade "natural" ou de viscosas fantasias eróticas – é apenas um aspecto da dimensão afetiva (Sodré, 1999, p. 262).

Apesar do tratamento subumano dispensado aos escravizados, houve uma grande miscigenação entre negros e brancos, surgindo, então, o mito da democracia racial, que foi quebrado há pouco tempo. Afinal, as dificuldades enfrentadas pelo povo afrodescendente são visíveis aos olhos de qualquer um. Sobre este fato Maggie e Rezende informam que:

Em 1950 a UNESCO promoveu um programa de estudos das relações raciais no Brasil fortemente marcado pela impressão da harmonia das relações entre negros e brancos que o país oferecia aos estrangeiros (...) Esse projeto gerou grande quantidade de estudos sobre as relações raciais que tinham como cenário a comparação com os Estados Unidos e, de certa forma, fundou a sociologia brasileira contemporânea. Roger Bastide (1959), Florestan Fernandes (1959), Oracy Nogueira (1985 e 1998), Thales de Azevedo (1951), Luiz Aguiar Costa Pinto (1998) e Charles Wagly (1952) foram alguns dos que trabalharam o tema no âmbito daquele projeto e buscaram entender as relações entre negros e brancos no Brasil (Maggie; Rezende, 2001, p. 13).

O resultado: "a maioria destes estudos, no decorrer das décadas de 1950 e 1960, provocou o contrário da imagem inicial da harmonia racial" (Maggie; Rezende, 2001, p. 13). Estes autores – Florestan Fernandes, Octávio Ianni, o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso – da chamada "escola sociológica paulista", da década de 60, fizeram a revisão que desconstrói em parte a teoria de Freyre. Sobre este fato, Schwarcz conclui o seguinte:



Parece que nos encontramos na encruzilhada deixada por duas interpretações. Entre Gilberto Freyre, que ajudou a construir o mito, e Florestan Fernandes, que o desconstruiu, oscilamos bem no meio de duas representações. No Brasil, convivem duas realidades absolutamente diversas: de um lado, a descoberta de um país profundamente mestiçado em suas crenças e costumes; de outro, o local de um racismo invisível e de uma hierarquia arraigada na intimidade. O fato é que, no Brasil, "raça" é, conjuntamente, um problema e uma projeção (Schwarcz, 2001, pp. 86-87).

Se tivemos uma escravidão mais amena do que em outros países, como justificar os castigos terríveis que os escravos recebiam de seus senhores? Castigar é punir. Geralmente, alguém é punido por algo que tenha feito de errado. Todavia, haviam as punições profiláticas, cujo o intuito era incutir no escravo o temor ao "pensar" em fugir ou desobedecer seu senhor (figuras 11 e 12, p.32). Isto sem mencionar a variedade de instrumentos utilizados para estes fins, conforme relata Ramos:

E aí entevêm os instrumentos de suplício, que tornaram mais odioso o período da escravidão: o *tronco*, de madeira ou de ferro, instrumento que imobilizava o escravo pelos tornozelos, e onde ficava dias a fio; o *libambo*, que o cingia pelo pescoço; as *algemas* e os *anjinhos*, que lhes prendiam as mãos ou comprimiam os dedos polegares; os *cepos* e *machos* que lhe tolhiam os movimentos dos pés; as *máscaras* para o rosto, castigo dos negrinhos que comiam terra; e as *gargalheiras*, as correntes, as *peias* (...) (Ramos, 1956, p. 38)

Figura 12 - Johan Moritz Rugendas (Alemanha 1814 - 1891)
Escravidão, 1835
Lançado emoldurado a mão
23,7 x 28,7 cm
Acervo do Centro de Memória do IPHAN/Museu - RJ



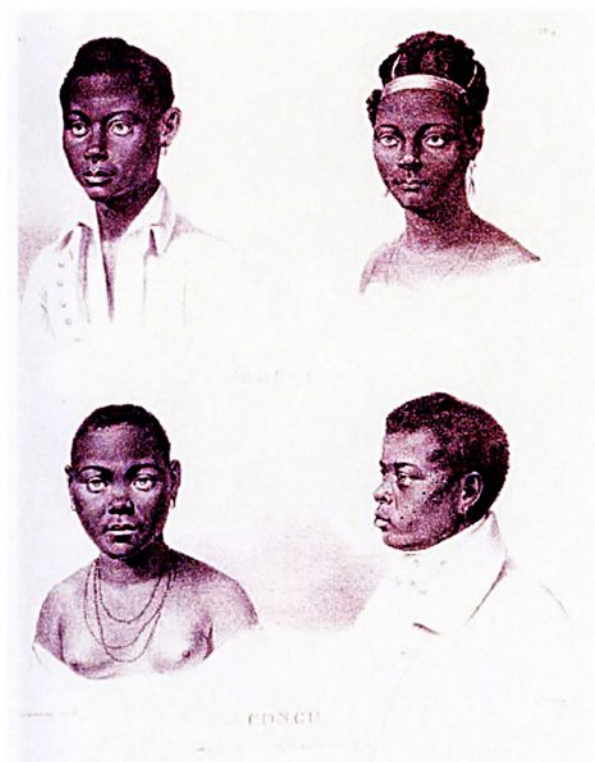


Figura 11 – Johan Moritz Rugendas (Alemanha 1802 – 1858)
Negros da nação Congo, 1835
Litografia
39 x 29 cm

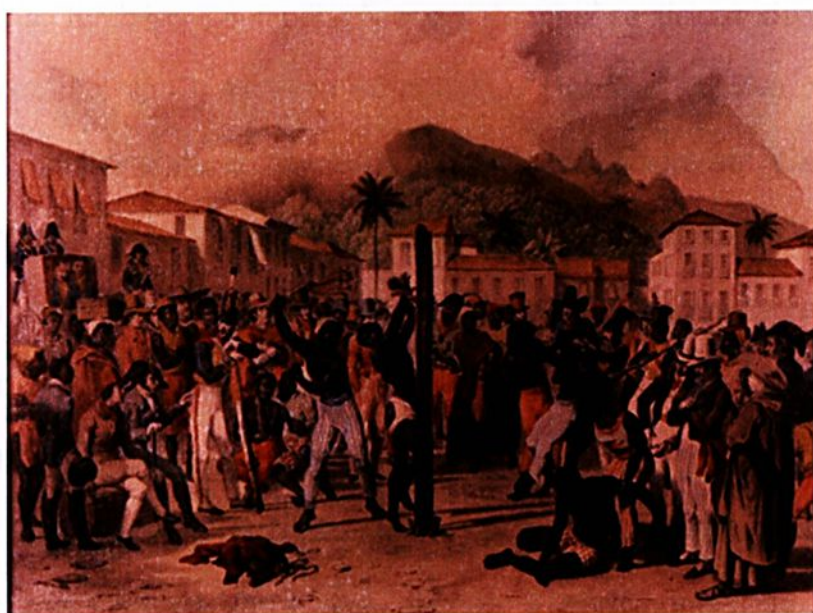


Figura 12 – Johan Moritz Rugendas (Alemanha 1802 – 1858)
Castigo público, 1835
Litografia colorida a mão
22,7 x 31,1 cm
Museu Castro Maya – IPHAN/MinC – RJ

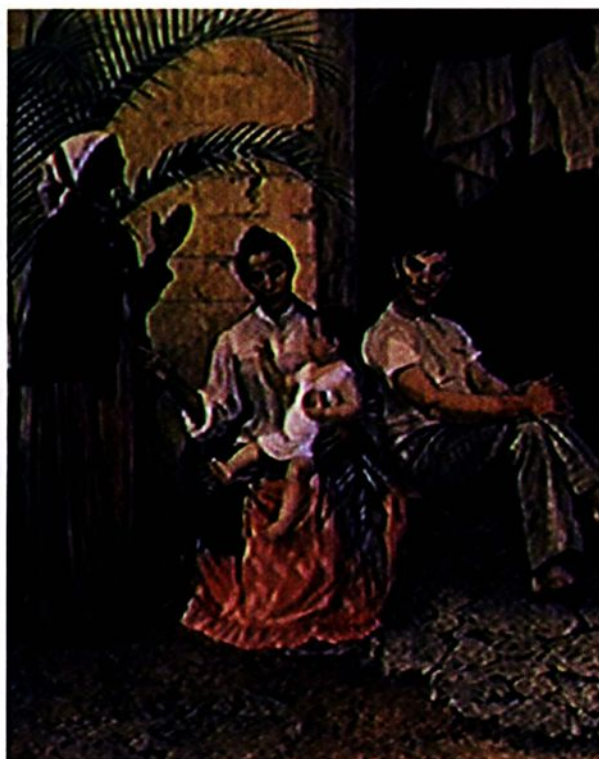


Figura 13 – Modesto Brocos (Espanha 1852 – Rio de Janeiro 1936)
A rendição de Cam, 1895
Óleo sobre tela
199 x 166 cm
Museu Nacional de Belas Artes – RJ

Havia, também, as mutilações e deformações físicas decorrentes tanto dos maus tratos quanto do excesso de trabalho. Trabalho escravo permeado pela insalubridade, contrariando a escravidão branda difundida em *Casa Grande & Senzala*, com uma visão romanceada da escravidão, abrandando a perversidade dos proprietários de escravos e negligenciando as insurreições escravas ocorridas. Uma escravidão africana pacífica, como se o africano estivesse conformado e satisfeito nesta posição (figura 13, p.33).

As fugas, mortes de *banzo* (morte causada pela nostalgia da terra natal), suicídios por ingestão de terra, insurreições e surgimentos de mocambos e quilombos – palavras de origem banto que significam “esconderijo” e “povoação” – foram constantes durante o período escravocrata, refutando, novamente, a tese da historiografia brasileira de uma escravidão africana pacífica.

O quilombo mais conhecido foi o de Palmares, localizado na Serra da Barriga, Alagoas. Palmares teve início em 1602, permanecendo ativo socioeconomicamente por quase um século. É o mais importante quilombo das Américas, e teve como líder mais notório Zumbi (figura 14, p.34). Palmares foi atacada mais de uma dezena de vezes até que, de fato, sucumbisse. “Domingos Jorge Velho, bandeirante paulista, foi contratado para atacar o quilombo. Palmares caiu em 06 de fevereiro de 1694, mas Zumbi escapou” (Bueno, 2003, p. 122).



Figura 14 – Antônio Parreiras (Rio de Janeiro 1860- 1937)
Zumbi, s.d.
Óleo sobre tela
113 x 86 cm



Zumbi é, assim como Tiradentes, uma personalidade da história brasileira que reproduz o significado da palavra liberdade. E também recebeu uma data para que o significado da luta contra a opressão não fosse esquecida: 20 de novembro³, Dia Nacional da Consciência Negra, feriado municipal na cidade do Rio de Janeiro e de Porto Alegre.

A abolição da escravidão no Brasil somente ocorreu porque o tráfico negreiro declinou. Na Inglaterra, a escravidão foi proibida em 1807, por questões não humanistas, mas econômicas: a Revolução Industrial. Após aprovada esta lei, a imponente Marinha Inglesa passou a controlar as rotas de tráfico negreiro que durante tanto tempo beneficiaram a Coroa Inglesa, pois, juntamente com franceses e portugueses, os ingleses foram os que mais obtiveram lucros com a indústria negreira. Segundo Bueno, uma das medidas inglesas para repressão do tráfico negreiro foi o ato *Bill Aberdeen* de 1845, "que permitia aos britânicos abordar e inspecionar qualquer navio brasileiro em qualquer oceano" (2003, p. 222). Tanto esta proibição do tráfico negreiro não era de origem humanitária que, entre 1884 e 1885, ocorreu a Conferência de Berlim, da qual participaram 15 países - 13 da Europa mais Estados Unidos e Turquia, estes últimos não receberam colônias - com a finalidade de, dentre outros assuntos, regulamentar a expansão das potências na África, a partir dos pontos de ocupação do litoral, com caráter meramente exploratório partindo do axioma de que naquelas terras não existiam governantes, idéia esta baseada no darwinismo social, que conforme Schwarcz, tinha:

(...) por base uma ciência positivista e determinista, pretendia-se explicar com objetividade – a partir da frenologia, isto é, da mensuração de cérebros e da aferição das características físicas – uma suposta diferença entre os

³ A data do assassinato de Zumbi dos Palmares, 20 de novembro (1695), foi transformada no Dia Nacional da Consciência Negra pelo Movimento Negro Unificado em 1978. Um dos objetivos é o de opor o 20 de novembro ao 13 de maio, data que os ativistas do movimento negro consideram como uma falsa abolição da escravatura.



grupos humanos. Dessa maneira, a "raça" era introduzida a partir de dados da biologia da época⁴ e privilegiava a definição de grupos em função de seu fenótipo, o que eliminava a possibilidade de pensar no indivíduo e no próprio exercício da cidadania (...) Fazendo um casamento entre modelos evolucionistas (que acreditavam que a humanidade passava por etapas diferentes de desenvolvimento) e darwinismo social (que negava todo futuro para a miscigenação racial), no Brasil as teorias serviam para explicar a desigualdade como inferioridade, mas também apontavam numa miscigenação positiva, contanto que cada vez mais branca (Schwarcz, 2001, pp. 42-43).

Ainda no Brasil, mesmo com a pressão externa para abolir a escravidão, os governantes e os senhores de escravos resistiram enquanto puderam, criando leis para retardar o processo de libertação, tais como a Lei do Ventre Livre, de 1871, e a Lei Saraiva-Cotegipe, de 1884, mais conhecida como "Lei dos Sexagenários". As duas leis são constringedoras: uma liberta bebês que não poderiam usufruir desta liberdade de forma alguma, por dependerem dos cuidados de sua genitora, enquanto a outra liberta os escravos que, por algum milagre, resistiram e conseguiram atingir a idade de 65 anos! A vida útil de um escravo era de 45 anos, no máximo.

Concomitantemente, o país já se preparava para este acontecimento, a abolição, visto que, em 1886 os primeiros imigrantes chegavam ao Brasil para trabalhar nas lavouras de café, recebendo benefícios para aqui se instalarem. Santos, fala sobre este fato, especificamente na região sul do país:

(...) a formação de colônias de imigrantes no sul do país e o favorecimento de sua chegada pelo pagamento de seu transporte, oferecimento de terras e um maior subvencionamento para equilibrar o número de escravos libertos

⁴ A época a qual se refere o texto vai de 1870 a 1930, período de popularidade da teoria do darwinismo social.



com o número de imigrantes que chegariam ao país (...) (Santos, 2002a, p. 90)

Benefícios que os ex-escravos, por mais de três séculos, jamais receberam (a não ser o transporte, em navios negreiros, que “foi de graça”).

A imigração não era aberta à qualquer interessado (figura 15, p.38). Os imigrantes deveriam ter uma procedência que era pré-determinada para entrarem no Brasil:

Da Europa seriam aceitos italianos, suecos, alemães, holandeses, noruegueses, dinamarqueses, ingleses, austríacos e espanhóis (vindos das Ilhas Canárias, de Navarra e Vascongadas). Da América, somente os canadenses da província de Quebec e os naturais da Ilha de Porto Rico. Da África, por fim, os canarinos (...) (Schwarcz, 1993, pp.185-186)

E ainda...

Afinal, ante o problema agudo da mão-de-obra, como entender esse tipo de limitação senão em função de um projeto de cunho racista que visava “depurar a raça limpando a nação da interferência de sangue estrangeiros aos do branco ariano?” A medida revela uma visão ainda mais complexa acerca da imigração. Não existia apenas uma rejeição pautada em critérios exclusivamente raciais. Está clara, também, a aceitação das hierarquias existentes no continente europeu. Tal constatação explicaria a proibição da entrada de trabalhadores da Europa Central. Atente-se, entretanto, ao fato de que a grande rejeição se dirige aos países cujas populações eram majoritariamente negras ou mestiças. É relevante lembrar, também, que nessa mesma época são efetivados os primeiros projetos de “retorno à África”. Isto é, planos de envio da população negra a seus continentes de origem (...) (Schwarcz, 1993, pp. 185-186)



Como pode-se constatar, não era o fato dos imigrantes europeus estarem habituados ao sistema de trabalho assalariado que impulsionou a abertura da imigração no Brasil, mas sobretudo, o desejo de, em um futuro próximo, haver uma nação mestiça “esbranquiçada”. Este assunto será melhor analisado no quarto capítulo.

Eis o caminho da senzala à favela (figura 16, p.39). Afinal, não houve nenhum tipo de preparação da monarquia brasileira para que as cidades recebessem a massa de ex-escravos, por ocasião desta “libertação do corpo” e não “libertação socioeconômica”.



Figura 15 – Antônio Rocco (Itália 1880 – São Paulo 1944)
Os Emigrantes, 1910
Óleo sobre tela
202 x 231 cm
Pinacoteca do Estado de São Paulo



Figura 16 – Evandro Teixeira (Bahia 1945)
Favela Dona Marta – Botafogo, Rio de Janeiro, 1988
Negativo preto e branco⁵
Coleção do artista

Ainda que seja impossível reparar, da maneira que seja, os danos causados por séculos de opressão e aniquilamento, a Lei Áurea assinada pela Princesa Isabel no domingo de 13 de maio de 1888, não indenizou os afrodescendentes pelos anos de trabalho escravo, e essa indenização sequer foi aludida.

Apesar da tentativa de expatriar os afrodescendentes, alguns deles retornaram à África por seu próprio desejo. Esse retorno se deu após a abolição da escravidão. No vídeo *Na rota dos orixás*, de Renato Barbieri, são exibidos os *agudás*, que são os “descendentes” de negros brasileiros que retornaram para a África e vivem em cidades litorâneas do Benim, Nigéria e Togo. Estes negros tentaram retornar às suas origens, de uma forma pura, como era antes do tráfico,

⁵ Todas as fotografias exibidas nesta dissertação aparecem sem a informação das dimensões já que podem ser ampliadas ou reduzidas conforme a necessidade do fotógrafo.

mas isto não foi possível. Mesmo a arquitetura, o vestuário e o vocabulário possuem grande influência portuguesa e, por que não dizer, brasileira. Já não são só africanos, assim como os brasileiros não são só negros ou brancos, sendo todos híbridos cultural e biologicamente.

O impressionante, é que apesar das pesquisas para realização desta dissertação terem sido realizadas entre os anos de 2002 e 2004, ainda hoje, existe a prática do trabalho escravo pelo mundo, conseqüência, em parte, do processo de globalização e da política neoliberal atrelada ao sistema capitalista, que submete as pessoas mais pobres a aceitarem condições de trabalho similares às de períodos escravocratas. Segundo Roger Plant (2004), chefe do Programa Internacional de Combate ao Trabalho Escravo da OIT (Organização Internacional do Trabalho), há o retorno da exploração do trabalho escravo⁶.

Os escravos contemporâneos não são mais selecionados pela sua cor, mas sim pela desigualdade de oportunidades, pela economia e industrialização desequilibradas e pela insensibilidade dos homens detentores do poder.

1.1. Cicatrizes escravocratas na sociedade brasileira

O Brasil é o país fora da África que possui o maior número de afrodescendentes no mundo. Essa afirmação pode ser interpretada de diversas formas, a mais comum é pessimista. Ao mesmo tempo que existe o ufanismo por parte de alguns por ter-se originado, através dessa “confluência de matrizes” (Ribeiro apud Ferraz), uma cultura ímpar detentora da feijoada, do carnaval, da capoeira, todas manifestações com forte influência africana e que são reconhecidas

⁶ Em entrevista concedida por telefone ao Jornal Folha de São Paulo, de 28/03/2004, Roger Plant, informava estar retornando da Rússia, onde descobriram imigrantes ilegais das ex-repúblicas soviéticas em diversas formas de trabalho forçado. São um milhão de pessoas. No Paquistão, diz haver, centenas de milhares.



mundialmente. Por outro lado, possuímos grandes problemas sociais, para citar alguns: temos os maiores índices de analfabetismo, violência, pobreza, mortalidade infantil, uma série de prejuízos sociais e morais que podem ser detectados em todo o território nacional. Problemas sociais que, como afirma o pesquisador Santos (2002, p. 32), tem relação com o que aconteceu “naquela manhã de 14 de maio de 1888”.

Esta problemática é detectada com maior incidência nas populações afrodescendentes. Segundo Sodré (1999, p.200), “num país como o Brasil, onde a desigualdade de distribuição de renda se acentua em faixas humanas, *fenotipicamente mais escuras* da estrutura social, a questão da cor, sua redefinição simbólica reveste-se de importância política”.

Pode-se enxergar estes problemas remanescentes do passado escravocrata como cicatrizes. Além das questões materiais necessárias à sobrevivência das pessoas, há, ainda, o problema da identidade e da aceitação do afrodescendente na sociedade brasileira. Está aí a maior cicatriz da escravidão em solo brasileiro: não saber quem se é de fato, muito menos de onde se vem.

Como já assinalado, é genérico e simplista afirmar que afrodescendentes são negros descendentes de africanos. Seria como fazer tabula rasa da origem dos brancos existentes no país, que, como é sabido, provêm de diferentes pontos do continente europeu. A aparência e a cultura do descendente de espanhol difere da do descendente de alemão, mas ambos sabem o sobrenome e, muito provavelmente, sua região de ascendência.

Além da incógnita com relação à própria ascendência, há o problema da aceitação deste indivíduo afrodescendente na sua sociedade, como se fosse eternamente o estrangeiro, um corpo estranho, o *alien*. Como afirma Sodré (1999, p.35), “identidade é de fato algo implícito em qualquer representação que fazemos



de nós mesmos. Na prática, é aquilo de que nos lembramos. A representação determina a definição que nos damos e o lugar que ocupamos dentro de um certo sistema de relações”.

Ao tempo em que o país tem o mais alto índice de miscigenação do mundo, coexiste o racismo camuflado e enrustido. A maior parte das barreiras que os afrodescendentes enfrentam são frutos desse racismo latente que, por não ser explícito, torna mais árduo o seu combate, conforme Santos:

(...) Talvez o camaleão mais sofisticado que tenhamos seja exatamente o racismo brasileiro, porque ele é ibérico, é dissimulado, é competente e eficaz para manter tudo não o problema de quem discrimina, e sim sobretudo de quem é discriminado. De um lado há um grupo que finge que não discrimina. E no outro temos a própria população negra que finge que não é discriminada. Então estamos diante de uma situação complexa (...) (Santos, 2002b, p. 32)

A população em geral, sente certo desconforto em chamar um indivíduo negro de “negro”, pois esta palavra está envolta em ofensas, carregada de desqualificações como pobreza, sujeira, feiúra, fedor etc. O passado escravo está associado a todas essas palavras: àquele mesmo negro escravizado, maltratado, vencido, subjugado e humilhado. Tudo o que o escravo representou para seu senhor é associado ao significado da palavra negro. Veja-se as definições que os dicionários de língua portuguesa trazem para a palavra: no *Dicionário Escolar do Professor*, organizado por Francisco da Silveira Bueno, 1962: “**negro**, adj. Que é de cor escura; preto; muito escuro; sombrio; escurecido pelo tempo ou pelo sol; lúgubre; triste; funesto; maldito (superl. Abs. Sint.: negríssimo e nigérrimo); s.m. homem de raça negra; escravo; **homem que trabalha muito (...)**” (grifo nosso).



Como alguém pode considerar agradável ser identificado como negro quando esta palavra possui como sinônimo o adjetivo sombrio? Sinônimos que podem ser associados ao “ser negro”, conforme exemplo extraído do livro *A Barca de Gleyre*, de Monteiro Lobato, do ano de 1944 (In: Sodré, 1999 p. 158), em que um personagem diz: “Eu gosto muito de negros, Rangel. Parecem-me tragédias biológicas. Ser pigmentado, como é tremendo”.

Exemplos do preconceito contra o afrodescendente podem ser encontrados na literatura brasileira, em livros de Monteiro Lobato e Casimiro de Abreu, coexistem, entretanto, com as conseqüências e o sofrimento que este preconceito gera no mulato e no negro, neste caso, nos livros de Lima Barreto e Joaquim Nabuco.

Mesmo o mestiço que seja afrodescendente de pele mais clara que pode “passar” por branco, não assume que em sua ancestralidade há um indivíduo de pele escura, negro. Todos são descendentes de italianos, de alemães, de espanhóis, descendências que são reveladas sem qualquer constrangimento, até com orgulho. Este mesmo indivíduo que exalta a sua ascendência européia omite a ascendência africana, como uma grande vergonha, como observa Sheriff:

Este último ponto, relativo a ausência de sangue negro, é uma parte crucial dessa narrativa que fala de si mesmo como alguém que está de fora. Embora se descrevam como produtos de uma sociedade de raça mista, essas origens tendem a desaparecer no plano concreto. Eles preferem fazer referências a parentes imigrantes específicos, e não a parentes negros, mulatos ou indígenas. Reconhecem que sua família de fato não é tão misturada quanto a norma brasileira, embora haja muito provavelmente um parente indígena ou negro em algum lugar do passado (Sheriff In: Maggie; Rezende, 2001, p. 13).

Aceitar-se como diferente da norma imposta, do que se vê na televisão, nas revistas, nos filmes, é um processo complexo, conscientizador e necessário, pois somente através dele os afrodescendentes poderão tornar-se visíveis como cidadãos (figura 17, p.44). Iniciar este processo é possível se o afrodescendente partir do respeito e conhecimento de si próprio, de sua origem, de sua história pessoal decorrente desta origem, de sua cor, das tradições de seus antepassados, do seu cabelo.



Figura 17 – Luiz Paulo Lima (Porto Alegre 1955)
Enterro simbólico da lei Afonso Arinos, organizado pelo MNU, 1978
Negativo preto e branco
Coleção do artista

Atualmente, possuímos uma maior visibilidade do negro nos meios de comunicação que ditam os padrões estéticos vigentes. Essa visibilidade deu-se, principalmente, por dois fatores.

Primeiro a criação da lei de cotas para atores negros, proposta pelo Deputado do PT do Rio Grande do Sul, Paulo Paim, que garante que:



(...) as emissoras devem reservar pelo menos 25% das vagas de atores e figurantes para negros e afrodescendentes, em filmes e programas. Já as peças publicitárias terão no mínimo 40% de negros. A intenção é diminuir a discriminação e aumentar as oportunidades para negros na televisão (...) Quem desobedecer estará sujeito a multa e prestação de serviços à comunidade (Paim In: Jimenez, 2001).

Nota-se que a lei visa a difusão da diversidade racial brasileira através dos meios de comunicações audiovisuais, pelas propagandas comerciais e telenovelas (figuras 19 e 20, pp. 47-8).

Segundo, a descoberta do potencial aquisitivo da parcela negra da população, a exploração econômica do negro nas diversas camadas sociais.

Diante das evidências, Sodré (1999, p. 238) constata que “o movimento de valorização estética do biótipo escuro aproveitado pela mídia, desde a publicidade e o cinema até as revistas voltadas para o negro brasileiro (...) dirigem-se basicamente ao indivíduo negro consumidor em ascensão social”: produtos oferecidos como desodorantes específicos para negros que não levam em consideração a multiplicidade étnica dos indivíduos de pele escura; revistas que tratam de estética, ensinam a cuidar das peles mais ásperas com óleos e loções hidratantes, dos cabelos com cremes alisantes e “domadores” de cachos e da aparência como um todo. Como bem observa Sodré (1999, p. 253), no primeiro editorial da revista *Raça Brasil* (figura 18, p.46), de 1995, lê-se: “Dar a você, leitor, o orgulho de ser negro. Todo cidadão precisa dessa dose diária de auto-estima: ver-se bonito, a quatro cores, fazendo sucesso, dançando, *consumindo*. Vivendo a vida feliz” (grifo do autor). Como é óbvio, a revista não possuía uma configuração comprometida à problemática ideológica ou conscientizadora do afrodescendente.





Figura 18 – a atriz Thaís Araújo na capa da revista *Raça Brasil* (abril, 2004)

Estes dois fatores, a lei e a estetização do negro através da publicidade e do marketing, possuem uma frágil eficiência no que diz respeito ao processo de aceitação do “ser” negro, como indivíduo, pessoa. A lei impõe a figura do negro aos outros, o que, obrigatoriamente, não faz com que o diretor ou autor de novela se conscientize da necessidade de uma grande parcela da população se reconhecer na novela das oito, ao contrário, o negro entra na trama, muitas vezes, reforçando os estereótipos da empregada doméstica, do porteiro, do escravo, do ladrão etc. O fenômeno mercadológico, maquila o negro para que não pareça tão negro e tenha uma figura mais agradável, passando por um “moreno”, uma “mulata”, “jambo”, descaracterizando-o fenotipicamente, e paralelamente, tornando-o consumidor.

A aceitação não significa freqüentar o centro de “macumba”, louvar “São Benedito”, sambar ao ouvir qualquer batuque, vestir as cores da “Mama África”, mas

sim reconhecer-se como ser humano integrante da sociedade, com direitos, deveres e vontades. Como a vontade de se parecer com o que se é, não pelo caminho da hipocrisia vestida de lei, muito menos pela aculturação maquilada de estética. Basta que se deixe ser.



Figura 19 – Madalena Schwartz (Hungria 1921 – São Paulo 1993)
Zezé Mota, 1970
Negativo preto e branco



Figura 20 – Madalena Schwartz (Hungria 1921 – São Paulo 1993)
Ruth de Souza, 1970
Negativo preto e branco

2. **Artistas brasileiros herdeiros da simbologia, religiosidade e estética afrodescendentes.**

O artista afrodescendente participa da construção da história da arte brasileira desde o século XVI, período denominado como barroco brasileiro que se estende até início do século XIX. A partir de então, surgem manifestações artísticas expressadas através da religiosidade católica. Emanuel Araújo, artista e pesquisador, responsável por uma significativa parte da bibliografia dos artistas afrodescendentes no Brasil, faz a seguinte observação:

No século XVIII, muitos dos principais artistas brasileiros eram negros ou mulatos, e todos, via de regra, pertenciam a confrarias que estabeleciam os contratos para confecção de imagens, para pinturas dos tetos etc. Veja-se esta observação de Francisco Curt Lange, pesquisador da música erudita colonial mineira: "Eram as confrarias da gente de cor, berço dos grandes estímulos às manifestações artísticas, ou ainda, que esta gente chegou a impor-se em pouco tempo, graças à sua vida esforçada, sem mácula perante a população dos brancos, ganhando destes admiração, mormente no terreno da música erudita, na escultura, arquitetura e pintura" (Araújo, 1988, p. 09).

O exercício de atividades artísticas foi uma das maneiras encontradas pelo afrodescendente para conseguir a sua ascensão social. Com seu trabalho especializado, estes homens artistas, por vezes, compravam a própria liberdade e viviam de trabalhos encomendados principalmente pela Igreja Católica.

Por meio de decretos, essa ocupação artística de negros e afrodescendentes foi proibida pela Coroa, principalmente se, para exercer esta atividade, fossem utilizados metais preciosos como o ouro e a prata. Os pretextos eram que os decretos evitariam que esses artistas se apropriassem do ouro e da prata, e



estendiam-se também aos índios “desde o reinado de D. Manoel I (...) (de 20 de outubro de 1621)” que “consigna mesmo que ‘nenhum negro, mulato ou índio, pôsto que forros, pode exercer a arte de ourivesaria’.” (Ramos, 1956, pp. 141-142).

Ainda assim, muitos foram os artistas afrodescendentes que tiveram destaque a partir do século XVI. Entre os séculos XVI e XVIII, o artista mais expressivo foi o escultor e arquiteto mineiro Francisco Antônio Lisboa, que todos sabem “O Aleijadinho”, que teve sua formação artística com seu pai, mestre de obras. Completados 40 anos de idade, foi acometido por uma moléstia que o deformou gradualmente. Assim, trabalhava com instrumentos amarrados às mãos. Ouro Preto, São João Del Rei, Mariana e Congonhas (figura 21, p.51), são algumas das cidades mineiras que possuem igrejas contempladas com o talento deste que é considerado “o primeiro grande artista brasileiro na arquitetura e na escultura” (Ramos, 1956, p. 143).

No Rio de Janeiro, triunfou o talento do também mineiro, Valentim da Fonseca e Silva, conhecido como Meste Valentim, igualmente arquiteto e escultor, que enriqueceu igrejas e jardins com suas esculturas sacras e bancos. Além de criar objetos para igrejas em ourivesaria e prata cinzelada (figura 22, p.51).

Ainda no período barroco, deixaram legado precioso os seguintes artistas: o pintor baiano José Joaquim da Rocha; Jesuíno Francisco de Paula Gusmão, famoso como Padre Jesuíno do Monte Carmelo, pintor e arquiteto que trabalhou em São Paulo; José Teófilo de Jesus, destacado pintor baiano da primeira metade dos Oitocentos; entre tantos outros.





Figura 21 – Aleijadinho (Minas Gerais 1730 – 1814)
O carregamento da cruz, 1796
(Via Crucis do Santuário de Congonhas do Campo – MG – detalhe)
Madeira policromada



Figura 22 – Mestre Valentim (Minas Gerais 1745 – Rio de Janeiro 1813)
Florão com cabeça de anjo, 1801
Madeira
120 x 80 x 30 cm
Coleção particular

Já na segunda metade do século XIX, surgem os pintores que seguem os cânones estéticos implantados no Brasil pela Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Criada pelos artistas que integravam a Missão Artística Francesa⁷, instalada aqui havia quatro anos, chega com o estilo que andava em voga na Europa, predominantemente na França: o neoclássico. Este estilo é visível, ainda hoje, na arquitetura de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo.

Esta pintura produzida na Academia é, hoje, classificada como acadêmica, e seus ex-alunos são os artistas representantes deste estilo. Dentre eles encontram-se: o pintor fluminense Estevão Roberto da Silva, ou somente Estevão Silva, que estudou na Academia durante 16 anos, destacando-se pelas pinturas de naturezas-mortas, sobretudo pinturas de frutas (figura 23, p.53); Antonio Firmino Monteiro, também fluminense, se sobressaiu a ponto de obter auxílio financeiro do então Imperador D. Pedro II, possibilitando-o viajar para Europa afim de estudar; os irmãos Arthur e João Timóteo da Costa (figura 24, p.54), humildes e de família numerosa; e Antônio Rafael Pinto Bandeira, considerado um dos melhores paisagistas do século XIX. Outros artistas ilustres do período, porém não egressos da Academia são: o baiano Manuel Raimundo Querino, que estudou na Escola de Belas Artes da Bahia, representativo no campo das artes decorativas, e o também baiano Emanuel Zammor, que se tornou conhecido pelo grande público somente em 1985, graças a uma exposição realizada no Museu de Arte de São Paulo, onde foram exibidas suas paisagens e naturezas-mortas.

⁷ A Missão Artística Francesa chegou ao Brasil em 26 de março de 1816, como parte do conjunto de medidas promovidas pelo governo de D. João VI para redirecionar o panorama cultural brasileiro. Organizou-se uma equipe de artistas e artífices franceses, liderados por Joachim Lebreton, com o intuito de instalar o ensino das artes e ofícios no Brasil. Alguns integrantes mais célebres da Missão Artística Francesa são Auguste Marie Taunay, Jean Baptiste Debret, Grandjean de Montigny, Marc Ferrez e Nicolas Taunay.





Figura 23 – Estevão Roberto da Silva (Rio de Janeiro 1884 – 1891)
Grumixamas e jaboticabas, s.d.
Óleo sobre tela
43,5 x 34 cm
Coleção particular

Alguns estudiosos atribuem à Missão Francesa a mudança de curso da arte brasileira, que poderia ter sido uma continuação ou transformação do barroco em outro movimento artístico, que talvez não culminasse no modernismo de Anita Malfatti, Di Cavalcanti e outros. De qualquer forma, com o fim do período barroco e elitização da arte, os artistas afrodescendentes perdem espaço no cenário artístico brasileiro.

A Academia tinha como um de seus objetivos tornar o trabalho do artista mais intelectualizado, primava pelo artista e não pelo mero artífice, por aquele que sabe pensar a arte, materializá-la e que não age com o emocional, mas com o racional.





Figura 24 – Arthur Timótheo da Costa (Rio de Janeiro 1882 – 1923)
Auto-retrato, 1919
Óleo sobre tela
86 x 79 cm
Museu Nacional de Belas Artes – RJ

Estrada, o mais importante crítico de arte do século XIX, manifestou-se a este respeito:

Se antes sua formação era realizada de maneira anônima, e ele confundido com o artesão e retirado dos estratos mais baixos da população, a partir da criação da Academia, era de se esperar que o artista começasse a ser pensado como um profissional ao qual estaria reservada uma formação erudita, propícia a capacitá-lo no sentido de fazê-lo interagir no processo de constituição de uma cultura visual superior, onde à mera perícia artesanal deviria estar aliado um saber intelectual, consciente da tradição, ou das tradições artísticas e culturais do momento (Estrada, 1995, p. 13).

Com o advento do movimento modernista, a partir da década de 30, há a “revalorização” do elemento negro, agora como símbolo de brasilidade, em detrimento do índio, que reproduzia uma outra concepção de nacionalismo corrente

no romantismo do século XIX. Revalorização porque, de fato, o negro tivera valor. Primeiramente econômico, foi um objeto que enriqueceu muitos fazendeiros e traficantes de escravos, verdadeira moeda. Já no período modernista, o negro é revestido de importância cultural, por seu fenótipo, sua tradição, e outros valores remanescentes. Essa “revalorização”, foi impulsionada em parte pela tela *A Negra* (figura 25, p.56), de Tarsila do Amaral, de 1923, pintura que tem o negro como tema central e que foi realizada a partir de lembranças de infância da artista:

E data desse ano⁸ a tela – referimo-nos a *A Negra* – que lhe conferiu um lugar como pioneira de uma arte brasileira, ainda não realizada até então. Pela primeira vez apresentava-se um negro numa tela com tal destaque e força, conscientização em sua projeção embora inconsciente, posto que Tarsila pintava quase que como envolvida sempre numa atmosfera peculiar, da presença do negro em sua formação, em sua infância, dentro da paisagem a que a artista se sentia pertencer (...) (Amaral, 2003b, p. 120)

Esta pintura de Tarsila representa todas as mulheres negras, que no período escravocrata, cuidaram dos filhos de seus senhores e tiveram que dar menos atenção aos seus próprios filhos. A artista fala de mulheres que dedicaram afeto e atenção aos filhos de seus algozes.

Neste momento modernista, artistas de várias descendências pintam, esculpem e cantam o “ser” negro, além de considerar as mazelas sociais do país. Estão articulados com o contexto sociopolítico (figuras 26 e 27, p.57). Segundo Amaral, é o povo exposto e natural que está “pintado” na arte:

⁸ No ano de 1923, criação de *A Negra*, Tarsila do Amaral estava em Paris, estudando com o artista Fernand Léger.



(...) os carregadores de Portinari, os pescadores de Goeldi, os operários sólidos de Di Cavalcanti, os negros e marinheiros, de Santa Rosa, as mulheres miseráveis de Ismael Nery, a evocação das atrocidades da escravatura, de Paulo Werneck, as imagens populares de Noêmia, imigrantes, operários, gente oprimida que deseja conquistar o direito do pão e à alegria (Amaral, 2003a, p. 51).



Figura 25 – Tarsila do Amaral (São Paulo 1886 – 1973)
A Negra, 1923
Óleo sobre tela
100 x 80 cm
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

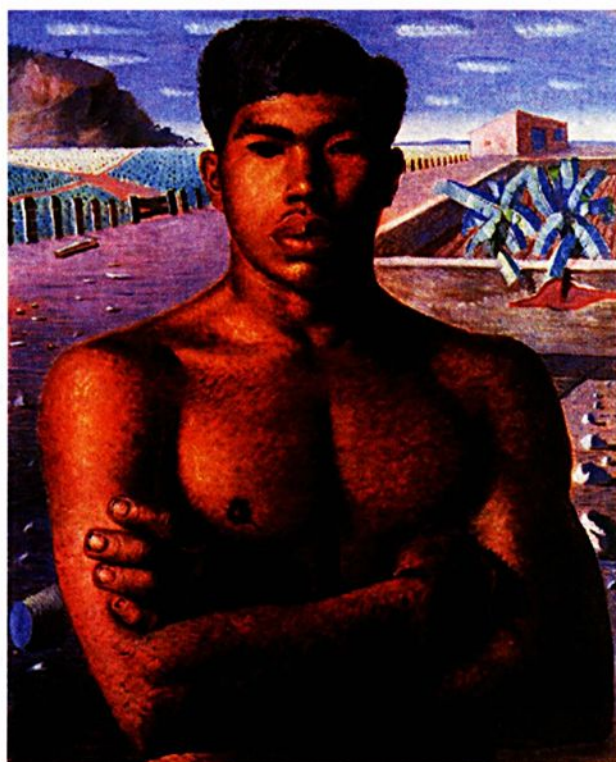


Figura 26 – Candido Portinari (São Paulo 1903 – Rio de Janeiro 1962)
Mestiço, 1934
Óleo sobre tela
81 x 65 cm
Pinacoteca do Estado de São Paulo



Figura 27 – Oswaldo Goeldi (Rio de Janeiro 1895 – 1961)
Pescadores, 1950
Xilogravura
21 x 27,5 cm
Fundação Biblioteca Nacional – RJ

Impulssionado por esses fatores, surge também o interesse por artistas não influenciados pela pintura acadêmica e pelo meio erudito. Estes artistas são chamados *naïfs*, palavra francesa que significa ingênuo, puro. Muitos destes artistas são afrodescendentes. Dois deles serão focados: o pintor e compositor Heitor dos Prazeres e o escultor Agnaldo Manoel dos Santos. Ambos conhecidos internacionalmente como *naïfs*, e sobre este rótulo o crítico Olívio Tavares de Araújo, contesta:

(...) É uma "ideia racista", como aponta Robert Hugues, essa de ver o negro como *naïf* e o artista negro como intuitivo, como alguém fora do *mainstream* da cultura, e portanto não a ser avaliado segundo os termos desta; animalzinho selvagem para o colecionador recentemente instruído (Araújo In: Araújo, 1997b, p. 24) .

Apesar de não manifesto para alguns, a obra destes artistas possui linearidade estética e temática, além de elementos mais significativos do que o instinto ao qual se refere Araújo. No caso de Heitor dos Prazeres, observa-se em sua produção o retrato da sua própria vivência no Rio de Janeiro dos anos 30. Foi compositor, instrumentista e letrista, iniciando-se na pintura no ano de 1937, encorajado pelo jornalista e desenhista Carlos Cavalcante. Nas suas pinturas, ressaltam-se as vestimentas das figuras negras com cores primárias, enfocando o samba do morro e os cultos afro-brasileiros. Sobre o artista, Marta Heloísa Leuba Salum, afirma que:

A tônica dominante na pintura de Heitor está na vida e no samba carioca da Praça Onze e dos arcos da Lapa (...) Será que esse pintor, igualmente conhecido no cenário musical, teria sido mais compositor que artista plástico? Não há dúvida da importância que tem a música para esse artista:



na sua pintura, o samba carioca faz ecoar os sons da África. Mas não se pode negar a força plástica desses personagens do povo, que cantam e dançam com o corpo virado para a frente e a cabeça para o lado (Salum In: Aguiar, 2000, p. 116).

Amava pintar a sua realidade e a de seu povo, momentos felizes nas rodas de sambas dos morros cariocas. O que o entristecia era que somente as pinturas que vendiam eram da “crioulada sambando” (figura 28, p.60).

Já Agnaldo Manoel dos Santos, baiano da Ilha de Itaparica, estudou com o escultor Mário Cravo Júnior, que o projetou para o mundo. Esculpia em madeira, personificando em suas criações o sincretismo religioso presente no Brasil. Há esculturas intituladas “Yemanjá” e “Nossa Senhora da Conceição”, que remetem ao candomblé e ao catolicismo. Quanto aos aspectos formais, é proeminente a similaridade com as esculturas de cortes africanas, fato que é fortalecido pela temática religiosa, quantitativamente mais dirigida aos cultos afro-brasileiros. Os cortes que revelam as formas sob os veios das madeiras são precisos, simétricos e singulares. Agnaldo conhecia a escultura africana, mas não o suficiente para desenvolver toda uma obra com características tão próximas desta estética, como o ocorrido.

Ainda dentro dos parâmetros do estilo *naïf*, estão classificados diversos artistas como a ceramista Isabel Mendes da Cunha, que representa mulheres e homens em suas esculturas, com a recorrência da temática do matrimônio; GTO, Geraldo Teles de Oliveira, que esculpia em madeira formas circulares e orgânicas formadas por encaixes de figuras humanas; e Maurício Araújo, também escultor, que revisitou a escultura sacra de Aleijadinho.

Estes artistas são autodidatas no que tange ao saber estético e formal, não tiveram aulas em academias, universidades ou a oportunidade de aprender com



um outro artista já consagrado e estabilizado profissionalmente. São trabalhos que surgem das pesquisas e buscas nas próprias memórias, no cotidiano, nas festas, na afetividade, na vitalidade da cultura regional e na imaginação e criatividade inerentes a cada ser humano, que são pessoais e intransferíveis.



Figura 28 – Heitor dos Prazeres (Rio de Janeiro 1898 – 1966)
Sambistas, 1964
Óleo sobre tela
45 x 38 cm

Dos anos 60 até hoje, podem ser citadas as produções do escultor Jorge dos Anjos, em que é possível identificar relações com os grafismos africanos; de Hélio Oliveira, xilogravador que transpõe para a madeira o encantamento do universo religioso afro-brasileiro; e do fotógrafo, Adenor Gondim, que se tornou célebre pelo importante ensaio sobre a secular Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, localizada em Cachoeira, na Bahia.

Não obstante, Emanuel Araújo, com seus monumentais conjuntos escultóricos que, da mesma maneira que Rubem Valentim e Deoscóredes Maximiliano dos Santos, o Mestre Didi, reporta-se intimamente a uma herança estética e iconográfica afrodescendente.

Rubem Valentim foi escultor, pintor, gravador e professor, iniciando como pintor autodidata, já que sua formação foi em jornalismo. A partir de 1954, ocorrem suas primeiras exposições individuais. Sua obra traz características da arte erudita e da religiosidade popular. As cores utilizadas possuem significados específicos, as formas geométricas remetem a orixás, as pinturas, as gravuras e os relevos são minuciosamente arquitetados. Há em sua produção um suspiro concretista, com o diferencial de apresentar, mais do que a composição geométrica e exata, o sentimento, as raízes e a história. Sentimento este de respeito, orgulho de suas raízes africanas, indígenas, brasileiras e da história de seus antepassados. O próprio artista em seu conhecido texto *Manifesto ainda que tardio*, declara:

Minha linguagem plástico-visual-signográfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista). Com o peso da Bahia sobre mim (...) a cultura vivenciada; com o sangue negro nas veias (...) o atavismo; com os olhos abertos para o que se faz no mundo – a contemporaneidade; criando meus signos-símbolos procuro transformar em linguagem visual o mundo encantado, mágico, provavelmente místico que flui continuamente dentro de mim. O substrato vem da terra, sendo eu tão ligado ao complexo cultural da Bahia: cidade produto de uma grande síntese coletiva que se traduz na fusão de elementos étnicos e culturais de origem européia, africana e ameríndia. Partindo desses dados pessoais e regionais, busco uma linguagem poética, contemporânea, universal, para expressar-me plasticamente. Um caminho voltado para a realidade cultural profunda do Brasil – para suas raízes – mas sem desconhecer ou ignorar tudo o que se faz no mundo, sendo isso por certo impossível com os meios de comunicação de que já dispomos, é o caminho, a difícil via para a criação de uma autêntica linguagem brasileira de arte. Linguagem plástico-sensorial: *O Sentir Brasileiro*. (Valentim apud Fonteles; Barja, 2001, p. 27).



Destarte, Rubem Valentim, além de trabalhar na criação de suas obras visuais elementos de uma brasilidade, buscava também, que esses elementos compusessem uma linguagem que simbolizasse a realidade mística, mítica, social e cultural vivenciada no Brasil (figura 29, p.64). Abarcando e valorizando nesta sua busca todos os componentes culturais construtores dessa realidade. O termo que o artista utiliza na procura por este desenho é “riscadura brasileira” (Valentim In: Barja; Fonteles, 2001, p. 29).

Já Mestre Didi, herdeiro direto da estética e religiosidade presentes no candomblé, foi incumbido de zelar pela tradição da casa Obaluaiyê, criando e sacralizando os objetos de culto. As peças apresentadas pelo artista são, formalmente, as mesmas utilizadas nos cultos, feitas para serem apreciadas em sua totalidade, com o diferencial de que não estão sacralizadas, o que permite a exposição das mesmas para pessoas que não são iniciadas nos ritos dessa religião (figura 30, p.64). Há a onipresença de alguns materiais como a palha, os búzios, as contas, todos com significados específicos dentro da religião. A mulher do artista, a pesquisadora Juana Elbein dos Santos, explica:

Compreender os trabalhos de (...) Mestre Didi, fora do seu valor estético puro, implica por um lado em recorrer e interpretar as obras-símbolos dentro do contexto místico do qual surgiram para revelar o “mistério” que carregam e, por outro lado, localizar o sacerdote-artista-criador, como integrante, porta-voz, sensível coletor e original reformulador de uma cultura e de um povo (Santos, 1994, s.p.).

O processo criador de Mestre Didi, literalmente, pode ser encaixado no termo “de corpo e alma”, com uma pequena variação, “de corpo e almas”, porque é seu corpo, físico, carnal, repetindo e reinventando a vivência e dinâmica religiosa por



intermédio da artesanania ancestral, nesse fazer manual há a presença metafísica das pessoas que já realizaram este trabalho que transcende o corporal.

Emanoel Araujo, assim como Rubem Valentim, possui referências concretistas e construtivistas na sua estética. Sobre seu trabalho Henry John Drewal: "Pode parecer que o trabalho de Araújo seja apenas não figurativo - jogo de forma e cor – mas as aparências enganam. Suas obras não são apenas formas significativas, são elas próprias formas com significados" (Drewal In: Araújo, 1994, s.p.). Sobre o artista e pesquisador Emanoel Araújo será dedicado o próximo subcapítulo enfocando a sua contribuição como artista e curador.

Obviamente, existem artistas tão importantes quanto os citados que por motivos diversos não puderam ser contemplados e rememorados neste capítulo. Todavia, cumpre-se o que foi proposto, ilustrar a importância da produção de raiz afrodescendente na arte brasileira, desde o século XVI até os dias atuais. Raízes que tanto podem estar presentes na temática quanto na origem desses artistas.

Figura 30 – Mestre Didi (Século XVIII)
Cinza e Orelha (Pele de capeta - arte de capeta e orelha)
Tamanho médio
147 x 12 x 18 cm



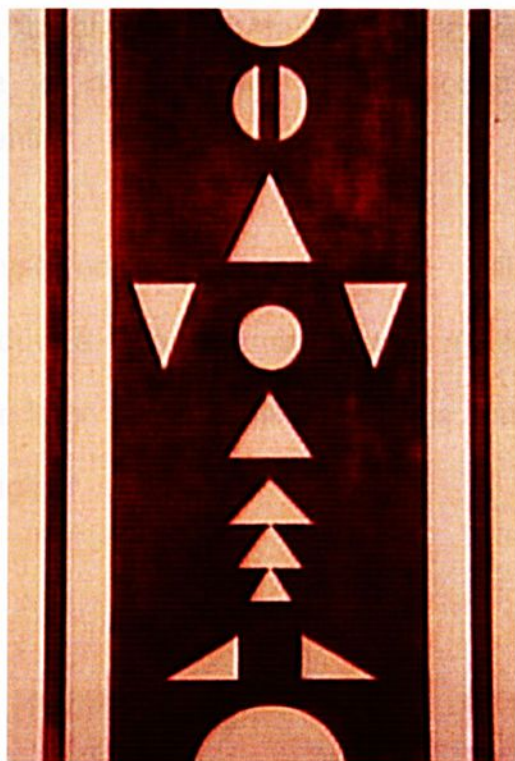


Figura 29 – Rubem Valentim (Bahia 1922 – São Paulo 1991)
Composição, 1957
Óleo sobre tela
70 x 50 cm



Figura 30 – Mestre Didi (Bahia 1917)
Ópe ati Ofá Odé (Palma de caçador mítico com setas), s.d.
Técnica mista
107 x 18 x 18 cm

2.1. O operário solitário: Emanuel Araújo e sua importância para reconstrução da memória e manutenção do imaginário visual e documental afrodescendente.

“Guardem esse nome: Emanuel Araújo. Vai ser nome repetido e aclamado, não tenham dúvida. Quanto a mim, apenas a alegria de tê-lo visto em seu começo e de saber que largo é seu caminho, por ele construído no trabalho e sua consciência da dura criação.”

Jorge Amado, 1965.

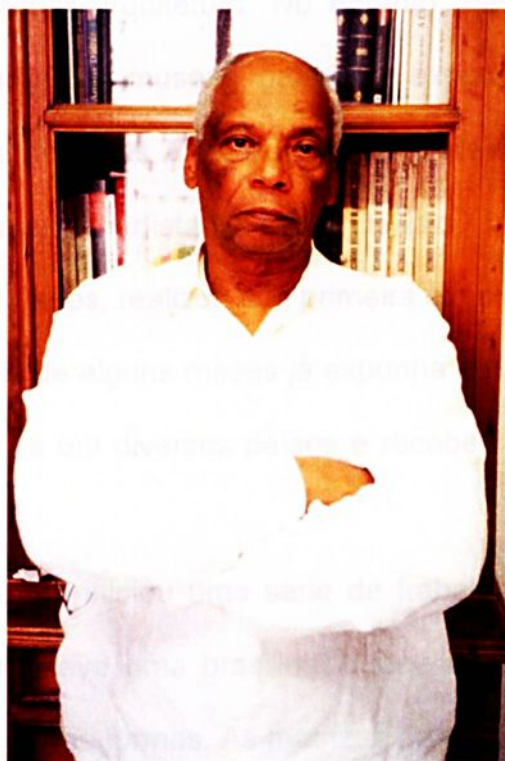


Figura 31 – Renata Felinto
Emanuel Araújo, 2004
Negativo colorido

Jorge Amado vaticinou a carreira de Emanuel Araújo (figura 31, p.65) que é hoje um dos maiores nomes dentro do campo das artes no Brasil, seja no campo visual, como artista que esculpe, grava, pinta; acadêmico, como professor; ou administrativo, como ex-diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Inegavelmente, este baiano, nascido em 1940, na cidade de Santo Amaro da Purificação, veio ao mundo para dar a sua contribuição. Proveniente de uma tradicional família de ourives (pai, avô e bisavô), o artista elege os anos de 1957 e 1959, como os anos em que se descobriu artista-criador. Esta opção acadêmica vem de um tempo longínquo, quando, ainda criança, aos dez anos de idade, quis aprender, entalhando móveis, o ofício de marceneiro com Eufrásio Vargas. Esse primeiro contato com a madeira ecoará ao longo de sua carreira artística. Aos 13 anos de idade, iniciou seu trabalho na Imprensa Oficial, onde aprendeu linotipia e composição gráfica. Ao findar o curso secundário, já com 18 anos, muda-se para Salvador, tencionando estudar arquitetura. No entanto, passeando por Salvador, toma contato com a arte ao visitar museus, galerias e exposições, o que o fez optar por cursar artes na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, onde teve como professor de gravura o artista Henrique Oswald.

Em 1960, aos 20 anos, realizou sua primeira exposição individual, e numa trajetória fulminante, depois de alguns meses já expunha em São Paulo e no Rio de Janeiro. Desde então, expôs em diversos países e recebeu muitos prêmios mundo afora.

Ainda nos anos 60, iniciou uma série de trabalhos em xilogravura, com temática figurativa que emanava uma brasilidade idealizada em figuras humanas, plantas, frutas, animais, e outras formas. As matrizes de suas xilogravuras prezavam pelos veios da madeira, que ficavam nítidos. Neste mesmo período, teve algumas experiências como cenógrafo de montagens importantes, como *A Falecida*, de Nelson Rodrigues, sob direção de Carlos Murtinho. Com seu lado artista gráfico, produziu cartazes que marcaram o início de carreira de grandes nomes da MPB, entre eles os de Maria da Graça, a Gal Costa, e de Gilberto Gil.



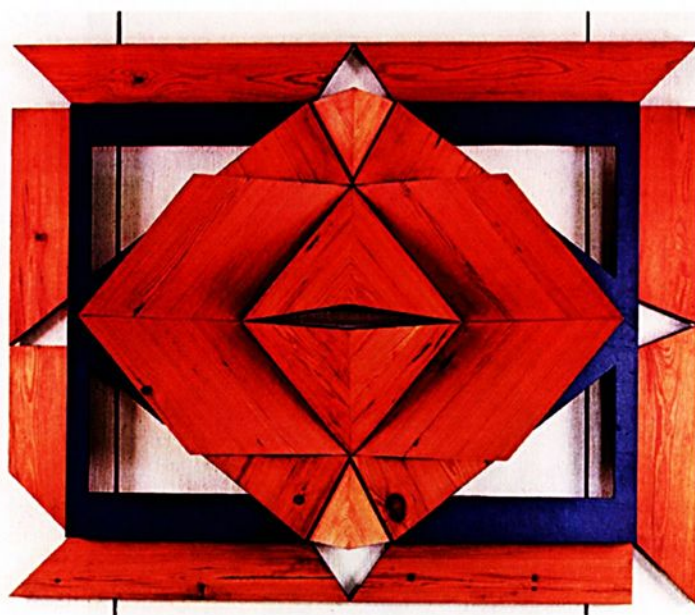


Figura 32 – Emanuel Araújo (Bahia 1940)
Máscara, 1976
Relevo em pinho de riga e madeira pintada
120 x 160 cm

Nos anos 70, trabalha com o geométrico, com o construtivismo, voltando à madeira: xilogravura. As imagens são em grandes formatos, o que remete à escultura minimalista e à arquitetura de metal americana e européia, com as quais o artista tomou contato (figuras 32 e 33, pp.67-8). A influência da arquitetura nessa fase da sua criação artística foi notada por Barata, que afirma: “A xilogravura de Emanuel Araújo é uma construção, quase uma arquitetura, em que as formas, sintetizadas ou simplificadas, mas sempre amplas, se integram como elementos de um todo (...)” (Barata In: Araújo, 1991, p. 15).



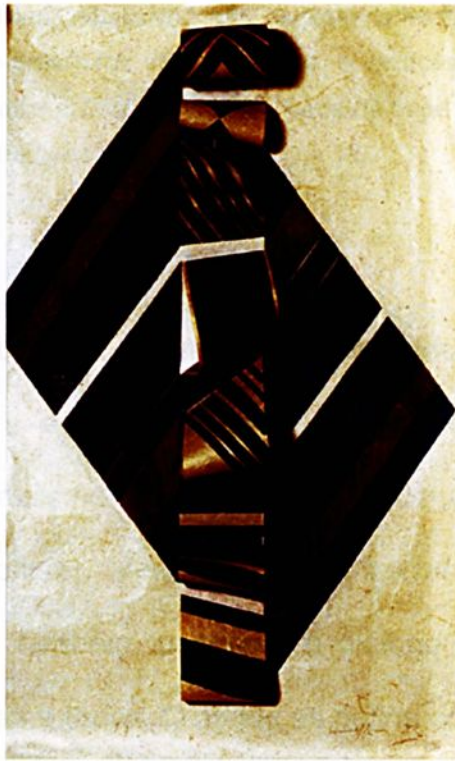


Figura 33 – Emanuel Araújo (Bahia 1940)
Gravura de Armar, 1972
Xilogravura
101 x 62 cm
Coleção Bárbara e Wolf A. Wolf

A arte de Emanuel é afrodescendente, seja pela própria origem do artista, que é descendente direto de nagôs⁹, seja pelos títulos de algumas obras que recordam orixás ou, ainda, pela plasticidade. Embora o artista nunca tenha afirmado que pesquisasse arte africana para criar, esse traço estético é manifesto em sua produção, principalmente na abstrata. Clarival do Prado Valladares corrobora esta afirmação:

Nunca houve o propósito, por parte do artista, de fazer arte africana baseada na iconografia remanescente. Todavia, não há como se negar a semelhança ou coincidência da composição abstrata de Emanuel Araújo com os padrões dos primitivos desenhos neolíticos da arte africana. Não somente os padrões, porém, sobretudo, as cores que são aquelas da linguagem pictórica ainda hoje vistas nos trajes, nas máscaras e nos ícones

⁹ Nagô possui o mesmo significado que ioruba, que é a cultura mãe do Candomblé.

do ritual tribal. Não são necessariamente as cores simbólicas dos orixás afro-brasileiros. Seus relevos e soluções compositivas e de ordenação plástica utilizadas na criatividade de base africana, remota ou remanescente (Valladares In: Araújo, 1976, p. 15).

Emanoel Araújo realiza uma proeza quando uni em seus monumentais conjuntos escultóricos, a estética visual de movimentos pós-modernos, como o construtivismo e o minimalismo, com a estética africana e seus valores intrínsecos. Consegue uma simbiose. Assim, suas esculturas não são somente afrodescendentes, mas, também, permitem o diálogo com o contemporâneo, são sociais, públicas e abertas a todos. O artista as define como:

(...) Uma arquitetura de planos desenvolvidos com ritmos, tensões e cores, não há aqui nenhuma ligação com o real e sim com o pensamento plástico e estético de um artista vinculado às suas raízes brasileiras e ao caldeamento racial de que somos produto (Araújo, 1991, p. 09).

Ademais a sua produção plástica, Emanoel Araújo, devido às exposições organizadas sob sua curadoria, é responsável por parte considerável da visibilidade da produção afrodescendente. Não somente pela obra de artistas acadêmicos, modernos e contemporâneos, mas também pelo resgate dos primeiros artistas afrodescendentes presentes no Brasil, como os artistas do período barroco. Aliás, essa preocupação em “reapresentar” à população brasileira todos aqueles que foram negros construtores da história do país, é nítida em todas suas curadorias.

O início dessa intensa trajetória como curador foi em 1981, momento em que dirigia o Museu de Arte da Bahia, realizando um belo trabalho de reconstrução da imagem desse museu que estava com sua potencialidade subdesenvolvida. Sua



curta passagem por este museu ecoou em São Paulo e, em 1992, foi convidado pelo então assessor da Secretaria de Estado da Cultura, Nilton Mesquita¹⁰, a assumir a diretoria da Pinacoteca do Estado de São Paulo, que estava em condições precárias, tanto em relação às exposições exibidas quanto em relação à administração. Era um espaço dedicado às artes plásticas que estava esquecido pelo público. Apesar de não intencionar mais administrar um museu, assumiu o desafio de dirigir e reformular a Pinacoteca que tem a mesma tipologia¹¹ que o Museu de Arte da Bahia. Passou pelas administrações dos Secretários de Cultura Ricardo Ohtake e Marcos Mendonça, totalizando nove anos na Pinacoteca, onde desempenhou a façanha de transformá-la no mais importante espaço cultural do Brasil. Presenteou a população paulistana com exposições inesquecíveis de caráter voltado ao imaginário afrodescendente e das artes visuais como um todo.

A idéia de realizar exposições que trouxessem esse imaginário afrodescendente ao público, partiu de uma frase que se referia à cor dos artistas do período colonial. Além disso, foi movido também por alguns decretos que proibiam o negro de produzir arte no período colonial. Emanuel, então, fez um levantamento denso, mapeando e registrando todas as informações que pudessem vislumbrar a presença de algum afrodescendente na história da literatura, das artes plásticas e da música (erudita e popular) nos séculos XVIII e XIX. Este trabalho de pesquisa foi extremamente penoso, pois as referências sobre artistas afrodescendentes eram esparsas. Entretanto, dessa árdua tarefa originou-se, em 1987, a primeira de uma série de seis exposições que viriam pautadas na questão afrodescendente: *A mão afro-brasileira: significado de sua contribuição artística e histórica*, concebida em comemoração aos cem anos da abolição da escravatura. A exposição falava das

¹⁰ Na administração do secretário de Estado da Cultura de São Paulo, Adilson Monteiro Alves.

¹¹ Obras de arte acadêmicas e modernas, arquitetura do espaço, espaço público etc.



mãos que fizeram história no Brasil e a quem pertenciam as mãos negras. Após essa primeira empreitada, seguiram-se *Vozes da diáspora*, 1992; *Os herdeiros da noite: fragmentos do imaginário negro*, 1994; *Arte e religiosidade no Brasil: heranças africanas*, 1997; *Negro de corpo e alma*, 2000; e *Para nunca mais esquecer: negras memórias, memórias de negros*, 2001.

Vozes da diáspora (...) abria com uma grande homenagem a Ruben Valentim, falecido havia pouco tempo, e trazia os pintores negros dos oitocentos, além de fotógrafos como Pierre Verger (figura 34, p.71) e escultores como Agnaldo Manoel dos Santos.



Figura 34 – Pierre Verger (França 1902 – Bahia 1996)
Carnaval, Embaixada Mexicana (Salvador, BA), 1950
Negativo preto e branco
Fundação Pierre Verger – BA

Os herdeiros da noite (...) teve como objetivo buscar artistas que tivessem um profundo vínculo com a África, uma arte impregnada de uma herança africana ou pelos dogmas da arte proveniente deste continente. A exposição partia do poema *O Emparedado*, de Cruz e Souza.

Arte e religiosidade (...) foi uma exposição pensada para unir o universo religioso afrodescendente, a arte e a artesanaria. Apresentou uma série de fotografos como Eustáquio Neves, Adenor Gondim e Lamberto Scipione, dentre outros.

Negro de corpo e alma foi um dos módulos da superexposição *Mostra do Redescobrimento*¹², que era uma fusão entre a idéia de *A mão afro-brasileira (...)*, a representação do negro, como essa representação está influenciada por uma série de preconceitos perversos e de que maneira se dá a diluição deles ao longo dos anos. Para isto a exposição foi dividida em três segmentos: *olhar o corpo*, a imagem do negro vista pelo olhar de fora, o negro como o "outro" na e em objetos como saca-rolhas, propagandas, e em uma série de objetos; *olhar a si mesmo*, o negro representando a si próprio nas artes; e *sentir a alma*, a representação do negro identificada na cultura brasileira e a sua ligação mais direta com a cultura africana. A questão maior era descobrir qual o imaginário sobre o negro no Brasil.

*Para nunca mais esquecer (...)*¹³ caminha pelo viés da memória, visando reconstruir uma trajetória e procurar compreender como as personalidades afrodescendentes apresentadas nesta exposição conseguiram ser fortes o suficiente a ponto de reverter, em seu favor, o estigma da escravidão, do racismo e da carência de recursos. O título sugere algo que realmente não pode ser esquecido.

Em grande parte dessas curadorias, Emanuel, relacionou documentos originais, como a Lei Áurea, às obras de arte, com o intuito de contextualizar o que estava em exibição.

¹² Promovida de abril a setembro de 2000 pela Brasil Connects, no Parque do Ibirapuera, a fim de comemorar os 500 anos de descobrimento do Brasil. Os 12 módulos da mostra ocuparam o complexo arquitetônico concebido por Oscar Niemeyer, pavilhões Lucas Nogueira Garcez, Cicillo Matarazzo e Padre Manoel da Nóbrega, todos interligados pela marquise do Ibirapuera.

¹³ Realizada no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, em homenagem a Zumbi dos Palmares no Dia Nacional da Consciência Negra, em 20/11/2001.



Inicialmente, segundo Araújo, o público esquivou-se dessas exposições, tanto os negros quanto os brancos. Fato perfeitamente compreensível, uma vez que, no Brasil, nunca uma exposição havia trazido o negro e sua história como tema central. Logo, *A mão afro-brasileira (...)*, apesar de ser um marco em se tratando de exposições acerca do assunto “Brasil”, teve pouca visitação por ser a primeira exposição, sob este aspecto, realizada no país. Gradativamente, o comportamento do público modificou-se, *Vozes da diáspora* teve uma repercussão maior. *Para nunca mais esquecer (...)*, em sua montagem paulistana, estava localizada em um ponto privilegiado, o prédio da FIESP¹⁴, na Avenida Paulista, e recebeu, assim, um número de visitantes infinitamente maior do que a primeira exposição. Essas exposições conduziram os visitantes a verdades “nunca dantes reveladas” pelas aulas de história, biologia e língua portuguesa. Desvendaram as cores dessas personalidades, como a do poeta da abolição Antônio Castro Alves; a dos escritores Lima Barreto e José Maria Machado de Assis, este último considerado o maior escritor brasileiro; a do jornalista e advogado Luís Gama (figura 35, p.74); a do psiquiatra e cientista Juliano Moreira; a dos engenheiros civis Teodoro Sampaio (figura 36, p.74) e André Pinto Rebouças, que emprestaram seus nomes a importantes logradouros da cidade de São Paulo. Todos afrodescendentes, da pele escura, preta, negra, marrom ou parda que tiveram suas imagens gradualmente apagadas ou clareadas nos livros que ensinam o povo.

Figura 36 – Antônio
Retrato de Teodoro Sampaio - 1.0
Nascer, crescer e morrer

¹⁴ Federação das Indústrias do Estado de São Paulo.





Figura 35 – Anônimo
Retrato de Luís Gama, s.d
Negativo preto e branco

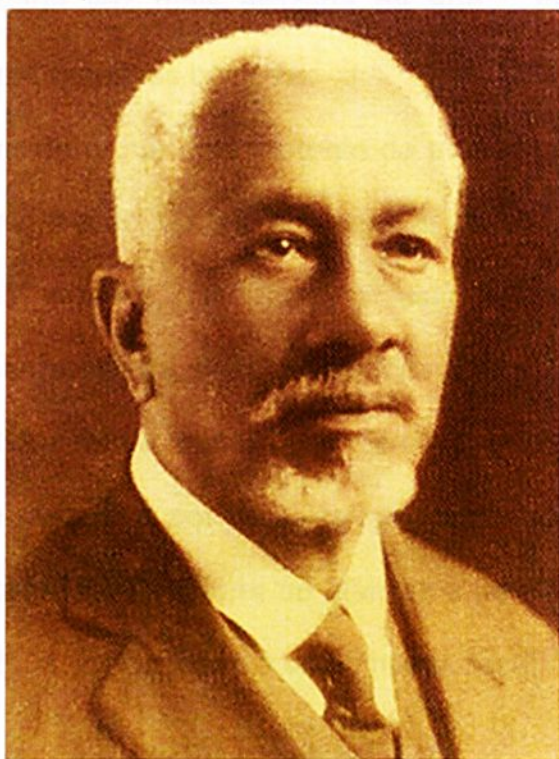


Figura 36 – Anônimo
Retrato de Teodoro Sampaio, s.d
Negativo preto e branco



Todos os visitantes de uma exposição sob a curadoria de Emanuel Araújo saem de lá, no mínimo, surpresos pela qualidade e quantidade de informações. Especialmente os visitantes afrodescendentes, que voltam para suas casas enaltecidos, satisfeitos, orgulhosos e entusiasmados, por constatarem que também o seu povo – da pele escura - tem fundamental participação na história de seu país, seja nas artes (visuais, musicais ou literárias), na política, nas ciências, em todas as áreas. Emanuel, com suas exposições, preenche a lacuna que havia na área do conhecimento e da auto-estima do afrodescendente.

O êxito destas curadorias ocorre devido à dedicação de Emanuel e das pessoas que estiveram ao seu lado nestas empreitadas, como a antropóloga e amiga Maria Lúcia Montes, por exemplo. É fato constatado que o número de artistas afrodescendentes que tratam de questões inerentes à sua descendência, está diminuindo se comparado à quantidade de artistas ativos nos oitocentos. Devido, em muito, pela face cada vez mais elitizada da arte¹⁵, pela falta de acesso à educação, além de outras questões básicas.

Emanuel considera que uma vertente da arte afrodescendente que pode ser explorada atualmente é a do *hip hop* que, apesar de não conhecer, sente que é através destes artistas urbanos, filhos da exclusão e da revolta, que a arte contemporânea pode ser renovada, sem negligenciar o fator humano, posicionando-se de forma mais questionadora e menos contemplativa. Não consegue distanciar-se da relação com arte e curadoria por muito tempo, tanto que está trabalhando no *Museu Afro Brasil*, vinculado à Prefeitura do Município de São Paulo, com abertura prevista para julho de 2004. Este museu é o seu maior desafio e nele haverá a fusão

¹⁵ Divisão entre arte erudita e arte popular, o próprio circuito das artes cada vez mais hermético.



de história com a contemporaneidade. Haverão atividades dirigidas à população como cursos, palestras, *workshops etc.*

Mesmo que o “artista-curador” não afirme, sua obra é uma missão que, por meio do cruzamento das diversas áreas do conhecimento com a arte, vem completar o quebra-cabeça acerca do que é a identidade brasileira e afrodescendente. Contribui com peças fundamentais nessa montagem. Ele as monta, formando, assim, a imagem de parte da realidade brasileira e do “ser negro” nela, existindo, re-existindo:

(...) Se nós, uma bela mistura do negro, do branco, do índio, não curarmos nossas próprias feridas, não serão os estrangeiros que o farão. Somos nós os responsáveis por nossas favelas, nossas mazelas, nosso Carandiru. Precisamos reescrever a História do Brasil a partir da nossa experiência dos últimos 500 anos. Somos este país. Um país novo e maravilhoso (Araújo In: Lombardi, 2001, p. 26).

A predição de Jorge Amado foi cumprida com excelência e a população (afrodescendente, mestiça, branca, preta, vermelha, amarela e, sobretudo, brasileira) agradece.



- c) aspectos literários da arte, da cultura e da comunicação;
- d) memória física e psíquica;
- e) o corpo;
- f) efemeridade da vida e a degradação física dos corpos;
- g) identidade e anonimato, estranhamento e auto imagem;
- h) arte política de dimensões individuais que confrontam o ambiente urbano, a grande cidade e o cotidiano de seus habitantes em seus processos de solidão, isolamento, abandono, desesperança, medo, perda de contato com a realidade externa, tédio e estetização da violência;
- i) aspectos de sofisticação e complexidade formais, autenticidade, reprodutibilidade, referências e citações, artesanaria, arte popular, precariedade da técnica;
- j) sensibilidade feminina, dimensão miniaturizada, intimista e internalizada, domesticidade;
- k) uma nova espiritualidade aborda a autonomia dos corpos físico e psíquico, de uma vida simbólica, ligada à uma busca de sinceridade;
- l) a inserção da arte contemporânea numa situação de embate entre uma sinceridade buscada pelo artista e um cinismo, que aparece como descrença nos valores vigentes.

Como ratifica a relação acima, a arte contemporânea brasileira é um campo fértil de possibilidades. Algumas vertentes relacionadas estão centradas na intimidade do artista, outras, por sua vez, na qualidade rudimentar de uma técnica de representação. Para esta dissertação, são mais interessantes as vertentes que estão articuladas com a realidade cultural, social e política do país, mesmo que para comunicar esta mensagem, se passe pela visão pessoal do artista.



3. O olhar de artistas contemporâneos brasileiros: arte como instrumento de reivindicação e resistência na sociedade

A arte contemporânea brasileira, assim como a arte contemporânea como um todo, é permeada por diversas influências e caminha em várias direções. O que se observa em exposições de arte atualmente é a tendência a um grande recorte, até mesmo uma releitura, de tudo o que já foi produzido e registrado nos livros de história da arte. É um período marcado pelas apropriações.

A pesquisadora Canton (2001), explicita este fenômeno da recriação, da reconstrução. Tenta contextualizar em seu livro *Novíssima arte brasileira*, pesquisa realizada em parceria com o MAC USP¹⁶, a produção contemporânea dos artistas emergentes no cenário artístico brasileiro. Viajou por todo Brasil a fim de conhecer e encontrar estes novos artistas em ateliês, exposições, salões etc. Acerca da pesquisa, a autora (2001, p. 115) afirma que “de maneira geral, o mapeamento realizado pelo projeto não pretende esgotar, mas, ao contrário, introduzir a ideia de que a arte contemporânea brasileira já busca suas referências estéticas dentro do seu próprio universo”.

Assim, foram selecionados 70 artistas ao longo de quatro anos de investigação, de 1996 a 2000. Percebeu-se, então, que algumas temáticas se repetiam e, para melhor organizar o material obtido, as seguintes classificações¹⁷ foram criadas:

- a) noções de herança e referência: rejeitando a procura de uma originalidade absoluta;
- b) narrativa;

¹⁶ Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

¹⁷ Estas classificações podem ser encontradas nas páginas 13-15 do livro *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001.



Dentro desta vertente chamada “memória física e psíquica”, estão artistas como José Rufino (figura 37, p.80), Rosana Monnerat (figura 38, p.81) e Rosana Paulino. Artistas que, por meio de seus trabalhos, em um primeiro momento, despertam no público certo estranhamento visual. Mas que, a um olhar mais atento, materializam um universo que, apesar de íntimo, reverbera no universo pessoal de cada fruidor. A introspecção contida nos trabalhos cumpre atingir o objetivo maior de uma obra de arte, que é transmitir, causar reflexão, despertar o sentir, comunicar: tornar comum. Assim, os trabalhos destes artistas são completos, porque pela intimidade logram tocar em questões pertinentes a todos, inclusive questões sociopolíticas, e não somente os aspectos formais.

Pode-se afirmar que esses artistas estão na contramão de uma tendência contemporânea. Posto que, nos dias de hoje, os artistas estão cada vez mais introspectivos; chega-se a ter a impressão de que quanto mais incomunicável a obra, mais atual ela é. Esses artistas produzem obras impregnadas de uma erudição exacerbada, ensimesmada, à margem da sociedade, particularidade da arte contemporânea que conforme Freitas, já se manifestava nas obras do período moderno:

A arte contemporânea pode ser qualificada como, em princípio, anti-social, desprezando normas e preceitos de estruturação preconcebidos, rejeitando modelos éticos, políticos, religiosos que possam determinar previamente a sua forma. Esse fechamento da obra perante a expectativa social forneceu-lhe um caráter *fetichista*, de algo que se situa muito acima da vivência dos homens em seu cotidiano. De fato, muito da recusa em relação a arte moderna reside claramente nesse hermetismo com que a arte vira as costas para toda tentativa de inseri-la em parâmetros socialmente aceitáveis. Essa característica pode ser facilmente apropriada pela doutrina da arte pela arte – *l'art por l'art*, em francês – que pretende afirmar a absoluta autonomia da arte, negando todo e qualquer conteúdo social (Freitas, 2003, p. 71).



E ainda, conforme Amaral...

A partir desse desligamento, seu compromisso só em pesquisas de ordem formal irá gradativamente vinculá-lo cada vez mais com suas próprias idéias e só indiretamente, como fruto de seu contexto, com seu tempo. Como resultante, em poucas palavras, podemos dizer que antes o artista sabia quem era o seu público. E era verdadeiramente um profissional, no sentido de que a venda de sua produção significava a sua sobrevivência. Quantos, dentre os que hoje exibem regularmente em museus, galerias e bienais, não prescindem dessa comercialização? Fazer arte parece ter-se tornado um diletantismo, que confere *status* a quem pratica. E o público do artista, ou do que se considera um artista, é hoje um público sem rosto, tão nebuloso quanto sua obra, mesmo para esse que poderia ser seu público em potencial (Amaral, 2003a, p. 04).

Possivelmente, sejam esses alguns dos motivos que provocam a diminuição da visitação do público que às exposições em geral, excetuando-se, as “megaexposições”, apoiadas, muitas vezes, no prestígio de um artista consagrado, ou em maciças campanhas publicitárias.

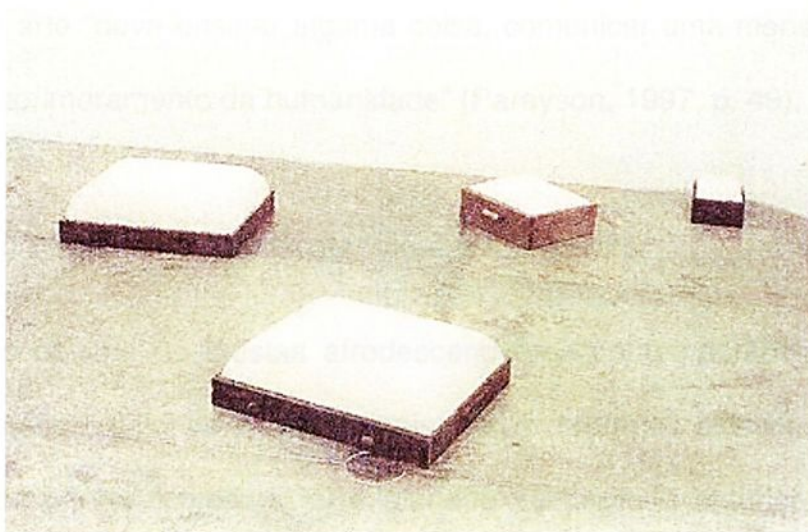


Figura 37 – José Rufino (João Pessoa 1965)
Respiratio, 1996
Instalação

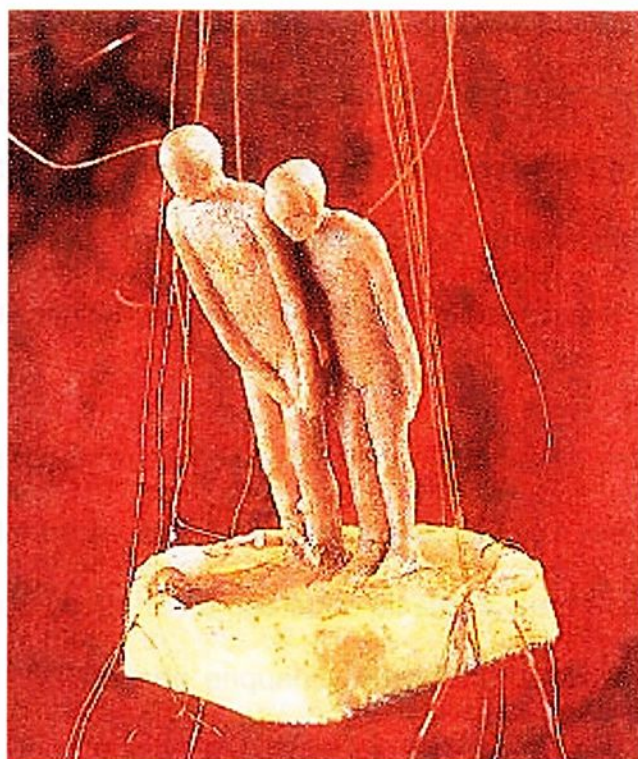


Figura 38 – Rosana Monnerat (Rio de Janeiro 1967)
Sem título, 1999
Cobre e cera de abelha
Dimensões variadas

Assim, de acordo com Plekhanov, “a sociedade não foi feita para o artista, mas o artista para a sociedade” (Plekhanov apud Amaral, 2003, p. 07), afirmação que implica na inquietação do artista com o seu entorno, com as problemáticas do seu tempo. A arte “deve ensinar alguma coisa, comunicar uma mensagem de vida, contribuir ao aprimoramento da humanidade” (Pareyson, 1997, p. 49).

3.1. Sua inserção na Arte Contemporânea Brasileira

São poucos os artistas afrodescendentes contemporâneos visíveis nas exposições, salões, galerias e nos demais meios das artes plásticas. Parte dessa invisibilização ocorre, como já foi explanado no capítulo anterior, pela falta de acesso à informação, ao estudo formal e à arte como área do conhecimento humano.



Todavia, o artista afrodescendente contemporâneo que alcança o reconhecimento, ou que está se fazendo conhecer, inevitavelmente, em algum ponto de sua trajetória, encontrar-se-á diante do seguinte dilema: se toca nas questões de sua africanidade, é rotulado como, e somente como, “artista afro-brasileiro”; se não toca, é visto com desconfiança, como se intencionasse negar seu passado, suas raízes.

O artista afrodescendente se encontra numa busca pela temática como os demais artistas, e, além disso, procura o equilíbrio, isto é, a realização de trabalhos que estejam de acordo com o meio das artes plásticas, sem para isto, menosprezar o seu presente e o seu passado enquanto indivíduo. Tarefa árdua diante de uma realidade artística que prima pela discussão da formalidade plástica, do subentendido, do conceitualismo, mas que de certa forma está sendo cumprida por alguns artistas surgidos na década de 90. Artistas que coincidem na temática norteadas pelo fio antropológico, ancestral, negro, escravo, e na opção por técnicas de representações derivadas da linguagem fotográfica, que pode apresentar-se adulterada por processos químicos, transformada e impressa em tecidos, em sua forma tradicional, ou em vídeo. Artistas que, sobretudo, estabelecem relações entre suas heranças africanas e seu presente afrodescendente.

Em Eustáquio Neves essas relações são instituídas pela resistência cultural através do sincretismo religioso e vínculos consangüíneos; em Rosana Paulino, pelas discussões sobre a estigmatização da mulher afrodescendente; em Edson Barrus, na definição do que é ser mulato; em Renata Felinto, no desmembramento de um sonho perverso de um “Brasil Branco Mestiço”.

A explanação sobre cada um dos artistas segue a seguinte estrutura: breve introdução acerca da trajetória artística; informações sobre as temáticas abordadas; e análise formal e interpretação de uma obra sob o aspecto da



afrodescendência e seus desdobramentos. A leitura prioriza o entendimento de questões já comentadas na dissertação e que são consequência do processo escravizador ao qual foram submetidos os africanos no Brasil.

3.2. Eustáquio Neves

José Eustáquio Neves de Paula, nasceu em 1955, na cidade de Juatuba, em Minas Gerais. É fotógrafo autodidata desde 1984, tendo abandonado a profissão de químico técnico industrial para se dedicar em tempo integral à fotografia. Quando adquiriu sua primeira câmera, não imaginou que esse interesse tomaria proporções tão grandiosas, unindo seus conhecimentos de químico industrial com a exploração e experimentação da linguagem fotográfica.

Na década de 90, firmou-se como um dos maiores talentos brasileiros no campo da fotografia, com linguagem inovadora que revigora os temas que focaliza, como os sócio e étnico-culturais. Passou a expor ativamente em 1991, participando de eventos internacionais importantes. Em 1997, realizou uma instalação na Bienal de Havana (Cuba).

Sua temática social pode discutir tanto a banalização da imagem da mulher, quanto o resgate de valores religiosos africanos por meio do sincretismo com o catolicismo. Seus trabalhos são produto de imagens fragmentadas que se reconstroem através do processo químico, pela superposição de negativos, dando vida a imagens duplas, até múltiplas. Esse processo faz com que as imagens assumam um caráter “antepassado”, “espectral”, como uma lembrança, uma memória. Esta é uma das características do trabalho de Eustáquio Neves “(...) é por meio das interferências físicas e químicas nos originais que vou contando minhas histórias. Para rasgar, dobrar ou pintar em cima de uma imagem que lhe parece



pronta, tem que perder um certo pudor que a fotografia tradicional tem" (Neves In: Persichetti, 2000, p. 66).

Ao "dessacralizar" a fotografia tradicional, Eustáquio demonstra que não sente-se intimidado ao manipular essas imagens, dominando os químicos e os resultados que esta "alquimia" lhe possibilita.

Como referência para sua produção, tem o artista Arthur Bispo do Rosário¹⁸ (figuras 39 e 40, pp.85-6). Não é possível detectar qualquer semelhança visual, estética ou formal na produção de Eustáquio Neves e de Bispo do Rosário. Principalmente, porque Eustáquio Neves está no plano bidimensional, enquanto Bispo do Rosário no tridimensional. Essa referência artística está presente muito mais no aspecto psicológico do que no aspecto físico. Está no acreditar na verdade do que se está fazendo, que as obras produzidas possuem um fim revelador. Arthur Bispo do Rosário revela as magníficas obras da humanidade à Deus, os chinelos de dedo, os objetos envoltos em linhas azuis e brancas, o manto para ver o Divino; Eustáquio, por conseguinte, desvela, através das imagens de *Arturos*, "a condição de humanidade que séculos de escravidão tentaram subtrair aos descendentes dos africanos no Brasil" (Aleixo In: Araújo, 1997a, s.p.).

Para a compreensão do trabalho *Arturos*, faz-se necessária uma apresentação: quem são os Arturos:

Os Arturos constituem um agrupamento familiar de negros que habitam uma propriedade particular em terras do município de Contagem, no local denominado Domingos Pereira. Caracterizam-se basicamente pela manutenção da cultura negra, recebida dos ancestrais e conservada na experiência do sagrado: são as festas religiosas que fazem do grupo um

¹⁸ Nascido no Sergipe em 1911. De 1939 a 1989, esteve internado na Colônia Juliano Moreira, Rio de Janeiro. Neste local, confeccionou uma arte religiosa por meio da acumulação e sobreposição de objetos diversos, bordando listas de nomes em lençóis, colecionando e recriando toda espécie de objetos inventados pelo homem, ser humano, para que na sua chegada aos céus, apresentasse suas "obras" a Deus, a fim de que Deus conhecesse melhor a humanidade.



universo à parte, quando os Arturos se transmutam em filhos do Rosário. A origem da comunidade é o negro Arthur Camilo Silvério e sua esposa, Carmelinda Maria da Silva – eles primeiros da grande família. É através de Arthur (pai) que se formam os Arturos (descendentes) e a marca do nome atesta a força da ancestralidade: filhos, netos e bisnetos de Arthur são hoje ARTUROS, família mantida e alimentada pela raiz inicial (Aleixo In: Araújo, 1997a, s.p.).

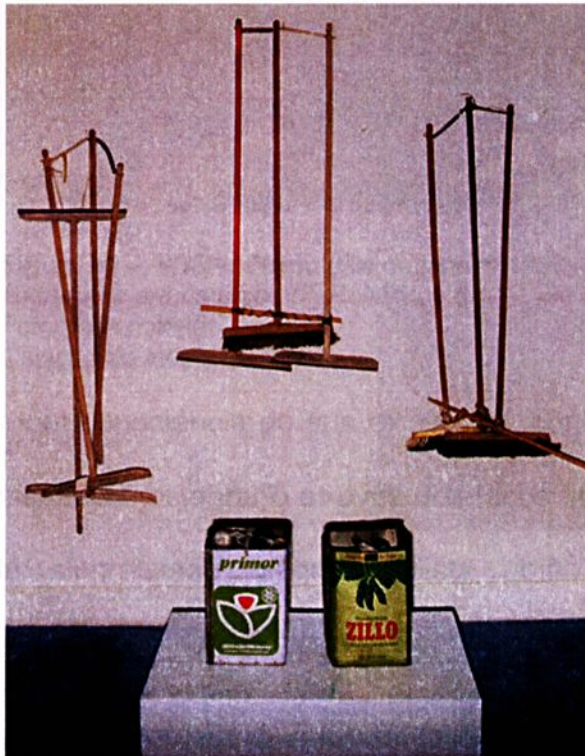


Figura 39 – Arthur Bispo do Rosário (Sergipe 1911 – Rio de Janeiro 1989)
Objetos de limpeza, s.d.
Madeira, tecido e alumínio
Dimensões variadas
Museu Bispo do Rosário – RJ



Figura 40 – Walter Firmo (Rio de Janeiro 1937)
Retrato de arthus Bispo do Rosário, s.d.
Fotografia colorida
Coleção do artista

Os Arturos têm consciência de sua existência, conhecem a sua origem e esse vínculo com o passado é celebrado através dos laços familiares, e da vivência da sua religiosidade sincretizada, sagrada. Esta união é fortalecida pelas festividades que rememoram a fé em Nossa Senhora do Rosário (dos Homens Pretos), devoção que remonta aos tempos sofridos da escravidão. Além da devoção por essa santa, os Arturos possuem um extenso calendário de festividades anuais :

O calendário das festas marca as grandes ocasiões – ou ocorrências de Festa – como a comemoração do dia da libertação dos escravos (13 de maio), festa da Nossa Senhora do Rosário (mês de outubro), festa de João do Mato (mês de dezembro), festa de Folias de Reis (ciclo natalino) (...) Além dessas datas marcadas, há ocorrências de Festas nos batuques, que reúnem os familiares em dias de aniversário ou casamentos, e no candomblè (...) (Magalhães; Pereira, 1988, p. 159)



Há conhecimento de inúmeras irmandades de ordem terceira que foram fundadas por escravos devotos desta santa.

Essa “família-comunidade” é dos poucos exemplos de que se tem notícia de uma herança familiar afrodescendente com entendimento de si mesma, que comemora a sua existência e a solidifica por meio da festa religiosa, sacralizando a sua forma de viver.

Com esta série de fotografias, *Arturos*, Eustáquio Neves fez com que o velho (tradição) adquirisse roupagem de novo (revalorização): velho porque é a história de uma comunidade ligada pela ancestralidade escrava da qual se conhece o nome do ancestral mais antigo e a sua origem; novo porque consegue despertar a sociedade pós-moderna para uma resignificação de valores estranhos à realidade urbana, como a resistência cultural e a reverência pela história genealógica de cada um (leia-se história de pessoas comuns, de indivíduos que sabem quem são e de onde vêm)(figuras 41 a 45, pp.88-91). Estas pessoas são exceção diante da grande maioria da população afrodescendente, pois, não perderam vínculo com a sua identidade primeira. Em uma sociedade em que o afrodescendente se sente acuado por ser quem é, a existência de uma família como os Arturos, se reveste de um significado ainda maior e representa a vitória da fraternidade, da dignidade e do respeito mútuo. Assim, com *Arturos*, Eustáquio Neves, recupera a narrativa de descendentes de africanos que se recriam e se relembram no seu simples modo de ser, viver e pertencer.





Figura 41 – Eustáquio Neves
Arturos, Contagem – MG, 1995
Negativo preto e branco manipulado quimicamente



Figura 42 – Eustáquio Neves
Arturos, Contagem – MG, 1994
Negativo preto e branco manipulado quimicamente

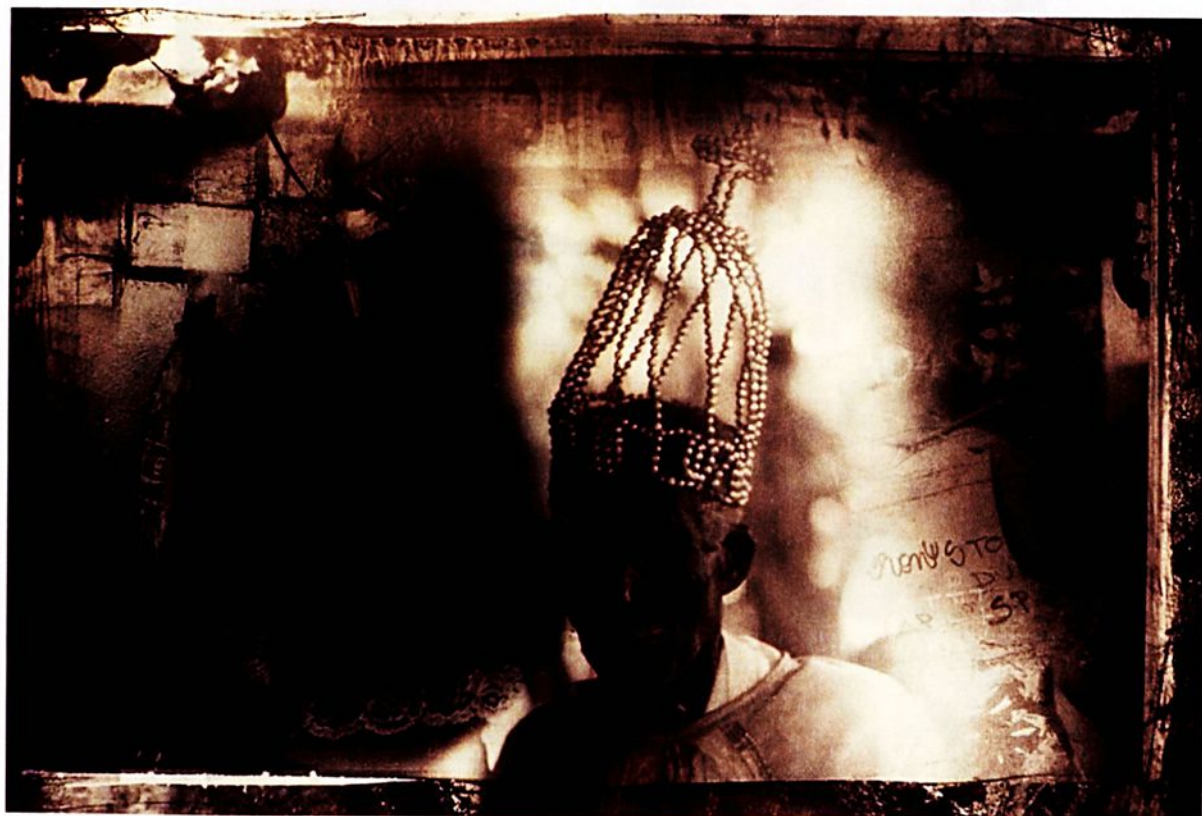


Figura 43 – Eustáquio Neves
Arturos, Contagem – MG, 1997
Negativo preto e branco manipulado quimicamente



Figura 44 – Eustáquio Neves
Arturos, Contagem – MG, 1994
Negativo preto e branco manipulado quimicamente



Figura 45 – Eustáquio Neves
Arturos, Contagem – MG, 1997
Negativo preto e branco manipulado quimicamente

3.3. Rosana Paulino

Rosana Paulino nasceu em São Paulo, em 1967. Formou-se em Artes Plásticas pela Escola de Comunicação e Artes da USP. No ano de 1998, realizou estágio na Inglaterra com bolsa concedida pelo programa APARTES da CAPES, aprimorando-se em técnicas de gravura, já que é bacharel nesta área. Apesar de sua formação como gravadora, percebe-se em seus trabalhos uma afinidade com o desenho e a imagem em si. O desenho, que é condição necessária à qualquer técnica de gravação, e a imagem industrializada, a fotografia nas suas diversas possibilidades de realização. A artista já é conhecida no exterior e possui obras em acervos de instituições reconhecidas como o MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo.

O assunto de grande parte de seus trabalhos é retirado de sua realidade, de suas experiências e interpelações em sintonia com seu tempo. O significado destas obras está ajustado com as problemáticas atuais, sejam elas relacionadas ao negro, a mulher, ou até a assuntos da área de biologia, como a clonagem. É nesse sentido que a produção de Rosana Paulino pode ser considerada completa na concepção que esta dissertação defende, que é de uma arte com resquícios de africanidade (espiritual, física ou psíquica) que esteja articulada com a contemporaneidade, e que investigue situações decorrentes do processo escravocrata no Brasil. Sobre a trajetória de Rosana Paulino, Canton escreveu o seguinte:

No início de sua carreira, nos anos 90, Rosana Paulino realizava trabalhos que utilizavam imagens de mulheres e crianças negras. Serigrafados, pintados, recortados, costurados, os trabalhos se inserem numa discussão em que arte se articula com política, raça e cultura (...) Manipulando a diferença na arte, Paulino expandiu suas "retratospectivas" que trabalhavam

com antigos retratos familiares, falando de um universo negro e feminino, para lidar com novas instalações utilizando suportes originais (...) Encarando e tratando com intensa honestidade temas como violência, racismo, sexo e feminilidade (...) (Canton, 2001, pp. 89-90)

No universo da sua intimidade, da sua introspecção, assim como os já citados Rosana Monnerat e José Rufino, Rosana transmite e causa reflexão, despertando o sentir, sem que para isto seja panfletária ou subestime seu “estado de ser”, de existência. Quanto ao “estado de ser”, entenda-se: mulher, negra e brasileira. Por meio de seus trabalhos, procura refletir sua existência e, coincidentemente, esse modo de existir vai ao encontro com a realidade de outras mulheres afrodescendentes. Sobre essas escolhas, a artista depõe o seguinte:

Sempre pensei em arte como um sistema que devesse ser sincero. Para mim, a arte deve servir às necessidades profundas de quem a produz, senão corre o risco de tornar-se superficial. O artista deve sempre trabalhar com as coisas que o tocam profundamente (...) No meu caso, tocaram-me sempre as questões referentes à minha condição de mulher e negra. Olhar no espelho e me localizar em um mundo que muitas vezes se mostra preconceituoso e hostil é um desafio diário. Aceitar as regras impostas por um padrão de beleza ou de comportamento que traz muito preconceito, velado ou não, ou discutir esses padrões, eis a questão.

Dentro desse pensar, faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos. Objetos banais, sem importância, utilizar-me de objetos de domínio quase exclusivo de mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição de mundo (...) Pensar em minha condição de mundo por intermédio do meu trabalho (...) tem sido meu fazer, meu desafio, minha busca (Paulino In: Cocchiarale, 1997, p. 114).

O trabalho escolhido é uma pequena série *sem título* que evidencia esta percepção, mulheres que se sentem impotentes diante de uma sociedade que as menospreza, que ignora suas idéias e opiniões, que desvaloriza suas contribuições e que desrespeita sua estética. Todas essas privações foram exteriorizadas através de um ato comum ao dia-a-dia, trivial, doméstico: o costurar. São mulheres cerzidas. Assim como algumas mulheres africanas que sofrem a excisão¹⁹, e por isso são privadas do prazer sexual. Na obra de Rosana, seriam privadas do prazer de viver com dignidade, com a consciência do próprio valor.

Outras artistas contemporâneas, assim como Rosana, expressam por intermédio da arte situações de preconceito, proibições e violências às quais as mulheres do mundo todo estão submetidas. Beth Moysés (figura 46, p.95) atenta para o sonho que pode se tornar uma armadilha e que permeia todas as camadas sociais: casamento *versus* violência doméstica. Ou então, Nazareth Pacheco com seus objetos pertencentes ao universo feminino, porém que não podem ser vestidos ou adornados, pois machucam, cortam, mutilam: a beleza que fere. Rosana Paulino, assim como Nazareth Pacheco, reporta-se à obsessão por um padrão de beleza impossível permitido apenas a uma minoria, a dor de querer ser e ter o que lhe é privado, o que não deve lhe pertencer. As mulheres, como "minorias", revêm o papel que a sociedade patriarcal lhes reservou, iniciam um processo de questionamento de sua inserção na história, conforme analisou Irene Tourinho:

No intuito de fazer um "acerto de contas" com a história, mulheres se dedicaram a pesquisar maneiras através das quais elas tem sido discriminadas como artistas e as maneiras como sua imagem têm sido

¹⁹ A excisão é a amputação do clitóris. É realizada entre os quatro e oito anos de idade para que a mulher não sinta qualquer prazer sexual, e, assim, acredita-se que ela não cometerá adultério. No continente africano 28 países possuem essa prática. Em alguns casos, como no das comunidades mulçumanas que vivem na Escandinávia, a excisão é realizada em hospitais como um rito religioso, tanto no homem quanto na mulher. No restante do mundo, ocorre somente no lêmén.

representada na arte. Mulheres também têm recuperado informação sobre suas contribuições para a história, como artistas e como patronas. Elas denunciaram a impossibilidade de existir um mundo artístico separado das questões sociais e políticas mais abrangentes: defenderam a historicidade dos significados das imagens visuais e vasculharam universos de referências para construir uma visualidade/identidade diferente "sobre" e da "mulher" (Tourinho In: Mitos e Territórios, 2003, p. 18).



Figura 46 – Beth Moysés (São Paulo 1960)

Memória do afeto, 2000

Performance (150 mulheres vestidas de noiva na Avenida Paulista, 01/11/2000)

Familiarizada com estas reivindicações, Rosana transforma o inocente ato de costurar e de bordar em agressão, coação, deformação. O que de belo resultaria da artesanaria das linhas coloridas de um bordado, manifesta-se como a impossibilidade de ser e pertencer a todos os valores que estão agregados a este fazer: ter um marido, uma família, constituir um lar. O prosaico adquire características de pesadelo. Esse contra-senso, ou até "castração social", é perceptível no cotidiano de mulheres negras abandonadas à própria sorte pelo companheiro, pelos serviços sociais, pela sociedade. Nas obras apresentadas, esse raciocínio é desenvolvido sobre imagens de fotografias antigas de mulheres de sua própria família, conferindo significado mais profundo ao trabalho, uma vez que as experiências de parentes da artista estão presentes nos rostos estampados, nas linhas costuradas (figuras 47 a 51, pp.96-8).



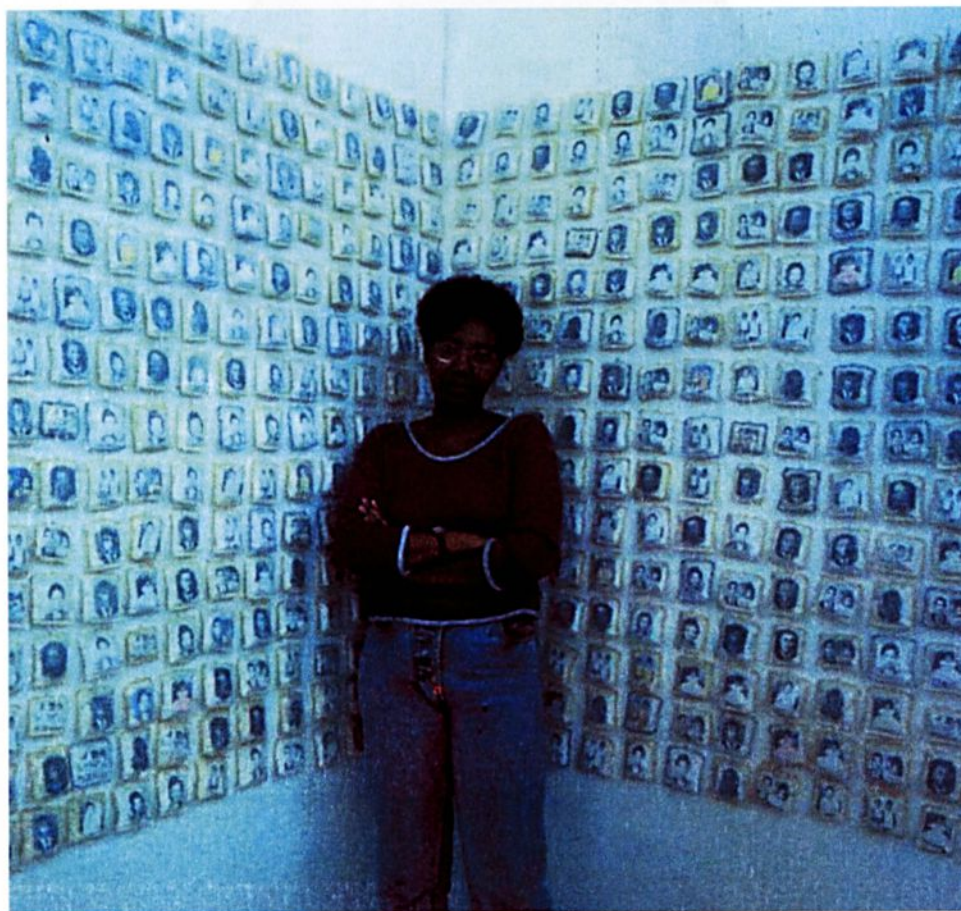


Figura 47 – Rosana Paulino junto de sua obra...
Parede da memória e de Catarina, 1994
Xerox transferida sobre patuás
8 x 8 cm cada peça





Figura 48 – Rosana Paulino
Sem título, 1997
Xerox transferida e costura sobre tecido montada em bastidor
31,3 x 31,3 x 1,1 cm



Figura 49 – Rosana Paulino
Sem título, 1997
Xerox transferida e costura sobre tecido montada em bastidor
31,3 x 31,3 x 1,1 cm





Figura 50 – Rosana Paulino
Sem título, 1997
Xerox transferida e costura sobre tecido montada em bastidor
31,3 x 31,3 x 1,1 cm



Figura 51 – Rosana Paulino
Sem título, 1997
Xerox transferida e costura sobre tecido montada em bastidor
31,3 x 31,3 x 1,1 cm



3.4. Edson Barrus

Dentre os artistas escolhidos, Edson Barrus é o mais jovem. Nascido em Pernambuco, em 1962, formou-se em zootecnia pela Universidade Federal de Pernambuco, Recife, em 1984. Entre os anos de 1993 e 1995, frequentou as oficinas de arte na Escola de Artes Visuais Parque Lage, no Rio de Janeiro e no Museu do Ingá, em Niterói. Em 1999, realizou mestrado em História da Arte, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob o título *Cão Mulato: cópia = original*. Este é o seu trabalho de maior repercussão, pelo fato de Barrus ser um artista recente no cenário artístico brasileiro. Seu trabalho visual é fundamentado pela sua dissertação de mestrado e foi selecionado pelo programa *Rumos Itáu Cultural Artes Visuais 1999/2000*. O artista explica se o que é a sua instalação:

O *Cão Mulato* é uma bula em processo e visa a produção de um cachorro mestiço produto da quarta geração de três cruzamentos entre seis raças de origens diversas, com a seguinte fórmula de mistura: $\frac{1}{4}$ AfghanHound + $\frac{1}{4}$ Fox Terrier + $\frac{1}{8}$ Dachchund + $\frac{1}{8}$ Mastin Napolitano + $\frac{1}{8}$ Spitz da Pomerânia + $\frac{1}{8}$ Basenji.

A seleção, os cruzamentos e seus subprodutos são o "processo vira-lata cão mulato" que constitui-se de quatro etapas: (1) A primeira etapa, em desenvolvimento, dá conta da seleção e levantamento dos fenótipos de raças e também, da teoria do projeto. (2) Na segunda etapa, se dará a construção do laboratório que produzirá a **bula cão mulato** e depois, serão feitos os cruzamentos interracialis da inseminação artificial e o sequenciamento de DNA dos exemplares selecionados. (3) Posteriormente se dará o cruzamento informatizado dos resultados e a conclusão da bula. (4) Na última etapa os mestiços originais desta bula serão clonados e postos no mercado (Barrus, 1999, p. 08).

As raças citadas foram escolhidas dentre as 300 variedades de cães domésticos existentes, considerando o fenótipo, genótipo e a história de cada uma



delas, já que as mesmas também são cruzamentos, apesar de ostentarem a classificação "cães de raça". As referências para estas escolhas foram fotografias e textos contidos em publicações especializadas em história das raças caninas. De fato, todos os cães possuem raça, e é apenas uma raça, o artista utiliza esta expressão "cão de raça" ao se referir ao consenso "cão de raça pura". Assim como o *homo sapiens* possui um ancestral comum que é a *Lucy*²⁰, os *canis familiares* possui como ancestral comum o Lobo Cinzento²¹ e vem dele a "ampla gama de características físicas e de comportamentos que são transmitidas como herança genética" (1999, p. 07). Correlacionando o *homo sapiens* com o *canis familiaris*, o artista conclui que:

Somos todos cópias originais (sic) de um código genético em permanente transcrição. A estrutura do DNA é basicamente igual para qualquer organismo vivo e a genética garante que nenhum ser vivo será igual no futuro como não o é no presente como foi no passado (Barrus, 1999, p. 08).

A inseminação artificial a qual Edson Barrus se refere, é o cruzamento dos DNAs das raças escolhidas, que será realizada através da instalação *Base Central Cão Mulato*, que é formada por um computador conectado a Internet, CD-ROM, uma impressora, duas televisões, um vídeo cassete, um scanner, projetores de slides e de transparências, microgravadores, microfones e um aparelho de sequenciamento de DNA. Toda essa parafernália é instalada sobre uma mesa (a

²⁰ O esqueleto de *Lucy* foi encontrado no sítio de Hadar, na Etiópia, em 30 de novembro de 1974, pelo paleoantropólogo americano Donald C. Johanson. É o esqueleto homínido mais antigo e completo - estava com 40% preservado - jamais encontrado, com datação aproximada de 3,2 milhões de anos. Está guardada no Museu Nacional da Etiópia, em Addis Abada.

²¹ Cientificamente conhecido como *canis lupus*, acredita-se que o lobo cinzento surgiu há 300.000 anos. É um animal selvagem e carnívoro, sua aparência assemelha-se a do cachorro doméstico. É o mamífero terrestre mais amplamente distribuído no mundo, com maior incidência ao longo da costa canadense.

base) e sob uma tenda dourada suspensa por cabos, presa às paredes e aos pés da mesa, pronta para ser instalada a qualquer hora, em qualquer local.

A dissertação e o trabalho visual, *Base Central Cão Mulato*, assemelham-se a uma pesquisa voltada hermeticamente à biologia, visto que Barrus é zootécnico. Entretanto, segundo Moraes (In: Ribenboim, 2000, p. 154), seu “insólito trabalho/instalação, aborda o racismo por meio da sarcástica metáfora/experimento genético”.

O racismo que o artista aborda é o praticado contra o mulato²², que de forma contudente e agressiva é comparado a um vira-lata – o Brasil é notório por seu enorme contingente de mulatos. Ao contrário do afrodescendente de pele negra, o mulato tem diante de si a seguinte problemática: assumir-se negro, não sendo negro; branco, não sendo branco; ou mulato, uma classificação, aliás, que não existe no censo. Isso implica em um dilema; cedo, o mulato percebe que há diferenças enormes entre assumir-se como negro, o que pode acarretar em consequências duras ao longo de sua vida, ou assumir-se como branco, almejando os privilégios que esta opção acarreta. Uma das consequências duras que pode ser citada é o momento em que esse mulato sai em busca de colocação no mercado de trabalho; a expressão “boa aparência” implica, entre outros atributos, que o candidato tenha a pele branca para preencher a vaga oferecida.

Desse modo, o mulato que quiser, e puder, “parecer” branco o fará como modo com a intenção de ascender socialmente. Na literatura brasileira, podem ser encontrados muitos exemplos sobre as possibilidades do mulato se passar por branco, como demonstra Weffort:

²² Em geral, é denominado “mulato” aquele que tem origem africana. Seria um negro mestiço - quase sempre, com caucasiano. Mas a origem da palavra remete a significados mais complexos. “Mulato” remete a “mula”, pois a mula é o cruzamento de jumento com burro.



Do fascínio pela brancura dão exemplo, na literatura do século XIX, *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, e *O Mulato*, de Aluísio Azevedo. É certo que estes dois notáveis escritores eram contra a escravidão, e Guimarães, em outro de seus livros, tem a oportunidade de afirmar que "no Brasil, ninguém pode gabar-se de que entre seus avós não haja quem não tenha puxado flecha ou tocado marimba". Como entender, então, que a escrava e o mulato daqueles livros de êxito sejam apresentados como brancos? O mulato de Aluísio Azevedo era filho de um português e de uma negra, mas, por milagres genéticos da arte, nasceu branco e de olhos azuis, e, além disso, permaneceu até o início da maturidade na mais completa ignorância de suas origens. Vejam como Guimarães apresenta Isaura: "A tez é como o marfim do teclado, alva que não deslumbra, embaçada por uma nuance delicada, que não sabereis dizer de é leve palidez ou cor-de-rosa desmaiada (...) teve excelente educação, e tem uma boa figura, pode passar por uma senhora livre e de boa sociedade"(...) (Weffort In: Araújo, 2002, p. 12).

Portanto, nota-se que o problema de identidade do afrodescendente mulato vem de longa data, e assumir-se como branco também é uma saída quando se trata da questão penal, como observa Schwarcz:

O sociólogo Sérgio Adorno investigou a existência de racismo nas práticas penais brasileiras e constatou um tratamento diferencial, pautado na cor. No preenchimento de formulários, notou-se que, quando o indiciado tinha o direito de definir a sua cor, branqueava sempre a resposta. O pesquisador pôde ainda observar que, conforme o andamento do processo penal, alguns casos tendiam a "enegrecer" e outros "embraquecer" ou, subitamente, "tornam-se pardos". No curso do inquérito, a partir do momento em que se provava que o réu era trabalhador e pai de família, o acusado transformava-se mais e mais em "moreno claro", sendo o inverso também verdadeiro (...) Os dados são ainda mais conclusivos quando esclarecem o perfil geral das condenações: "réus negros tendem a ser mais perseguidos pela vigilância policial; réus negros experimentam maiores obstáculos de acesso à justiça criminal e maiores dificuldades de usufruírem do direito de ampla defesa, assegurada pelas normas constitucionais vigentes; em decorrência, réus negros tendem a merecer um tratamento penal mais rigoroso, representado pela maior probabilidade de serem punidos comparativamente aos réus brancos (Schwarcz, 2001, pp. 57-58).

Diante dessa realidade, é compreensível que o mulato nutra o desejo de assumir sua parcela branca em detrimento da negra.

Sendo assim, a cor de uma pessoa pode ser mais clara ou mais escura conforme a situação em que está envolvida. Ou seja, um negro bem posicionado financeiramente, poderá se transformar em um “mulato” ou “moreno”, enquanto se for mulato poderá se transformar em “branco” (figura 53, p.105).

Mesmo quando essa definição, da cor da pele e da raça, não precise ser feita para terceiros mas somente para si, as pessoas mulatas não sabem como devem se posicionar diante dos demais indivíduos. A dificuldade de aferição da cor, pode ser comprovada pela pesquisa realizada pelo IBGE em 1976, de onde foram extraídas 136 definições de cores²³, “verdadeira aquarela do Brasil” (Schwarcz, 2001, pp. 68-70).

Não se pretende simplificar, e muito menos esmiuçar a problemática do “mestiço-mulato”, ou do negro, com relação a sua identidade. A menção e, em alguns pontos, a ênfase a esse tema, visa a reflexão dessa problemática (a identidade) que é um dos fios condutores do trabalho *Brasil 100 Negros*.

O quadro acima observado revela a inquietação: “o que são os mulatos dentro da sociedade brasileira?”. Inquietação que permeia o trabalho de Edson Barrus, já que o mulato, de fato, não é branco e nem negro, é exatamente os dois, um tipo novo, que embora seja denominado “mulato”, nunca é o mesmo mulato, ele se reinventa, na visão categórica de Barrus, assim como um cão vira-lata (figura 52, p.104).

²³ Ver anexos.





Figura 52 – Edson Barrus
Base Central Cão Mulato, 1999
instalação
300 x 700 x 400 cm

Figura 52 – Edson Barrus
Base Central Cão Mulato, 1999
instalação

Figura 52

Quanto a mim, produto dessa "escala cromática", me pergunto como aceitar a informação de minha certidão de nascimento: cor – branca.

Penso: "Só isso?". Como não ser também vermelha, marrom caboclo, de maçãs rosa, morena, cabocla queimada de sol, mulata e negra? Como definir uma cor apenas?

Patrícia Henriques, abril de 2004



Figura 58 – Renata Felinto
Brasil 100 Negros (Patrícia Henriques), 2004
Negativo colorido



4. Re-existindo: repensando a realidade afrodescendente através das artes plásticas.

Proveniente de uma numerosa família de classe média baixa, afrodescendente, habitante do extremo leste da capital paulista, poderia ter me resignado à exclusão intrínseca à minha condição. Porém, foram estes fatores que instigaram a minha curiosidade por entender o processo que fez com que essa fosse a minha realidade. Quando ingressei na universidade em 1998, apreciava arte. No entanto, não possuía repertório e vivência suficientes para definir minhas metas dentro desta área do conhecimento, sentia-me, inclusive, deslocada perante o conteúdo ensinado nas aulas de história da arte: “onde estão os negros?”. Ao participar, como arte-educadora, da Mostra do Redescobrimento, em 2000, fui designada a mediar o módulo de arte afro-brasileira. A fim de complementar e reparar a pouca familiaridade com o assunto, iniciei meus estudos sobre a história da África e sua herança viva na cultura brasileira, o que por sua vez, levou-me a um questionamento da atual condição do afrodescendente no Brasil: racismo, preconceito, falta de oportunidades, dentre tantos outros obstáculos já citados e presentes no cotidiano destas pessoas. A partir daí surgiu a série *Re-existindo (...)* (figuras 54 e 55, pp.108-9), assim como sugere o neologismo, essa palavra composta significa “existir novamente”. Há um pequeno jogo entre a grafia e o som da palavra, pois, também quer dizer “resistir”. A afrodescendência inserida na produção de arte contemporânea brasileira foi pensada a partir da minha realidade.

Remontei, a partir de imagens de meus familiares e de outras famílias negras, o caminho percorrido pelos afrodescendentes pós-abolição da escravidão. Os trabalhos que criei traduzem em imagens a precariedade a qual o afrodescendente está sujeito. Partindo de uma abolição sem planejamento,



demonstrei como famílias negras conseguiram se reestruturar sem apoio algum por parte dos governantes: a conquista da moradia; emprego; educação etc. Enfim, o negro foi libertado, mas trouxe consigo uma marca que não pôde esconder, sua própria cor: "(...) não tinha trabalho digno, era analfabeto, não tinha nenhuma segurança social. Não era um cidadão com direitos e deveres (...)" (Trevisan, 1988, p. 09).

Estes primeiros trabalhos foram elaborados em papel cartão e utilizei-me da técnica de decalque de fotocópias por meio de solvente (*tinner*), além de interferir com lápis dermatográfico e grafite nas imagens transferidas para o cartão. Os trabalhos possuem manchas pretas que remetem ao passado apagado, esquecido; as imagens das pessoas são borradas, quase indefinidas; os sulcos cavados com estilete sugerem os estigmas causados pelo chicote e outros maus tratos.

Os conteúdos abordados por cada pequeno trabalho da série *Re-existindo* (...) se referem a um aspecto específico. Estão ligados, por exemplo, ao papel das matriarcas afrodescendentes, já que muitas mulheres são o ponto centralizador de várias famílias, são elas, inclusive, que mantiveram viva a religiosidade africana; a diferenciação étnica dos povos africanos escravizados que no Brasil tornaram-se uma só etnia, "massa negra"; a imposição da religião católica e o conseqüente sincretismo com o candomblé, que culmina no aparecimento da umbanda; a história brasileira registrada e ensinada de forma a fazer com que as pessoas se esqueçam da participação dos afrodescendentes na construção do país.

Portanto, o trabalho *Re-existindo...* foi o primeiro passo para prosseguir meu caminho como artista plástica e chegar no trabalho *Brasil 100 Negros*. Embora as marcas da carne tenham cicatrizado, restam, as da alma, mais dolorosas e



persistentes. Percebi que não poderia mais fazer arte sem deixar registrada a minha verdadeira digital que é a saga dolorosa e corajosa de meu povo.



Figura 54 – Renata Felinto
Matriarcas, 2001, série "Re-existindo"
Decalque, lápis dermatográfico, grafite e incisões sobre cartão
27,5 x 16,0 cm

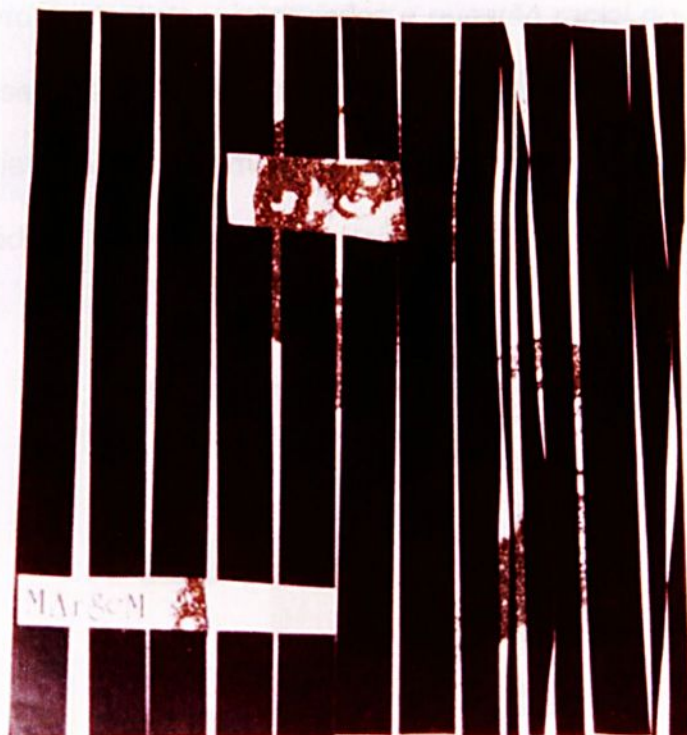


Figura 55 – Renata Felinto
Margem, 2001, série “Re-existindo”
Decalque e fita adesiva sobre cartão
24,5 x 22,0 cm

4.1. “O espetáculo das raças”: desejo por uma nação branca

No Brasil convive-se com uma realidade que agrega maior valor ao que é de ascendência européia, fato perceptível em todos os segmentos. Tudo o que é proveniente da Europa é visto como melhor, mais culto, mais bonito do que o que é nacional, e essa valorização exarcebada pelo que é europeu não é um fenômeno recente.

O livro no qual foi baseado o trabalho plástico *Brasil 100 Negros*, vem ao encontro dessa afirmação. Em *O espetáculo das raças* (figura 56, p.110), Lilia Moritz Schwarcz (1993) demonstra que os grandes pensadores da época acreditavam que a imigração era um fator determinante para que no futuro o Brasil se tornasse uma nação moderna. A melhoria da nação se daria pela introdução do imigrante europeu.



O subtítulo do livro é *cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*, sendo assim, esse futuro pessimista que se previa para a nação brasileira estava pautado em teorias científicas em voga naquele momento e que eram fortalecidas por cientistas, médicos e advogados brasileiros.

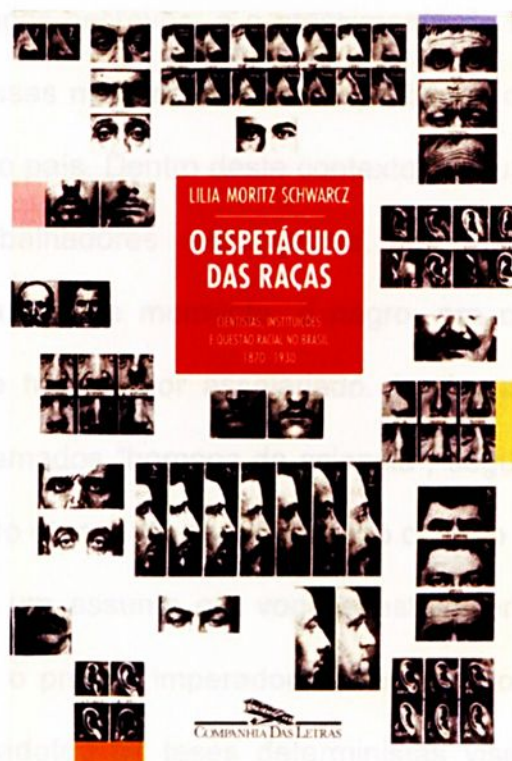


Figura 56 – capa do livro *O espetáculo das raças*

Neste subcapítulo é apresentada uma breve resenha crítico-informativa sobre o conteúdo deste livro, afim de oferecer maiores subsídios para a observação e fruição do ensaio fotográfico que encerra este capítulo.

O livro está dividido em seis capítulos. O primeiro capítulo, chamado *Entre "homens de ciencia"*, informa sobre a chegada da família real ao Brasil em 1808, e o desejo de d. João VI em tornar o Brasil uma nação culta. Com essa intenção foi criado em 1838, o Instituto Histórico e Geográfico, situado na cidade do Rio de Janeiro. A função do Instituto era "criar uma memória e uma história brasileira"



disvinculada de Portugal. Era dentro destas instituições que, mesmo com precária especialização, atuavam os intelectuais da ciência, adotando o modelo liberal e social-darwinista.

O país passava por mudanças profundas. Ocorria uma grande migração em direção às cidades; o findar dos grandes latifúndios canavieiros da região nordeste, movidos à braços escravos; e o crescimento da cultura cafeeira em São Paulo. Além de todas essas mudanças, havia o problema da mão-de-obra escrava que movia a economia do país. Dentro deste contexto, discutia-se a adoção da mão-de-obra livre com trabalhadores estrangeiros, já que conforme as teorias deterministas²⁴ difundidas nesse momento, o negro, era considerado inadequado para ocupar o posto de trabalhador assalariado. Inadequado porque era inferior biologicamente, e os chamados "homens da ciência", segundo a autora, tentavam comprovar essa afirmação e ganhavam destaque no cenário nacional.

A ciência era um assunto em voga e estava presente em jornais, nos institutos, na literatura e o próprio imperador d. Pedro II possuía especial simpatia pelo assunto. O Brasil adotou as teses deterministas visando diferenciar-se dos outros países latino-americanos, procurando assemelhar-se mais à Europa. Ao optar por assemelhar-se aos europeus, o país negava a sua visível população mestiça, considerada degenerada, tendo em vista que as teorias deterministas defendiam que a mistura de raças provocava o atraso e a decadência de qualquer povo. Essas teorias chegaram ao país com certo atraso e já estavam fora de uso na Europa, mesmo assim, contribuíram para construir a mentalidade dos intelectuais brasileiros do período em questão.

²⁴ As teorias deterministas mais difundidas a partir de 1870 eram o evolucionismo social, o positivismo, o darwinismo social e o naturalismo.

O segundo capítulo, *Uma história de “diferenças e desigualdades”*: as doutrinas raciais do século XIX, discorre sobre as teorias mais aceitas que penetram no Brasil a partir de 1870: o positivismo, o evolucionismo e o darwinismo. Os teóricos do século XIX que construíram esses conceitos apoiaram-se em pensadores do século XVIII, que estavam travando contatos mais intensos com os povos chamados de “selvagens”. Rousseau foi um dos pensadores mais citados para fundamentar essas teorias raciais, ainda que sua teoria da “perfectibilidade humana”²⁵ tenha sido deturpada. Os americanos, habitantes do “Novo Mundo”, foram as cobaias perfeitas para corroborar tais teorias. Outros dois teóricos serviram de alicerce para sustentá-las. O primeiro, Buffon, dizia que o continente americano era “infantil” devido ao pequeno porte dos animais, ao parco povoamento, a quantidade de insetos, dentre outros fatores que apoiavam a “tese da debilidade e imaturidade dessa terra” (Buffon apud Schwarcz, [1834], 1993). O segundo, De Pawn, via os americanos como uma população atrasada.

A partir desses filósofos e de suas opiniões acerca dos “novos povos”, pensava-se na origem do homem pela visão monogeista, que pregava que todos os seres humanos provinham de um ancestral comum, versão que estava de acordo com a Bíblia. Por outro lado, contrapunha-se à visão poligenista que propagava que os homens tinham origens diversas e que as diferenças raciais eram heranças dessas diferentes procedências. Algumas ciências, como a frenologia²⁶ (figura 57, p.114), que consistia na medição do tamanho e proporção do cérebro humano em povos diversos, ficaram populares nesse momento sendo aliadas da visão

²⁵ A “perfectibilidade” apregoada por Rousseau pressupõe, segundo o filósofo, que “há uma outra qualidade muito específica que distingue os homens, a respeito da qual não pode haver contestação – é a faculdade de aperfeiçoar-se” (Schwarcz, 1993, p. 44). Ou seja, todo e qualquer homem pode superar as suas próprias limitações, e essa superação é inerente ao ser humano.

²⁶ A frenologia foi utilizada largamente na análise de pessoas com doenças mentais e para “observação ‘da natureza biológica do comportamento criminoso’ (...)”. (Schwarcz, 1993, p.49).



poligenista, já que era utilizada para provar a diferença e subjugar povos diferentes dos europeus.

A publicação de *A origem das espécies*, de Charles Darwin, em 1859, favoreceu tanto a visão monogeista como a poligenista. Confirmava a origem una da humanidade (monogeistas), mas mostrava que a humanidade havia se separado ao longo da “evolução” (poligenistas). O livro de Darwin tornou-se uma referência para os “homens da sciencia” e termos como “seleção natural”, “competição” e “evolução” foram amplamente utilizados. Resulta daí o embasamento científico que sustentou a tese do darwinismo social:

(...) as raças constituiriam fenômenos finais, resultados imutáveis, sendo todo cruzamento, por princípio, entendido como erro. As decorrências lógicas desse tipo de postulado eram duas: enaltecer a existência de “tipos puros” – e portanto não sujeitos ao processo de miscigenação – e compreender a mestiçagem como sinônimo de degeneração não só racial como social (Schwarcz, 1993, p. 58).

Os habitantes do Novo Mundo, incluindo os brasileiros, eram entendidos como degenerados e toda e qualquer mistura transmitiria as piores características de cada povo. O mestiço era visto como um ser híbrido e a miscigenação condenaria a ruína da nação. Essa teoria justificava a dominação de um povo pelo outro e contribuiu para a criação de uma ciência chamada eugenia²⁷, que pregava até a eliminação dos humanos de “raças inferiores e impuras”. A eugenia foi aceita pelos intelectuais e chegou-se a proibir casamentos de pessoas de raças distintas. Os evolucionistas sociais acreditavam que os homens não eram iguais, enquanto os

²⁷ Eugenia: *eu* quer dizer boa, e *genus* significa geração, o termo foi criado em 1883 pelo cientista britânico Francis Galton (Schwarcz, 1993, p.60).

darwinistas sociais que a humanidade possuía várias espécies. As espécies seriam a negra, branca e amarela, sendo que negros, amarelos e miscigenados seriam os povos degenerados fadados ao atraso e à estagnação.



Figura 57 – Museu de frenologia

Todas essas teorias serviram para estabelecer diferenças entre as etnias e justificá-las, tornar “natural” a hierarquização das raças com o aval da ciência. Os estabelecimentos científicos que começam a despontar no Brasil possuem importante papel na difusão dessas idéias.

O terceiro capítulo, *Os museus etnográficos brasileiros: “polvo é povo, molusco também é gente”*; o quarto, *Os institutos históricos e geográficos: guardiões da história oficial*; o quinto, *As faculdades de direito ou os eleitos da nação*; e o sexto, *As faculdades de medicina ou como sanar um país doente*; discorrem sobre o surgimento e o papel dos estabelecimentos onde encontravam-se os intelectuais que produziam o “saber científico” da época.



Geografia Em 1808 é inaugurado o Museu Nacional, diretamente ligado à d. João VI que doou parte de sua coleção particular com o objetivo de “estimular os estudos de botânica e zoologia no local” (Schwarcz, 1993, p. 70); o Museu Paulista, conhecido como Museu do Ipiranga, foi criado em 1885 apoiado por d. Pedro II para comemorar a independência, a sua coleção possuía um caráter memorial; criado em 1866, mas realmente em atividade somente a partir de 1891, o Museu Paranaense Emílio Goeldi intencionou abranger os assuntos voltados às ciências naturais. Esses museus são criados por influência dos acontecimentos em países europeus. A exemplo dos arquivos nacionais de Turim, São Petesburgo, Veneza e Florença, e tentaram seguir a mesma linha, ou seja, a finalidade de colecionar, preservar, exhibir e estudar uma série de objetos. Todavia, no Brasil, esses museus, assim com os demais estabelecimentos criados nesse contexto, se desviaram para a pesquisa científica procurando encontrar uma solução para a controvérsia racial amparados pelas teorias deterministas e pelo estudo do homem brasileiro. Foi o início da pesquisa científica realizada por cientistas brasileiros, já que antes os cientistas estrangeiros e viajantes que realizavam este papel coletando informações, objetos e animais para as coleções de museus de seus países. O Brasil era considerado o paraíso de todos os viajantes. Estes museus empregavam cientistas estrangeiros, que formaram a sua base de atuação científica, privilegiaram o estudo do homem miscigenado encontrado no Brasil e auxiliaram na propagação e popularização das ciências de cunho discriminatório, como a frenologia. Declinaram por volta de 1920, pois suas pesquisas e resultados eram pouco realistas e a produção insignificante.

O quarto capítulo, *Os institutos históricos e geográficos: “guardiões da história oficial”*, trata do surgimento dos institutos geográficos e históricos. A autora selecionou três deles para realizar a sua análise: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, criado em 1839, localizado no Rio de Janeiro; Instituto Archeologico e



Geographico Pernambucano, criado em 1862; e o Instituto Histórico e Geographico de São Paulo, inaugurado em 1894. Estes institutos históricos deveriam cumprir o papel de criar uma história para o Brasil, ordenando, revalorizando e omitindo fatos e personalidades, com fins de exaltar a pátria. Tiveram certo êxito nesta proposta, visto que, algumas dessas “versões oficiais” da história brasileira, ainda são difundidas e ensinadas pelos estabelecimentos oficiais de ensino. Primeiro exemplo, a formação da nação brasileira a partir de três povos fundadores: índios, portugueses e negros. Essa conhecida versão sobre a origem do povo brasileiro, foi a vencedora do concurso “Como escrever a história do Brasil”, promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1844. Foi a versão desenvolvida pelo naturalista alemão Karl Friedrich Philipp von Martius e consistia em:

(...) uma fórmula, uma maneira para entender o Brasil. A idéia era correlacionar o desenvolvimento do país com o aperfeiçoamento específico das três raças que o compunham. Estas, por sua vez, segundo Von Martius, possuíam características absolutamente variadas. Ao branco, cabia representar o papel do elemento civilizador. Ao índio, era necessário restituir sua dignidade original ajudando-o a galgar os graus da civilização. Ao negro, por fim, restava o espaço de detração, uma vez que era entendido como fator de impedimento ao progresso da nação (Schwarcz, 1993, p. 112).

Atualmente, o negro não é mais considerado culpado pelo “subdesenvolvimento” brasileiro diante dos países europeus, contudo, persiste a tríade – índio, branco e negro – como construtores do Brasil. O segundo exemplo, não menos presente no imaginário da população, é a idéia do bandeirante como desbravador das matas que ampliaram os limites geográficos do Brasil:



Os historiadores paulistas foram os responsáveis pela valorização e popularização da figura do bandeirante, introduzindo uma interpretação ainda presente na história oficial. Nesta se estabelece uma relação entre a atitude valente e laboriosa daqueles primeiros aventureiros e um suposto perfil do estado e de sua trajetória vitoriosa (Schwarcz, 1993, p. 132).

E ainda na poesia: “Brandiram achas e empurraram quilhas, vergando a vertical de Tordesilhas”, de Guilherme de Almeida, poema inscrito nas placas laterais do “Monumento às bandeiras”, de Victor Brecheret, inaugurado a 25 de novembro de 1953.

Os três institutos compartilhavam uma visão pessimista quanto ao futuro do Brasil e realizavam provisões de “branqueamento” apartadas pelas teorias raciais, acreditando que o processo de clareamento da população brasileira era natural, já que biologicamente “o branco seria a raça mais evoluída”, e conforme Charles Darwin, os mais fortes “consomem” e vencem os mais fracos (índios e negros).

Enquanto alguns cientistas e pesquisadores estavam preocupados em branquear a população, outros, como o pernambucano Silvio Romero, entendiam que não havia como eliminar negros e índios, que o melhor seria aceitar essa realidade e apostar na mestiçagem como solução para o problema racial:

(...) Romero, em vez de lamentar a “barbárie do indígena e a inépcia do negro”, partia para soluções originais: estava na mestiçagem a saída ante a situação deteriorada do país e era sobre o mestiço – enquanto produto local, melhor adaptado ao meio – que recaíam as esperanças do autor (Schwarcz, 1993, p. 115).

²⁴ Lombroso pertence à “escola italiana” de criminologia que entendia o crime a partir do análise da pessoa, com ênfase em três fatores: físico, antropológico e social.



No quinto capítulo, *As faculdades de direito ou os eleitos da nação*, é abordada a importância dos profissionais de justiça na missão de fundar uma imagem progressista para o Brasil. A partir das escolas de direito intencionou-se criar uma elite intelectual brasileira, para este fim, em 1826, foi aprovado projeto que instaurava a criação de duas escolas de direito no país. Após embates quanto a localização destes centros de educação, foram escolhidas as cidades de São Paulo e Olinda, posteriormente Recife. As faculdades contavam com instalações precárias, como igrejas e mosteiros; educadores humildes com pouco conhecimento intelectual e baixa remuneração; além de alunos indisciplinados pertencentes a elite rural.

A Faculdade de Direito de Recife foi inaugurada em 1828, e passou a produzir pesquisas mais relevantes somente após a sua transferência de Olinda para Recife em 1854. Foi nesse meio acadêmico que as teorias deterministas tiveram mais adeptos, tanto que pesquisas de autores como Lombroso²⁸ tinham grande aceitação. Desenvolveu-se, então, a “antropologia criminal” e acreditou-se que a tese de Silvio Romero estava correta, que era por meio da mestiçagem que o Brasil teria um futuro melhor, contanto que a mestiçagem gerasse pessoas de pele cada vez mais branca:

A solução parecia estar em um esquema teórico que acomodasse teorias suavizando-as. Diferente do fatalismo e do elogio conformado à mestiçagem, vislumbravam-se nesse momento esforços de ponderação. Não se tratava de seguir o modelo darwinista social e lamentar os efeitos do cruzamento racial, e sim de procurar a “boa mestiçagem”, conseguida mediante o aumento do “influxo de sangue branco” na população (...) (Schwarcz, 1993, p. 170)

²⁸ Lombroso pertencia a “escola italiana” de criminologia que entendia o crime a partir da análise da pessoa, com ênfase em três fatores: físico, antropológico e social.

Em 1828, foi inaugurada a Escola de Direito de São Paulo, que diferentemente de sua coetânea pernambucana, buscava centrar suas pesquisas em estudo de direito criminal, porém, não embasadas por teorias deterministas. Destacou-se o engajamento na formação de políticos e na elaboração de leis e medidas práticas.

O profissional de direito foi valorizado tanto pelo prestígio que o título de “bacharel” conferia a quem o detinha, quanto pelo futuro político repleto de possibilidades.

O sexto capítulo, *As faculdades de medicina ou como sanar um país doente*, versa sobre o papel da medicina no século XIX, focando duas instituições: a Faculdade de Medicina da Bahia ou “Escola Cirúrgica”, criada em 1808 e a Escola Médica do Rio de Janeiro ou Sociedade de Medicina, fundada em 1829.

A medicina praticada na Bahia esteve voltada a analisar a miscigenação como causa principal da criminalidade, loucura e degeneração do indivíduo. Enquanto os médicos cariocas entendiam que as doenças tropicais, como a febre amarela e o mal de Chagas, eram resultado dos cruzamentos biológicos entre indivíduos de raças distintas, incluindo os imigrantes. A partir dessa prática médica são idealizados os primeiros projetos “eugênicos”. O médico passa de profissional liberal, que atua solitário, a pesquisador e cientista, que trabalhando em conjunto com os profissionais de direito, intervinha no presente e no futuro do país. No entanto, a mesma precariedade que permeava a prática do ensino nas faculdades de direito de Recife e de São Paulo, estava presente no ensino da medicina.

Na Bahia, destacou-se o professor Nina Rodrigues que acreditava nas práticas de frenologia e craniologia para identificar criminosos e doentes. Pleiteou-se, a partir dessas práticas, a elaboração de um código penal nacional que atentasse para a “impossibilidade de se punir da mesma maneira raças com níveis



de evolução diversos” (Schwarcz, 1993, p. 212). Por sua vez, os médicos cariocas estavam ocupados em encontrar vacinas para as diversas doenças que se propagavam na cidade como a tuberculose, a malária, a cólera, a lepra, e as já citadas febre amarela e mal de Chagas. Se na Bahia, Nina Rodrigues sobressaiu-se como médico criminologista, no Rio de Janeiro, Oswaldo Cruz, torna-se exemplo a ser seguido por todos os médicos pesquisadores. Como as moléstias eram entendidas como degenerações biológicas decorrentes da miscigenação, sobretudo, envolvendo negros, ignorou-se o fato de que a população negra estava mais vulnerável às doenças justamente pela sua condição de vida precária:

As doenças teriam vindo da África – com os escravos, ou da Europa e da Ásia – com a entrada de mão de obra imigrante (...) assim como nosso enfraquecimento biológico seria efeito da mistura racial. Guardando uma certa especificidade, no Brasil, a questão da higiene aparece associada à pobreza e a uma população mestiça e negra (Schwarcz, 1993, p. 230).

Eram implementadas medidas para impedir a imigração de indivíduos provenientes da África e da Ásia, pois, acreditava-se que a população brasileira estava em formação e que o “aprimoramento biológico”, somente seria possível se a população local se miscigenasse com “boas raças”, ou seja, com pessoas de cor branca. Essas medidas eram tomadas a exemplo dos “projetos eugenistas alemães e da política restritiva adotada nos Estados Unidos da América” (Schwarcz, 1993, p. 234). O Brasil era compreendido como uma mistura de raças que precisava ser controlada.

Por fim, em *Entre o veneno e o antídoto: algumas considerações finais*, há uma reflexão acerca dos assuntos tratados em cada capítulo. Do Brasil que despertava a curiosidade dos viajantes estrangeiros pela sua fauna e flora

exuberantes, ao Brasil que se mostrava atrasado devido a sua composição étnica peculiar, necessitando de providências prementes para contornar o problema racial: a miscigenação e o excesso de contingente negro. Problemas, que segundo os advogados, médicos e demais pesquisadores da época, impediam o desenvolvimento do país.

Após o resumo de *O espetáculo das raças*, creio ser possível compreender melhor o impacto e a importância da publicação de *Casa-grande e Senzala*, em 1933. Ainda que a teoria da democracia racial defendida por Freyre, tenha sido desmontada duas décadas depois pelos sociólogos da “escola sociológica paulista”, orientados pelos professores Roger Bastide e Florestan Fernandes, a sua importância reside em encontrar aspectos positivos na convivência e miscigenação com o indivíduo negro, que antes de Freyre, era perseguido e visto como uma aberração biológica e cultural, sinônimo de selvageria e subdesenvolvimento. Assim:

Ao recriar a história do negro no Brasil da forma como faz (o olhar da casa-grande em direção à senzala, do dominador em relação ao dominado), Gilberto Freyre contribui não só para a invenção de uma nova “Identidade” para os negros, brancos e mestiços, como também para a configuração de toda uma identidade nacional baseada em uma falsa democracia racial (Santos, 2002a, pp. 160-161).

Além de propiciar uma melhor compreensão sobre estes autores que discutiram as relações raciais no Brasil, o livro de Schwarcz, trouxe à tona várias indagações acerca da realidade atual, 2004, dos afrodescendentes e conclui seu livro com as afirmações que se seguem:

Raça permanece, porém, como tema central no pensamento social brasileiro, não mais como fator de “desalento”, mas talvez como “fortuna”, marca de uma especificidade reavaliada positivamente. Expressões como “esse é um sujeito de raça”, “você vale quanto vale a sua raça”, “vai na raça”, mais do que vestígios de um momento passado, fazem parte de uma lógica que se mantém e que sempre tendeu a ver a nação como resumo das raças que a compõem (...) Por outro lado, em sua representação exterior, o Brasil é ainda reconhecido como um país *interessante* como previa Nina Rodrigues em finais do século. Interessante porque diferente, interessante porque composto por uma população mista. É ainda a imagem da convivência racial pacífica, cunhada por Freyre, que aparece desenhada no Zé Carioca de Disney, no Carnaval exportado pela grandes agências de turismo, na imagem do malandro que cada vez mais se distancia da realidade. É essa representação mestiça do país que de negativa se transforma em exótica, de científica se modifica em espetáculo (Schwarcz, 1993, p. 249).

Há menos de um século desejavam que estas pessoas, mestiças ou negras, que compõem esse espetáculo não existissem nos dias de hoje. Nesse sentido, o livro foi revelador, pois, informações como essa são omitidas no ensino da “história oficial” e se aprende que o Brasil foi construído por três raças – branco, índio e negros – de forma harmoniosa, como em uma grande celebração. Esse tipo de conhecimento causa revolta e indignação, por este motivo não é transmitido nas aulas de História do Brasil, já que desmonta a crença na boa convivência entre as raças, na qual o senso comum ainda acredita. O “‘racismo à moda brasileira’, caracterizado fundamentalmente pela ambigüidade” (Santos, 2002a, p. 11), é um mal que acompanha a história do Brasil. De um racismo visível, já que mais próximo da figura do negro como escravo, para um racismo “ameno” onde as pessoas sentem receio de falar da própria cor ou da cor dos outros e, principalmente, sentem-se constrangidas ao constatar que as possibilidades, acessos e oportunidades são maiores quanto mais clara for a cor da pele.



O livro me fez pensar sobre o que poderia ser o Brasil hoje e observar a quantidade de afrodescendentes presentes nas ruas, no metrô, no ônibus, nos postos de trabalho, na mídia, no meu entorno – Quem são essas pessoas? O que pensam? Eles se identificam com seu passado negro? Consideram-se afrodescendentes? – Pude obter algumas destas respostas elaborando e realizando o trabalho *Brasil 100 Negros*.

4.2. Brasil 100 Negros

Pela provisão do projeto eugênico para o Brasil, apresentado no livro *O espetáculo das raças*, próximo do ano de 2012, a população brasileira deveria estar o mais próxima possível da cor branca. Segundo Roquete Pinto, o Brasil deveria possuir a seguinte constituição étnica:

DIAGRAMAS

De constituição antropológica das populações do Brasil, organizados segundo as estatísticas oficiais de 1872 a 1890, por E. Roquete Pinto:

1872 – brancos 38,1%, negros 16,5%, índios 07,0%, mestiços 38,4% = 100

1890 – brancos 44,0%, negros 12,0%, índios 12,0%, mestiços 32,0% = 100

1912* – brancos 50,0%, negros 09,0%, índios 13,0%, mestiços 28,0% = 100

2012 – brancos 80,0%, negros 00,0%, índios 17,0%, mestiços 03,0 % = 100

*cálculo aproximado (Schwarcz, 1993, p. 97).

Mestiços sim, mas aparentemente, brancos. Entretanto, no ano de 2004, quando se realiza esta dissertação, pode-se constatar que este “sonho branco”, não se consumou. Percebe-se que o projeto para a eliminação de indivíduos de cor negra fracassou no plano físico, em contrapartida, no plano social estes indivíduos estão quase eliminados, excluídos.



Na cidade de São Paulo, a grande parcela da população negra concentra-se na periferia, e algumas dessas pessoas trabalham e estudam na região central. Para realização do trabalho *Brasil 100 Negros*, procurou-se focar a busca de retratados nesta região, pois, é no Centro que pessoas de vários bairros se agrupam, devido estarem nessa região as melhores ofertas de emprego e de estudo para essa parcela da população. Considerei a fotografia em cor (medidas 13 x 18 cm e 19 x 29 cm) como a linguagem mais apropriada a esta proposta por possuir o caráter estético e documental. Como o trabalho levanta a questão de um "Brasil" sem negros, e não de uma "São Paulo", dentro das possibilidades, foram fotografadas pessoas de outros estados brasileiros como mineiros, baianos, paranaenses, cariocas etc. De todo modo, na cidade de São Paulo todas estas naturalidades confluem.

Todas as pessoas fotografadas preencheram um termo de autorização cedendo a utilização de sua imagem nos trabalhos de dissertação e visual. No termo de autorização constavam os seguintes campos a serem preenchidos: nome completo, R.G., C.P.F. e endereço. Além disso, havia um campo onde solicitava-se ao retratado que identificasse a sua cor por meio das opções: negro, branco, amarelo, índio (vermelho) ou outros, esta última opção segue acompanhada de uma lacuna para escrevesse conforme se identificasse.

As pessoas abordadas foram selecionadas a partir do conjunto de características negróides presentes em seu fenótipo (formato de nariz, formato de boca, tipo de cabelo, tom da pele etc.). Assim, foram abordados afrodescendentes, que por vezes, tinham tons de peles mais claros, cabelos não crespos mas, cacheados ou lisos, narizes afilados, bocas mais finas. Pretendeu-se obter a maior diversidade possível de pessoas com características fenotípicas do grupo negróide. A abordagem das pessoas de peles mais claras foi proposital, como uma pequena



provocação, com o intuito de verificar como essas pessoas visivelmente mestiças, mas ainda afrodescendentes, se autodefiniriam diante do “outro”.

Essa primeira seleção, a abordagem das pessoas em espaços externos, exigiu certa desenvoltura e um olhar atento. Identifiquei essa ação de escolher antes de bater a fotografia com a seguinte frase de Flusser:

O aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intuição em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens. Em fotografia, não pode haver ingenuidade. Agem conceitualmente, porque tecnicamente. Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagem. O aparelho foi programado para isto. Fotografia são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas (Flusser, 2002, p. 32).

Assim sendo, foi pertinente para o resultado final, não negligenciar a proposta do ensaio fotográfico, que era retratar afrodescendentes que se entendessem como tal. Algumas pessoas retratadas não compreendiam, ou não queriam compreender, o que o campo “identifique a sua cor” exigia, pedia às mesmas que se imaginassem preenchendo um formulário de solicitação de emprego onde contivesse o campo “cor” a ser completado: “que cor você preencheria nesse formulário de acordo com as alternativas apresentadas?”. De 65 pessoas fotografadas, até o mês de abril, 52 responderam ser de cor negra ou preta; 06 responderam ser de cor morena; 04 responderam ser de cor parda; 01 respondeu ser mulato; e 02 não definiram as suas cores.

Algumas pessoas que se identificaram como morenas, pardas ou mulatas eram nitidamente negras, mesmo que fossem mestiças, nenhuma característica fenotípica evidenciava qualquer miscigenação. Quando as pessoas se autodefiniam



morenas, pardas ou mulatas, estas definições vinham adjetivadas, como moreno claro, moreno escuro, pardo claro e pardo escuro, ou só mulata. Primeiramente, pensei em fotografar essas pessoas com a imagem desfocada, como se esse desfoque representasse a dúvida, ou mesmo, falta de identidade dessas pessoas. Outras pessoas se autodefiniram de cor negra ou preta sem nenhum tipo de constrangimento, evidenciando que essa questão estava resolvida para elas, e que a discriminação é um problema que deve ser solucionado em quem a pratica, e não em quem a sofre. O que de fato foi uma grata surpresa na realização deste trabalho, visto que essas pessoas estão se aceitando como seres humanos diferentes do modelo que lhes é imposto, em vez, de viverem tentando dissimular a sua própria realidade. Por fim, optei por considerar afrodescendente quem se declarasse como negro, preto, pardo, moreno ou mulato.

Os afrodescendentes que tiveram dificuldades em designar a sua cor podem ter sido influenciados pela sociedade por meio de seus preconceitos contra o negro, que são difundidos e perpetuados pelo senso comum²⁹, incutindo um sentimento de inferioridade nessas pessoas. Esse processo pode iniciar-se na infância, dentro da própria casa, conforme o posicionamento dos responsáveis diante dessa questão; ou na pré-escola, período de sociabilização com pessoas de outras cores, momento em que a personalidade do indivíduo está em formação; entre outros casos.

²⁹ Expressões e piadas correntes e difundidas pelo senso comum para inferiorizar os afrodescendentes: "quando preto voa? Quando cai da construção"; "quando o preto anda de carro? Quando vai preso"; "Por que preto não erra? Porque errar é humano"; "coisa de preto"; "preto quando não suja na entrada, suja na saída"; "tinha que ser preto"; "um negro parado é suspeito; correndo é culpado", inscrição gravada na Escola de Polícia de São Paulo (Valente, 1987, p.25).



No caso da pré-escola, dois exemplos podem ser citados: as informações transmitidas aos alunos e os livros infantis adotados. Ferreira, analisa o papel prejudicial que a instituição escola presta aos alunos afrodescendentes:

A escola, às vezes de forma velada e , às vezes, de maneira explícita, orna-se um espaço no qual essas concepções se perpetuam graças a distorções da realidade histórica, omissão de fatos, reprodução de inverdades, sempre no sentido de mostrar os povos africanos como "tribos" estáticas no tempo, alheias ao conhecimento científico e ao progresso humano (...) a escola propaga aspectos legitimadores da dominação branca e de destruição de uma consciência negra, negando o direito à diferença e, o que é mais grave, como as crianças, tanto brancas quanto negras, já têm estes aspectos internalizados (Ferreira, 2000, p. 43).

Quanto aos livros infantis, estes, apresentavam ilustrações que representavam somente crianças brancas, raramente via-se uma criança de cor negra representada. De duas décadas para cá, algumas editoras lançaram publicações de literatura infantil que dão ênfase à questão da diversidade étnica, existindo livros onde a personagem protagonista da história é representada como uma criança negra. Nesse sentido, como pioneiro, pode ser citado o título infantil *O menino marrom*, com história e ilustração do consagrado desenhista Ziraldo, editado desde 1986. Além de publicações mais recentes, como *O amigo do rei*, da renomada escritora de histórias infantis Ruth Rocha, editado desde 1993, com ilustrações de Eva Funari (figuras 58 e 59, p.128).



bonecas de cor negra com lábios mais grossos, narizes mais largos e cabelos crespos, uma variedade que seria inimaginável há dez anos.

Outro ponto contundente que obstrui a aceitação do afrodescendente para si próprio é a mídia. O negro está pouco presente nos meios de comunicação difusores da imagem, e quanto está, aparece em situações que o inferiorizam. Por duas vezes, as telenovelas brasileiras apresentaram personagens protagonistas de cor negra. Em ambas as ocasiões, essas personagens foram interpretadas pela atriz Thaís Araújo. Primeiro na extinta Rede Manchete, na novela *Xica da Silva*, de 1996, dirigida por Walter Avancini, em um contexto em que não caberia uma atriz branca, visto que Xica da Silva foi uma escrava. Depois, em 2004, Thaís Araújo estréia como protagonista na pele da personagem *Preta*, na novela da Rede Globo, *A cor do pecado*, dirigida por Paulo Silvestrini, ambientada em Salvador, capital baiana conhecida justamente pela predominância de indivíduos afrodescendentes na sua população. Novamente, a protagonista negra é inserida em um contexto que justifica sua cor como se houvessem situações pré-determinadas para que exista uma protagonista de cor negra. Por que não uma professora na cidade de São Paulo? Ou uma jornalista no Rio de Janeiro? Ou uma secretária em Belo Horizonte? Porque essas “concessões”, atores negros como protagonistas, estão inseridas em um espaço e em um tempo que permitem e legitimam essas “escolhas”. Xica da Silva, era escrava no interior de Minas Gerais do Brasil colonial. *Preta*, é uma trabalhadora informal que vende ervas na Salvador do Brasil contemporâneo. Dois estigmas carregados pelos negros: escravo e desqualificado profissionalmente.



4.3. Quem são os 100 negros? Por que a fotografia?

As pessoas retratadas foram escolhidas pelas características fenotípicas. Foram fotografadas mais de cem pessoas, tornando necessária a seleção para determinar que imagens comporiam o trabalho *Brasil 100 Negros*. Nesta seleção privilegiou-se a maior diversidade possível de pessoas, com base em cinco critérios: faixa etária, tons de pele, tipos de cabelo, expressões faciais e postura corporal.

No critério faixa etária, a idade dos fotografados está compreendida entre os 05 e 85 anos de idade. As crianças somente foram fotografadas quando havia um responsável presente no momento da foto para assinar o termo de autorização de utilização de imagem. Há uma predominância de pessoas entre os 16 e 35 anos.

No segundo critério, tons de pele, buscou-se exibir diversidade de cores, como em uma escala cromática, do bege claro ao marrom escuro.

No critério tipos de cabelo, atentou-se para as inúmeras formas de penteados e desenhos de cortes de cabelo, tentando mostrar diversos tipos de tranças, da rasteira grudada no couro cabeludo até os *dreadlocks*; variedades de cacheados, desde os sutilmente anelados, até os encarapinhados; os fios de cabelo do castanho claro ao preto; os cabelos quimicamente tratados por meio de alisamentos ou relaxamentos; ou até mesmo a falta deles.

No quarto e no quinto critério, expressões faciais e postura corporal, tentou-se elencar os retratos que tiveram êxito em apreender peculiaridades dos retratados, como traços da personalidade, da atitude e do caráter. De modo óbvio que, breves cinco minutos com um desconhecido não são suficientes para que se tenha a certeza de que aquela pessoa realmente é tão séria e responsável quanto aparenta, ou, tão delicada e educada quanto sugeriu seus atos, entretanto, uma



gargalhada com a boca escancarada ou um olhar com os olhos cerrados, podem revelar um pouco do que as pessoas são.

Alguns retratos foram incluídos atendendo as solicitações dos próprios fotografados que tomaram conhecimento do conceito e da proposta do trabalho *Brasil 100 Negros*, despertando, assim, interesse em ajudar a compor a obra. O caso mais simbólico, é o de Patrícia Henriques (figura 60, p.132), que dependendo da pessoa que a vê pela primeira vez, pode ser considerada branca: tem pele muito clara, cabelos castanhos e cacheados, nariz afilado, boca comprida e fina. No entanto, pediu para que fosse fotografada, dizendo se considerar negra, por ser afrodescendente (figuras 61 e 62, p.133). Prevendo que seu posicionamento, pudesse despertar opiniões contrárias a sua, Patrícia decidiu por legitimar sua atitude e concedeu uma justificativa por escrito ...

"(...) que, preto, que branco, que índio quê ... somos o que somos, inclassificáveis, inclassificáveis (...)", Arnaldo Antunes

Qual é sua cor?

Para responder essa pergunta fui observar algumas cores da minha família, a partir dos relatos de meu pai e minha mãe. No lado da "árvore genealógica" da minha mãe – pernambucana – há homens altos e pretos; as mulheres (irmãs de minha mãe, mais ou menos, 12) possuem, entre elas, tipos de peles diferenciadas, algumas são vermelhas, há quem fale de um "marrom caboclo" acompanhado de olhos puxados. Há também as primas de minha mãe: loiras do cabelo "pixaim", com suas "maças de rosto muito rosadas", lábios e estatura pequenos. Minha avó materna é lembrada por todas, como uma mulher muito branca, que até destoava das pessoas que moravam em Parnamirim (interior do Pernambuco); diferente de meu avô, "muito caboclo queimado de sol" (imagino um "Caipira Picando Fumo"). Já minha mãe é o que chamam de "morena", mulata (para mim ela é negra!), com olhos amendoados, rosto redondo, maçãs do rosto gordinhas e cabelo bem crespo. Meu pai é de pequena estatura, também possui tonalidades bem diversificadas, e ele explicava essa diferença por conta da invasão dos mouros à uma região de Portugal (Norte ou Sul, agora não me lembro).



Quanto a mim, produto dessa "escala cromática", me pergunto como aceitar a informação de minha certidão de nascimento: cor – branca.

Penso: "Só isso?". Como não ser também vermelha, marrom caboclo, de maçãs rosa, morena, cabocla queimada de sol, mulata e negra? Como definir uma cor apenas?

Patrícia Henriques, abril de 2004



Figura 58 – Renata Felinto
Brasil 100 Negros (Patrícia Henriques), 2004
Negativo colorido





Figura 59 – Almeida Júnior (São Paulo 1850 – 1899)
Caipira picando fumo (estudo), 1893
Óleo sobre tela
70 x 50 cm
Pinacoteca do Estado de São Paulo



Figura 60 - Alfredo Volpi (Itália 1896 – São Paulo 1988)
Mulata, 1927
Óleo sobre tela colada em madeira
59,6 x 50 cm



Patrícia Henriques fez uma escolha ao se definir como negra, sendo consciente que está implícita na sua autodenominação como negra a sua herança étnica, proveniente da miscigenação dos miscigenados. Muitos afrodescendentes de cor clara que estão presentes no trabalho, forneceram explicações semelhantes para justificarem a sua definição de cor. De tal modo, os tipos humanos afrodescendentes captados pelo olhar da *artista-pesquisadora-fotógrafa-caçadora*, são abundantes e diversos. Estava fora de cogitação exibir mais do que cem retratos, já que esse acréscimo de imagens faria com que o trabalho perdesse sua proposta inicial: *cem* de numeral, portanto, 100 pessoas; e o *sem* de não ter, a inexistência de negros no Brasil de hoje.

A fotografia foi escolhida como linguagem para dar corpo ao trabalho *Brasil 100 Negros*, por quatro motivos. O primeiro é o estético, que diz respeito as possibilidades oferecidas por este meio, como, por exemplo, a imagem focada ou desfocada e a imagem estática ou em movimento. O segundo é a sua reprodutibilidade, uma vez que, o negativo é uma matriz, assim como a madeira para a xilogravura, ou o cobre para a gravura em metal, deste modo a imagem “desenhada pela luz” pode ser ampliada ou reduzida a exaustão. O terceiro motivo é a popularização desta linguagem no cenário das artes visuais de hoje. Ainda existem artistas que pintam, desenham e esculpem, todavia, a quantidade de trabalhos efetuados em fotografia nas exposições atuais é considerável, é como uma “pintura” do século XXI. Essa linguagem já exercia um grande fascínio sobre meus caminhos estéticos, a popularização da fotografia veio para reforçar essa influência. Fernandes Júnior, comenta o seguinte a respeito da popularização da fotografia como meio expressivo:



Dentro do panorama internacional das artes visuais a fotografia brasileira, freqüentemente, tem aparecido como uma novidade e uma visualidade surpreendente (...) uma visualidade que evidencia nossa identidade, na paisagem física e humana (...) (Fernandes Júnior, 2003, p. 137)

O último motivo é a fidedignidade e a exeqüibilidade possibilitada por esta linguagem. Intencionou-se registrar as faces dos retratados com realismo fotográfico. Este poderia ter sido desenvolvido em pintura, contudo, essa prática demandaria muito mais tempo do que o disponível para execução da dissertação e do trabalho visual, e não traria o resultado esperado.

Muitas das imagens realizadas em fotografia que tive acesso no período de 2002 a 2004, prestaram ao papel de referência. Durante um ano inteiro, estive trabalhando em uma livraria especializada em livros de arte, justamente no setor em que se encontravam as publicações sobre fotografia. Mas, certos fotógrafos exerceram função determinante para delinear o processo fotográfico e os resultados visuais que foram obtidos. Todos eles trabalham com fotografias em preto e branco e em cor e possuem afinidade com as imagens que são captadas nas ruas, sem o subsídio dos equipamentos e da preparação do estúdio, arriscando rolos e mais rolos de filmes na busca pelo inesperado advindo dos acontecimentos cotidianos, são eles: Mário Cravo Neto, Miguel Rio Branco e Walter Firmo.

Dos artistas que tiveram maior impacto como referenciais estéticos para realização de *Brasil 100 Negros*, Mário Cravo Neto é o que possui vínculos mais fortes com a prática do retrato. Executou obras em outras linguagens das artes visuais, como a escultura (herança paterna, já que é filho do escultor Mário Cravo Júnior), o cinema e o desenho. Fotografou muitas paisagens e pessoas em diversos lugares do mundo até tomar contato com a extraordinária produção do antropólogo e



fotógrafo Pierre Verger (a Fundação Pierre Verger, em Salvador, preserva 65 mil negativos do fotógrafo em seu acervo). Desde então, voltou suas lentes para os homens e mulheres de sua terra, Bahia, aprendeu, observando as fotografias de Verger a ver as pessoas deste estado. Ele sangra seus *closes*, cortando os rostos, focando determinadas partes dos corpos, compõe as imagens acrescentando símbolos pertencentes ao universo das religiões afro-brasileiras e do catolicismo (o sincretismo religioso presente na Bahia de “todos os santos”), com a finalidade de reter em suas imagens um pouco “do que os baianos têm” (figura 63, p.137).

Miguel Rio Branco é respeitado como um dos mais importantes fotógrafos em atividade no país. Além de fotógrafo, assim como Mário Cravo Neto, também desenvolveu trabalhos em outras linguagens das artes visuais, é pintor, diretor e fotógrafo de cinema. Suas imagens registram o cotidiano caótico, carregado, impessoal e ermo ao qual as pessoas estão submetidas no mundo globalizado. A sua relação com a pintura se evidencia em suas imagens que confirmam possuir laços estreitos com o pictórico, e até suas escolhas estéticas demonstram a afinidade com uma composição preocupada com o equilíbrio, com a assimetria calculada (figura 65, p. 138). Sobre a influência da pintura em seu trabalho, Fernandes Júnior, ressalta que:

Rio branco tem consciência de que usa a luz e a cor como linguagem e como fatores determinantes da dramaticidade da imagem para destacar o conteúdo social e despertar o observador. Tudo em seu trabalho tem essa presença instável, tensa e precária. Limítrofe. Nada de situações onde a técnica predomina sobre a linguagem, retirando a emoção da realidade prestes a explodir (Fernandes Júnior, 2003, p. 172).



Já Walter Firmo, dentre os três fotógrafos, é o único autodidata. Iniciou sua carreira como fotojornalista e deixou sua grande marca neste gênero fotográfico. Nos anos 60, começou sua pesquisa sobre o negro brasileiro, procurando captar em suas imagens o negro cidadão, em seu dia-a-dia, remetendo a “um sentimento de herói nacional” (Firmo In: Fernandes Júnior, 2003, p. 155).

Seu trabalho apresenta o cotidiano do afrodescendente simples, trabalhador comum, executando tarefas rotineiras, nos momentos de descanso, buscando pequenos momentos de descontração e prazer (figura 64, p.138).

O que baliza o trabalho destes fotógrafos e que influenciou o ensaio *Brasil 100 Negros*, foram as cores fortes, o processo de escolha das imagens e as pessoas que se apresentam sem “truques” – pessoas reais como essas que desejei registrar.

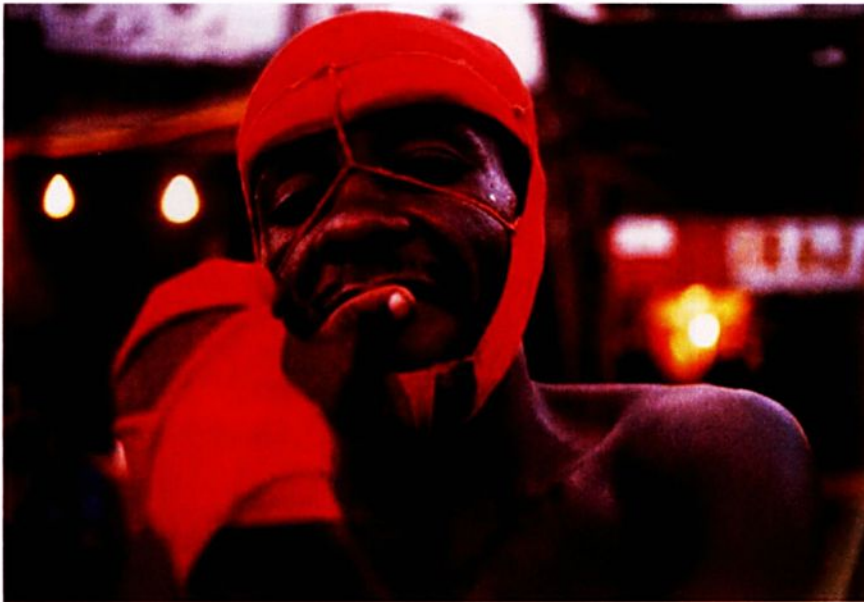


Figura 61 – Mário Cravo Neto (Bahia 1947)
Larôyé, Salvador, Bahia, 2000
Negativo colorido



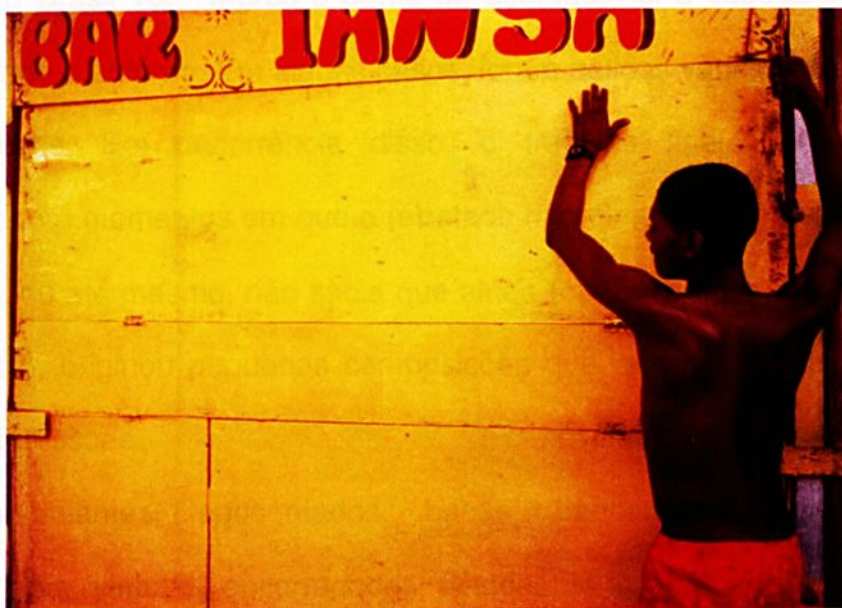


Figura 62 – Walter Firmo (Rio de Janeiro 1937)
Sem título, 1994
Negativo colorido



Figura 63 – Miguel Rio Branco (Espanha 1946)
Dialogues with Amaú, 1983
Negativo colorido

No *Brasil 100 Negros* o ponto de destaque foi a cabeça dos retratados, não importando o entorno. Em alguns casos, foram batidas várias fotografias de uma mesma pessoa. Em decorrência disso, o trabalho final apresenta algumas seqüências, com momentos em que o retratado não olhava diretamente para a lente da máquina, ou até mesmo, não sabia que ainda (ou já!), estava sendo fotografado. Este exercício, originou pequenas composições que revelam os movimentos e as reações das pessoas.

Ambulantes, aposentados, babás, bancários, caixas, cobradores, desempregados, diaristas, encarregados, estudantes, ex-chacrete, faxineiras, filhos, garçons, garis, gerentes, ilustradores, irmãos, jornaleiros, mães, motoristas, operários, operadores de telemarketing, policiais, pais, recepcionistas, sacoleiros, vendedores, estes, e outros mais, são os 100 negros, que gentilmente, cederam um momento de suas histórias para a constituição deste Brasil com negros (que não são poucos) e que está expresso em *Brasil 100 Negros* (figuras 66 a 84, pp.139-46).



Figuras 66 e 67 – Renata Felinto
Brasil 100 Negros, 2004
Negativo colorido
13 x 18 cm





Figuras 68 – Renata Felinto
Brasil 100 Negros, 2004
Negativo colorido
13 x 18 cm





Figuras 69 – Renata Felinto
Brasil 100 Negros, 2004
Negativo colorido
13 x 18 cm





Figuras 70, 71 e 72– Renata Felinto
Brasil 100 Negros, 2004
Negativo colorido
13 x 18 cm



Figuras 73 e 74 – Renata Felinto
Brasil 100 Negros, 2004
Negativo colorido
13 x 18 cm





Figuras 75, 76 e 77 – Renata Felinto
Brasil 100 Negros, 2004
Negativo colorido
13 x 18 cm



Figuras 78 e 79 – Renata Felinto
Brasil 100 Negros, 2004
Negativo colorido
13 x 18 cm



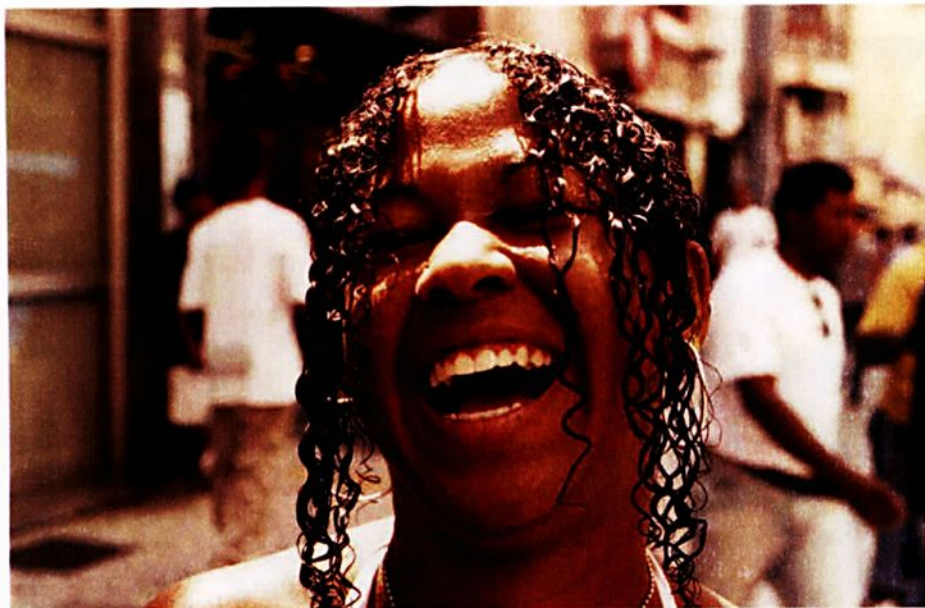


Figura 80 – Renata Felinto
Brasil 100 Negros, 2004
Negativo colorido
13 x 18 cm



Figura 81 – Renata Felinto
Brasil 100 Negros, 2004
Negativo colorido
13 x 18 cm

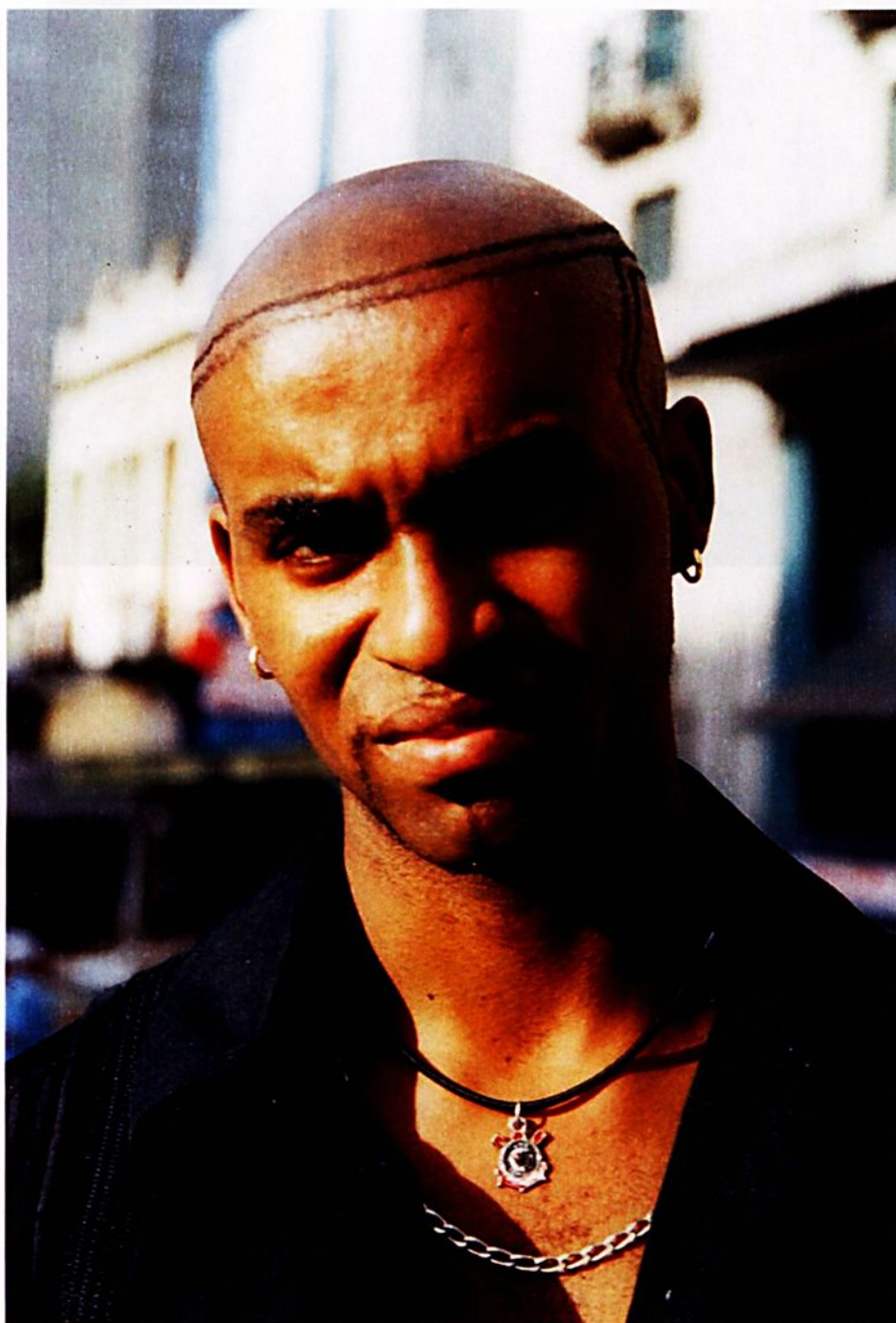


Figura 82 – Renata Felinto
Brasil 100 Negros, 2004
Negativo colorido
13 x 18 cm

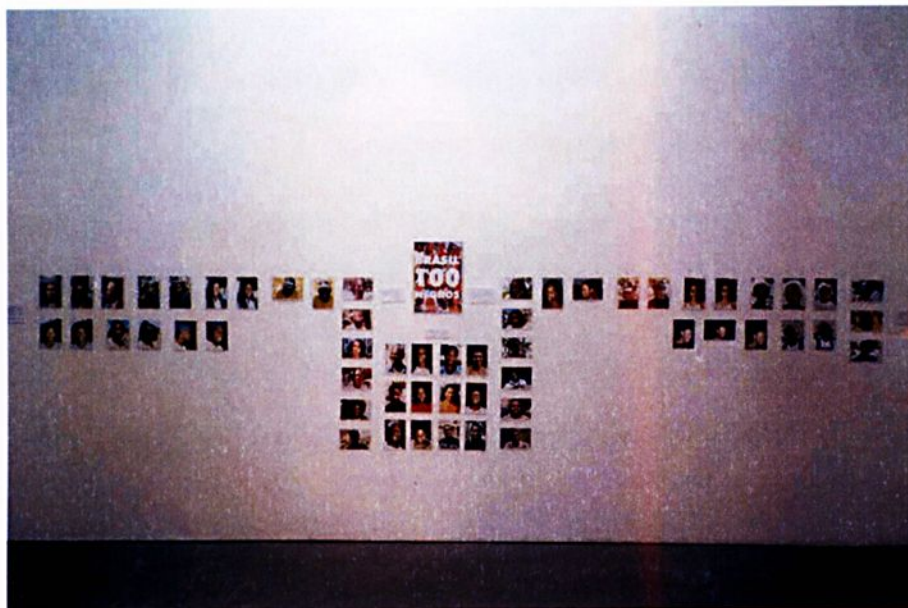


Figura 83 – Renata Felinto
Brasil 100 Negros (exposição), 2004
Negativo colorido
13 x 18 cm



Figura 84 – Renata Felinto
Brasil 100 Negros (exposição), 2004
Negativo colorido
13 x 18 cm

Considerações finais

O objetivo principal da realização da dissertação foi atingido, a obtenção de maiores subsídios para dar continuidade à minha produção artística.

Sempre senti uma inquietação diante da realidade dos afrodescendentes. Qualquer indivíduo é capaz de perceber que essas pessoas possuem mais obstáculos no acesso à educação, ao emprego, à saúde e ao lazer do que os brancos. Além disso, os afrodescendentes ainda enfrentam preconceitos e discriminações em todas as esferas da sociedade. É preciso que a sociedade brasileira seja mais consciente e que os afrodescendentes tenham mais acesso às oportunidades e aos direitos.

Iniciou-se, então, uma pesquisa de caráter investigativo para aquisição de dados históricos, a fim de utilizá-los como fonte para obras que descrevessem as pessoas para a reflexão acerca deste problema. No decorrer da pesquisa, o livro *O espetáculo das raças*, de Lélia Maria Schwarz, trouxe uma nova e ameaçadora confirmação, que antes se apresentava somente como uma suspeita que parecia absurda: o Brasil pós-abolição, foi pensado para ser uma nação "branca". Neste ponto em diante, definiu-se o conceito da obra *Brasil 100 Negros*.

Foi ainda, para a consumação da obra, tentou-se necessariamente outra pesquisa de base estética: descobrir quais artistas afrodescendentes trataram deste problema inseparável à sua própria existência. Assim, para que esta obra se efetivasse a pesquisa teve que abarcar dois pontos centralizadores.

O primeiro ponto foi a escravidão africana em território brasileiro e suas consequências na sociedade de hoje, ordenando essas informações de maneira que se seguisse como se iniciou a prática da escravidão, quem foram os primeiros povos escravizados, quando começaram a ser introduzidos no Brasil, como se deu o processo escravizador e qual as suas sequelas no presente.

Considerações finais

O objetivo primeiro da realização da dissertação foi atingido: a obtenção de maiores subsídios para dar continuidade à minha produção artística.

Sempre senti uma inquietação diante da realidade dos afrodescendentes. Qualquer indivíduo é capaz de perceber que essas pessoas possuem mais obstáculos no acesso à educação, ao emprego, à saúde, à moradia etc. Além destas questões que passam pelo crivo financeiro, existem ainda problemas relacionados à identidade, já que alguns afrodescendentes envergonham-se de sua origem.

Iniciou-se, então, uma pesquisa de caráter investigativo para aquisição de dados históricos, a fim de utilizá-los como fundo para obras que despertassem as pessoas para a reflexão acerca deste problema. No decorrer da pesquisa, o livro *O espetáculo das raças*, de Lilia Moritz Schwarcz, trouxe uma nova e ameaçadora confirmação, que antes se apresentava somente como uma suspeita que parecia absurda: o Brasil pós-abolição, foi pensado para ser uma nação “branca”. Deste ponto em diante, definiu-se o conceito da obra *Brasil 100 Negros*.

Todavia, para a consumação da obra, tornou-se necessária uma outra pesquisa de base estética: descobrir quais artistas afrodescendentes trataram deste problema inseparável à sua própria existência. Assim, para que esta obra se efetivasse a pesquisa teve que abarcar dois pontos centralizadores.

O primeiro ponto foi a escravidão africana em território brasileiro e suas conseqüências na sociedade de hoje, ordenando essas informações da maneira que se segue: como se iniciou a prática da escravidão; quem foram os primeiros povos escravizados; quando foram introduzidos os primeiros africanos escravizados no Brasil; como se deu o processo escravizador: e quais as suas seqüelas no presente.



Para trabalhar o segundo ponto, foi imprescindível enxergar a arte como uma linguagem estética que pode se revestir de significação, de resistência e de reivindicação. Resistência no sentido de um indivíduo que não sucumbe às adversidades do meio hostil em que vive, tal qual Aleijadinho, afrodescendente, humilde e enfermo, no Brasil colonial. E reivindicação na acepção de Edson Barrus, que é mulato e deseja que seja reconhecido como tal neste país que parece não ter se habituado com a miscigenação peculiar de seu povo na prática, e sim no discurso (democracia racial).

Com este intento, buscou-se artistas afrodescendentes desde o século XVI até a contemporaneidade, com a seguinte ordenação: artistas ativos no período anterior ao Modernismo, com destaque para Aleijadinho, Mestre Valentim, Estevão Silva e Arthur Timothéo da Costa; artistas ativos após o advento modernista, com ênfase em Heitor dos Prazeres, Rubem Valentim, Mestre Didi e Emanuel Araújo; e, por fim, artistas de produção artística recente que trazem questões inerentes ao passado escravista, seja pelo viés da ancestralidade, como Eustáquio Neves, da exclusão e do preconceito, como Rosana Paulino, ou da busca por uma identidade, como Edson Barrus.

Emanuel Araújo recebeu destaque dentre os artistas levantados, já que contribui para a auto-estima do afrodescendente de duas formas: como artista e como curador. Grande parte da bibliografia que foi utilizada é fruto das exposições idealizadas por Araújo, e por meio delas alguns artistas foram lembrados, e outros descobertos.

Da produção revelada por essa busca, as obras de Eustáquio Neves, Rosana Paulino e Edson Barros receberam maior apreciação, pois são elas que juntamente com as descobertas causadas pela leitura de *O espetáculo das raças*, deram conceituação consistente para *Brasil 100 Negros*.



Antes de iniciar o trabalho fotográfico, foi observada a forma como o afrodescendente é visto na sociedade brasileira e as dificuldades que enfrenta ao longo de sua vida. Foram enfatizados os aspectos negativos que são introjetados neste indivíduo. Para melhor compreensão, é mister retomar dois exemplos que depreciam e prejudicam a auto-estima do afrodescendente em dois momentos de sua vida. Primeiro exemplo, em sua infância, lendo livros infantis e brincando com bonecos produzidos por empresários que menosprezam a sua existência, com uma considerável mudança nas últimas duas décadas, tanto quanto a representação da personagem negra, quanto com relação ao conteúdo abordado. Segundo exemplo, na vida adulta, deparando-se com uma forma de inclusão, por meio do consumo: produtos que “moldam” os cabelos e programas de televisão que reforçam estereótipos.

A fotografia foi eleita como linguagem para mostrar o “Brasil com negros”. Os afrodescendentes que compõem a obra foram abordados em locais diversos e tentou-se retratar pessoas com constituições físicas distintas, considerando os cabelos (cores e texturas), tons da pele, faixa etária etc.

O contato com os retratados trouxe a dimensão exata do que é ser afrodescendente, de como os indivíduos se enxergam sob esse rótulo genérico: morenos, pardos, mulatos, pretos, negros; e ao mesmo tempo com lidam com as questões levantadas acima: passado escravo, exclusão social, preconceito racial, aceitação e auto-estima.

Os breves momentos nos quais os retratos eram captados prestaram a dimensionar o impacto dessas problemáticas nas vidas dessas pessoas.

Tentou-se demonstrar o processo de criação, seleção e as referências de forma clara. E, principalmente, apresentar sucintamente os artistas que exerceram influência quanto à utilização da linguagem fotográfica: Mário Cravo Neto, Walter



Firmo e Miguel Rio Branco. Todos fotógrafos que trazem o homem comum para o centro das artes visuais.

A minha relação com o assunto da obra é de incômodo. Ao mesmo tempo, é esse desconforto que motiva a minha busca por trabalhar (digerir) estas questões. Seria ingênuo desejar que o mundo não fosse assim. Ele é, e é em consequência do que foi. O meu trabalho não pode, nem pretende, alterar o que já aconteceu. Mas pode, e pretende, alterar a relação das pessoas com a realidade que as cerca, acreditando que as relações inter-raciais, quiçá um dia, sejam verdadeiramente harmoniosas, mais importante que isso, que as pessoas possam ter oportunidades iguais e serem vistas como seres humanos não importando se brancos, índios, negros, amarelos ou mestiços; que não sejam “punidas”, como se fossem “culpadas” por sua cor ou por sua condição socioeconômica. O Brasil da democracia (racial ou não) pode existir e a arte pode contribuir nesse sentido. Essa é a missão que tomo em minhas mãos.



Referências bibliográficas

ALMANAQUE ABRIL. São Paulo: Abril, 2003, p. 141.

AGUILAR, Nelson (Org.). *Arte Afro-brasileira*. (catálogo da exposição). Mostra do Redescobrimento: Associação Brasil+500 anos Artes Visuais, 2000.

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social de arte no Brasil*. 3. Ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003a.

_____. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. 3. Ed. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2003b.

ANDRADE, Rosana de. *Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro*. São Paulo: Estação Liberdade: Educ, 2002.

ARAÚJO, Emanuel. *Emanuel Araújo: relevos* (catálogo da exposição). São Paulo: Galeria Arte Aplicada, 1976.

_____. Emanuel. *A mão afro-brasileira: significado de sua contribuição artística e histórica* (catálogo da exposição). São Paulo: Tenenge, 1988.

_____. *Emanuel Araújo: esculturas, relevos e monoprints* (catálogo da exposição). Edição do autor, 1991.

_____. *Os herdeiros da noite – fragmentos do imaginário negro* (catálogo da exposição). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1994-1995.

_____. *Arte e religiosidade no Brasil – heranças africanas* (catálogo da exposição). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1997a.

_____. (Org.). *Negro de corpo e alma*. (catálogo da exposição). Mostra do



Redescobrimento: Associação Brasil+500 anos Artes Visuais, 2000.

_____. (Org.). *Para nunca mais esquecer*. negras memórias, memórias de negros (catálogo da exposição). Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 2002.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. O Grito é Evidente, ou: Introdução Geral a Basquiat. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). *Jean Michel Basquiat* (catálogo da exposição). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1997b.

_____. *O olhar amoroso*: textos sobre arte brasileira. São Paulo: Momo Edições de Arte, 2002.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*: uma psicologia da visão criadora: nova versão. 2. Ed. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

BARBIERI, Renato. *Na rota dos orixás* (fita de vídeo - VHS). Aspectos da Cultura Brasileira. São Paulo: Idealização e Realização Instituto Itaú Cultural, 1998.

BARDI, Pietro Maria (Org.). *O construtivismo afetivo de Emanuel Araújo* (catálogo da exposição). São Paulo: Raízes, 1981.

BARJA, Wagner; FONTELES, Bené (Org.). *Rubem Valentim*: artista da luz (catálogo de exposição). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2001.

BARRUS, Edson. O Tropicalismo que tenha sido responsável pelo mulato... In: BASBAUM, Ricardo; COIMBRA, Eduardo (Org.). *Revista Item*. Número 05, Afro-Américas, pp.94-95, fev. 2002.

_____. *Cão Mulato: cópia = original*, 1999. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Escola de Belas Artes da UFRJ. Rio de Janeiro.



BUENO, Eduardo. *Brasil: uma História*. São Paulo: Ática, 2003.

BUENO, Francisco da Silveira. *Dicionário escolar de língua portuguesa*. 11. Ed. Rio de Janeiro: FENAME, 1980.

BUSSELLE, Michael. *Tudo sobre fotografia*. 8. Ed. São Paulo: Pioneira, 1998.

CALAÇA, Maria Cecília Félix. *O fenômeno afrodescendente: um estudo das obras de Ronaldo Rego e Jorge dos Anjos*, 1999. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes da UNESP. São Paulo.

CANTON, Kátia. *Novíssima arte brasileira*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CARNEIRO, Edison. Situação do negro no Brasil. *Estudos Afro-Brasileiros*. Recife: Massangana, 1935.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. 2. Ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

CIAVATTA, Maria. *O mundo do trabalho em imagens: a fotografia como fonte histórica (Rio de Janeiro, 1900-1930)*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

COCCHIARALE, Fernando. *Panorama de arte atual brasileira/ 97*. São Paulo: MAM, 1997, p. 114.

ESTRADA, Luís Gonzaga-Duque. *A arte brasileira*. Campinas (SP): Mercado das Letras, 1995.

FEMENICK, Tomislav R. *Os escravos: da escravidão antiga a escravidão moderna*. São Paulo: CenaUn, 2003.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São



Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *Labirintos e identidades*: panorama da fotografia no Brasil (1946 – 98). São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FERRAZ, Isa Grinspum. *O povo brasileiro*: Brasil crioulo (fita de vídeo - VHS). São Paulo: Idealização e Realização Instituto Itaú Cultural, s.d.

FERREIRA, Ricardo Franklin. *Afrodescendente*: uma identidade em construção. São Paulo: Edusp, 2000.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

FONSECA, Regina M. *O povo brasileiro* (fita de vídeo - VHS). São Paulo: Idealização e Realização Instituto Itaú Cultural, s.d.

FREITAS, Verlaine. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala*: a formação da brasileira sob o regime patriarcal. 47. Ed. São Paulo: Global Editora, 2003.

GILROY, Paul. *O atlântico negro*: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34. Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Negras raízes mineiras*: os Arturos. Juiz de Fora: Ministério da Cultura: EDUFJF, 1988.

HEDGECOE, John. *Guia completo de fotografia*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.



- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; RESENDE, Beatriz (Org.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- ISKANDAR, Jamil Ibrahim. *Normas da ABNT: comentadas para trabalhos científicos*. Curitiba: Edição do autor, 2004.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2001.
- LAKATOS, Maria Eva; MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Atlas, 2001.
- LOMBARDI, Adélia. Emanuel Araújo: negro de corpo e alma. *Revista Cultural*. São Paulo. Edição 29, pp. 22-27, dez. 2001.
- KENSKI, Rafael. Vencendo na Raça. *Revista Superinteressante*. São Paulo. Edição 187, pp.42-50, abr. 2003.
- KOSSOY, Bóris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- MAGGIE, Yvone; REZENDE, Cláudia Barcellos (Org.). *Raça como retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- MIBEIBECK, Reinhold (Org.). *Fotografia do século XX*: Museum Ludwing de Colonia. Itália: Taschen, 2001.
- MOYSÉS, Beth. *Beth Moysés (folder da exposição)*. São Paulo: Galeria Thomas Cohn, 2001.



- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo: Estação Liberdade/ Senac, 2000. (V. 1).
- PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo: Estação Liberdade; Senac, 2000. (V. 2).
- PLANT, Roger. Entrevista. "Globalização ajuda a agravar trabalho escravo". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 mar. 2004. Caderno A, p. 5.
- RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.
- REIS, Eneida de Almeida dos. *Mulato: negro-não-branco e/ou branco-não-negro*. São Paulo: Altana, 2002.
- RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Edusp, 1998.
- REVUE NOIRE. *Bresil Brazil Afro Brasileiro*, nº22, Sep. Oct. Nov. 1996.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RIBENBOIM, Ricardo (Org.). *Mapeamento nacional da produção emergente: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 1999/2000*. São Paulo: Itaú Cultural: Imprensa Oficial do Estado: Editora da Unesp, 2000.
- RIO BRANCO, Miguel. *Bela, a fera: fotografias de Miguel Rio Branco*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ROCHA, Ruth. *O amigo do rei*. São Paulo: Ática, 1993.



SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: uma (nova) introdução*. São Paulo: Educ, 2002.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. *A invenção do ser negro: um percurso das idéias que naturalizaram a inferioridade dos negros*. São Paulo: Educ: Fapesp; Rio de Janeiro: Pallas, 2002a.

SANTOS, Hélio. Entrevista. *Revista Caros Amigos*. São Paulo: Editora Casa Amarela, Ano VI, número 69, pp. 31-37, dez. 2002b.

SANTOS, Regina. *Olhos e asas, realidade nos eixos*. Brasília: UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Racismo no Brasil*. Publifolha, 2001. (Série Folha Explica).

_____. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 22. Ed. São Paulo: Cortez, 2002.

SILVIA JÚNIOR, Alcides Leopoldo e. *A pessoa pública e o seu direito de imagem: políticos, artistas, modelos, personagens históricos...* São Paulo: Juarez de Oliveira, 2002.

SILVA, Fernando Pedroso. *Rosângela Rennó: depoimento*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2003.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis



(RJ): Vozes, 1999.

TIRAPELI, Percival. *Festas de fé*. São Paulo: Metalivros, 2003.

TOURINHO, Irene. O feminino como história de vida. *Mitos e territórios*. Goiás: Museu de Arte Contemporânea, 2003.

TREVISAN, Leonardo. *Abolição: um suave jogo político?* 6. Ed. São Paulo: Moderna, 1998.

VALENTE, Ana Lúcia E. F. *Ser negro no Brasil hoje*. 3. Ed. São Paulo: Moderna, 1987.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas (SP): Autores Associados, 1998.

ZIRALDO. *O menino marrom*. São Paulo: Melhoramentos, 2004.

Endereços eletrônicos consultados:

ALMEIDA, Guilherme. *Hino dos Bandeirantes*. s. d. Disponível em: <http://www.al.sp.gov.br>. Acesso em 02 jun. 2004.

BOLETIM EPARREI. 20 de novembro – Zumbi Vive! s. d. Disponível em: <http://www.cnbb.org.br>. Acesso em 21 abr. 2004.

HAIDAR, Rodrigo. Mulheres mutiladas: mutilação genital é prática comum em certas comunidades. *Revista Consultor Jurídico*. 23 de fev. 1999. Acesso em 21 abr. 2004.

JIMENEZ, Keila. Câmara discute cotas para negros na tv. 27 nov. 2001. Disponível em: <http://www.estadao.com.br>. Acesso em 21 abr. 2004.

LOBO CINZENTO. s. d. Disponível em: <http://www.webciencia.com>. Acesso em 21



abr 2004.

LUCY. Institute of Human Origins – Arizona State University, s. d. Disponível em:
<http://www.asu.edu/clas/iho/lucy.html>. Acesso em 21 abr. 2004.

ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS. Copiadas as imagens dos seguintes artistas e incluídas nas seguintes páginas da dissertação: Jean Baptiste Debret e Frans Post, p. 11; Di Cavalcanti e Lasar Segall, p. 12; Johan Moritz Rugendas, p. 27 e 32; Modesto Brocos, p. 35; Antônio Rocco, p. 38; Evandro Teixeira, p. 39; Luiz Paulo Lima, p. 44; Aleijadinho e Mestre Valentin, p. 51; Estevão Silva, p. 53; Arthur Timótheo da Costa, p. 54; Tarsila do Amaral, p. 56; Cândido Portinari e Oswaldo Goeldi, p. 57; Heitor dos Prazeres, p. 60; Rubem Valentim, p. 64; Emanuel Araújo, p. 67 e 68; Pierre Verger, p. 71; Arthur Bispo do Rosário, p. 85 e Almeida Júnior, p. 133. Disponível em: www.itaucultural.org.br acessos de 2002 a 2004.



Anexos

1. *Emparedado*, Cruz e Souza, In: Araújo, 1994-1995, p. 03.
2. Modelo do termo de autorização de utilização de imagem para o trabalho *Brasil 100 negros*.
3. Aferições de cor In: Schawrcz, 2001, pp. 68-70.
4. *Hino dos Bandeirantes*, Guilherme de Almeida (1890 – 1969).



1. *Emparedado*, Cruz e Souza.

"Ah! Noite feiticeira Noite! Ó Noite misericordiosa, coroada no trono das Constelações pela tiara de prata e diamantes do Luar, Tu que ressucitas dos sepulcros solenes do Passado tantas ilusões, tantas e tamanhas Saudades, ó Noite! Melancólica! Soturna! Voz triste, recordativamente triste, de tudo o que está morto, acabado, perdido nas correntes eternas dos abismos bramantes do Nada, ó Noite meditativa! Fecunda-me, penetra-me dos fluídos magnéticos do grande Sonho das tuas Solidões panteístas e assinaladas, dá-me as tuas brumas paradisíacas, dá-me os teus cismares de Monja, dá-me as tuas asas reveladoras, dá-meas tuas auréolas tenebrosas, a eloquência de ouro de tuas Estrelas, a profundidade misteriosa dos teus sugestionadores fantasmas, todos os surdos soluços que rugem e rasgam o majestoso Mediterrâneo dos teus evocativos e pacificadores silêncios!"

3. Aferições de cor In: Schawrcz, 2001, pp. 68-70

1.	Acastanhada	37.	Café	73.	Malaia
2.	Agalegada	38.	Café-com-leite	74.	Marinheira
3.	Alva	39.	Canela	75.	Marrom
4.	Alvarenta	40.	Canelada	76.	Meio-amarela
5.	Alvarinte	41.	Cardão	77.	Meio-branca
6.	Alvinha	42.	Castanha	78.	Meio-morena
7.	Alvo-escura	43.	Castanho-clara	79.	Meio-preta
8.	Alvo-rosada	44.	Castanho-escura	80.	Melada
9.	Amarela	45.	Chocolate	81.	Mestiça
10.	Amarelada	46.	Clara	82.	Miscigenação
11.	Amarelo-queimada	47.	Clarinha	83.	Mista
12.	Amarelosa	48.	Cobre	84.	Morena
13.	Amorenada	49.	Corada	85.	Morenada
14.	Avermelhada	50.	Cor-de-café	86.	Morenã
15.	Azul	51.	Cor-de-canela	87.	Moreninha
16.	Azul-marinho	52.	Cor-de-cuia	88.	Moreno-bem-chegada
17.	Baiano	53.	Cor-de-leite	89.	Moreno-bronzeada
18.	Bem-branca	54.	Cor-de-ouro	90.	Moreno-canelada
19.	Bem-clara	55.	Cor-de-rosa	91.	Moreno-castanha
20.	Bem-morena	56.	Cor-firma	92.	Moreno-clara
21.	Branca	57.	Crioula	93.	Moreno-cor-de-canela
22.	Branco-avermelhada	58.	Encerada	94.	Moreno-escura
23.	Branco-melada	59.	Enxofrada	95.	Moreno-fechada
24.	Branco-morena	60.	Esbranquecimento	96.	Moreno-jambo
25.	Branco-pálida	61.	Escura	97.	Moreno-fechada*
26.	Branco-queimada	62.	Escurinha	98.	Moreno-parda
27.	Branco-sardenta	63.	Fogoió	99.	Moreno-roxa
28.	Branco-suja	64.	Galega	100.	Moreno-trigueira
29.	Branquiça	65.	Galegada	101.	Mulata
30.	Branquinha	66.	Jambo	102.	Mulatinha
31.	Bronze	67.	Laranja	103.	Negra
32.	Bronzeada	68.	Lilás	104.	Negrota
33.	Bugrezinha-escura	69.	Loira	105.	Pálida
34.	Burro-quando-foge	70.	Loiro-clara	106.	Paraíba
35.	Cabocla	71.	Loura	107.	Parda
36.	Cabo-verde	72.	Lourinha	108.	Pardo-clara



Acorda a pedraria adormecida;
Retorce os braços rijos
E tira o ouro dos seus esconderijos!

Bateia, escorre a ganga,
Lavra, planta, povoa.
Depois volta à garoa!

E adivinha através dessa cortina,
Na tardinha enfeitada de miçanga,

A sagrada Colina
Ao Grito do Ipiranga!
Entreabre agora os véus!

Do cafezal, Senhor dos Horizontes,
Verás fluir por plainos, vales, montes,
Usinas, gares, silos, cais, arranha-céus!

A lei nº 337, de 10 de julho de 1974, revoga o artigo 3º da Lei n. 9854 (*) de 2 de outubro de 1967, e institui, como letra do Hino Oficial do Estado de São Paulo, o poema "Hino dos Bandeirantes".







