

Racialização e essencialização: perversidade e racismo nos enquadramentos de negros e negras nas artes visuais brasileiras¹

Racialization and essentialization: perversity and racism in the framework of black men and women in the Brazilian visual arts

Igor Simões

Resumo

Há uma permanente ferida na sociedade brasileira que reverbera sua herança colonial e afrodiaspórica. Nas artes visuais e nos seus discursos é possível encontrar e justapor de forma anacrônica diferentes fragmentos que apontam para uma contínua reiteração de elementos que partem de uma pretensa essência do sujeito negro e seu uso como categoria para situar a produção artística de homens e mulheres racializados. Ao longo dos séculos 19 e 20, ganhavam espaço abordagens que apontavam uma relação entre olhares *essencializados* e sujeitos *racializados*, criando a perversa correspondência entre a pertença à raça negra e os critérios de leitura e classificação de objetos que passaram também a ser racializados e, assim, hierarquizados de maneiras análogas àquelas que subalternizaram os corpos negros de homens e mulheres desde a escravização até os dias atuais. Reunindo imagens, trechos de textos referenciais acerca da arte e da cultura brasileira nos séculos 19, 20 e 21 que tomam como tema a produção de negros e negras, este artigo/ensaio apresenta evidências da permanência do racismo estrutural e aponta para a urgência de pensamentos pautados pelo enfrentamento desses temas nas artes visuais brasileiras.

Palavras-chave

Artes visuais brasileiras. Raça. Sistemas da arte e visibilidade negra.

Abstract

There is an endless wound in Brazilian society that reverberates its colonial and its afro-diasporic heritage. In the visual arts scenario and in its discourse, it's possible to find and overlap in an outdated way different fragments that point to an endless repetition of elements that assume an alleged essence of the black person and its utilization as a category to locate the artistic production of racialized men and women. Over the 19 and 20 centuries, approaches that highlight the relation between the essentialized viewpoint and racialized people, establishing the correspondence between the belonging of the black community and the interpretation and classification criteria for objects that, by its turn, become also racialized and, for instance, ranked on a hierarchical basis similar to the ones that subordinates black women and men bodies since the slavery to the current days. Therefore, this works has as its main objective provide evidences to the survival of the structural racism, as to aim the urgency of thoughts guided by the confrontation of those themes in Brazilian visual arts scenario. To achieve that, it uses fragments of Brazilian art critical and historiographic productions among 19, 20 and 21 centuries that has as its themes the production of black men and women.

Keywords

Brazilian visual arts. Race. Art system and black visibility.

¹ Texto originalmente publicado em *Arte além da arte: Anais do 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p. 368-378, 2020.

Sobre a perversidade

Perversidade. O dicionário Aulette apresenta como perverso aquela ou aquele que prejudica outros intencionalmente. Racismo. Quando se associam perversidade e racismo, no Brasil, estamos falando de movimentos orquestrados que têm como fundo barrar os fazeres e pensamentos de sujeitos de forma a buscar hierarquizar suas presenças em relação a uma regra. A regra da branquidade como regra de correção. Quando chegamos nas artes visuais brasileiras, tanto em seu aspecto de produção poética como nas suas abordagens no campo da crítica, da curadoria e da história da arte, este conjunto – perversidade e racismo – constitui lentes para reposicionar as artes visuais brasileiras. Urge reposicionar esse enfoque a partir de um olhar que toma como ponto de partida o racismo como elemento que estrutura as relações sociais em todo o território brasileiro e que, como tal, não teria nas artes visuais um espaço de imunidade.

Os exemplos aqui vão desde abordagens teóricas e culturais, apagamentos e, ainda, usos que configuram lugares de recorrências na representação de sujeitos. Há aqui a vontade de encontrar, nos exemplos apontados, alguns dados que nos permitam fazer movimentos que anacronicamente aproximem nossas experiências do passado e do presente e estabelecer elementos para pensar outros futuros em um dos períodos mais assustadores da vida contemporânea brasileira. Nesta escrita, estão algumas tentativas de dar continuidade a elementos que nos permitam começar a construção de uma leitura crítica da historiografia e da história da arte brasileira, capaz de elencar desde a produção de homens e mulheres negras até aquilo que se disse e se pensou sobre nós.

Entendemos que os ataques, por exemplo às políticas públicas de acesso de sujeitos negros à universidade, a escassa bibliografia sobre a presença de negros nas artes visuais, as abordagens de matriz mestiça que nas imagens do modernismo sedimentaram lugares perversos para corpos representados são matrizes que não nos levam apenas a seus tempos de produção, seja no passado ou no presente, mas são sintomas de hierarquias e apagamentos das vozes e existências negras na arte e na sociedade brasileiras. No entanto, a ainda insuficiente presença em acervos e programações institucionais também deve ser justaposta à emergência contemporânea de novas formas de resistência que, passando pelos movimentos sociais, também nos levam a uma nova fala em relação à soma desses fatores nas artes visuais brasileiras.

Precisamos, desde os pensamentos das artes visuais, manter uma contínua atenção ao jogo de *racialização, racismo e essencialização* de homens negros e mulheres negras. Se, por um lado temos visto a produção de artistas racializados como negros se firmar como uma das mais pulsantes na arte que nomeamos contemporânea, ainda temos de ter em mente o fato de que os discursos dessa produção aparecem atrelados a uma falta de noção de continuidade histórica. Uma continuidade que não aparece aqui em termos de heranças artísticas renascidas em elementos visuais e, sim, na resistência e no ativismo herdados. Herança que parte da existência de figuras anteriores como o artista, historiador, professor negro Manoel Raymundo Querino (1851-1923); nas soluções humanizadoras da produção de Maria Auxiliadora (1935-1974); em Abdias do Nascimento (1914-2011) e outras e outros que, mesmo diante de um ambiente prioritariamente branco e excludente, ultrapassam enquadramentos tão recorrentes como noções de escrita histórica sem referência e verificação (Querino), as noções de popular, primitivo e folclórico incidindo sobre sua produção (Maria Auxiliadora e Abdias do Nascimento).

Um ponto inaugural

As artes visuais brasileiras condensadas em obra única. Talvez devêssemos mesmo começar uma escrita da história da arte que estabelece como ponto de partida uma imagem inaugural. Trata-se de a *Redenção de Cam* (1895), de Modesto Brocos (1852-1936). A quem lê, as suposições de que rumo tomaremos já começam a se esboçar. Os discursos acerca dessa imagem atravessam as narrativas não só das artes visuais brasileiras como também das inúmeras disputas que definem e marcam em ferida viva as estratégias assumidas em diferentes tempos na sociedade local: a raça, a leitura da presença negra e a tentativa de produção de condições para seu desaparecimento.

Não é objetivo deste texto realizar uma extensa situação da obra e seus contextos formais nem trazer um levantamento de Modesto Brocos como figura autoral na arte brasileira do fim do século 19 e início do 20. Trabalhos de extenso fôlego, a se ressaltar aquele empreendido por Tatiana Lotierzo (2017), em sua dissertação de mestrado que deu origem à publicação de *Contornos do invisível: racismo e estética na pintura brasileira*, o fazem e servem de guia

para nossas compreensões. É exatamente Lotierzo (p. 25) quem nos empresta a descrição que usamos aqui:

Em pé, diante de uma palmeira, a senhora negra tem as mãos erguidas ao céu, como se agradecesse um milagre. No centro, uma jovem de pele mais clara está sentada. A personagem olha zelosa para o bebê que segura no colo. Com ares de ensinamento aponta para outra mulher- ainda que o ângulo percorrido pelo indicador pareça não a encontrar. A criança está completamente voltada para a mulher mais velha, olhando-a com a mão direita erguida, enquanto na outra segura uma laranja. [...] À direita, um homem sorri, timidamente, enquanto cumpre o papel de pai na composição. Ele dá as costas para a mulher mas olha de esgueira para o menino.

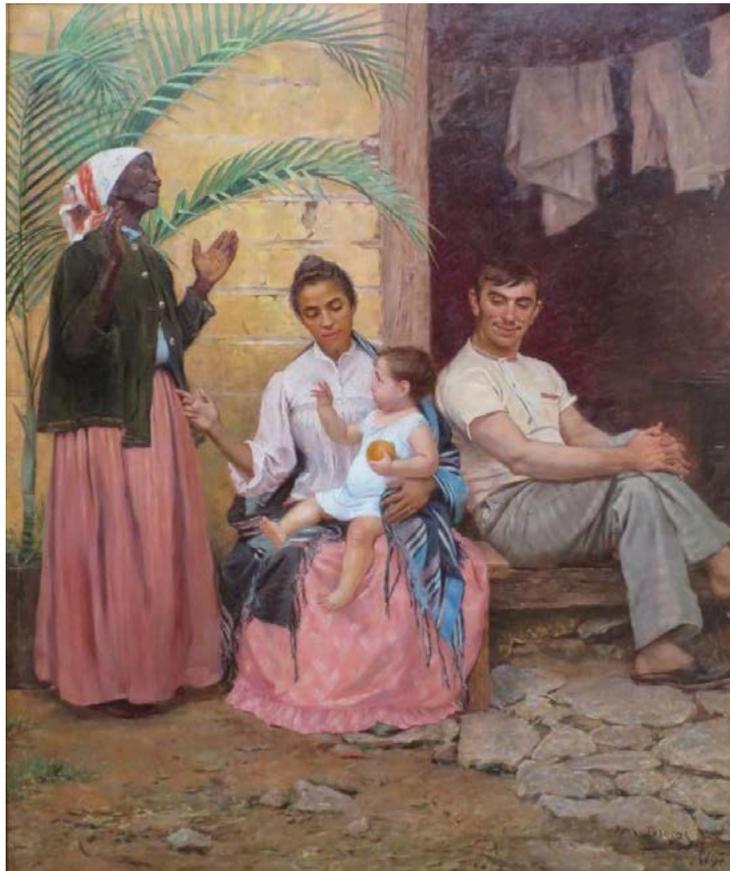


Figura 1
Modesto Brocos, *A Redenção de Cam*, óleo sobre tela, 1895

Uma mulher negra retinta olha para o céu como se agradecesse, com os pés descalços cravados na terra, envolta por folhas de palmeira, enquanto a filha mestiça segura nas mãos o filho branco que aponta para a senhora, observado pelo pai branco. A linha narrativa não nos é estranha e nem ao menos é específica de uma época. Estamos diante, sim, de um tipo de enquadramento sobre o processo de racialização associado à noção de branqueamento como futuro da nação jovem que tem em suas mãos o mundo. O Brasil, no colo da mestiça, que reaparece branqueado sob o olhar herdado do branco europeu e mantém o negro no passado. Ora, a imagem condensa muito da nossa noção de história da arte. Há ainda a negra velha que aparece em forma de composição diferente dos demais. Não apenas seus pés estão nus. Eles estão postos na terra que antecede o calçamento onde o homem branco se posiciona. Nua também está a velha de qualquer manutenção de existência futura. O país se branqueia e tenta encontrar síntese na miscigenação com vistas ao erguimento de uma nova realidade. Também a produção de negros e negras foi, desde o início do século 19, envolvida em uma noção de tempo que passou e que se apresentava distante do caráter civilizado que agora se ergueria. Em nossa historiografia, dados sobre uma possível produção de artistas negros no passado brasileiro são uma miragem e sempre filtrados por um completo embranquecimento de nossas história e crítica da arte.

Alguns nomes surgem sempre associados ao barroco e na eterna ladainha de desaparecimento dessa orientação diante da ascensão de uma arte civilizada, de corte e baseada em princípios academicistas que, por sua vez, diminuíram quando não apagaram ou branquearam seus protagonistas negros. Não nos é estranha essa leitura. Estamos falando de homens e mulheres retirados à força de suas terras e despidos da possibilidade tanto de humanidade como de reconhecimento de suas condições de produções marcadas pela elaboração. A arte brasileira não só insistiu em branquear-se. Também há um projeto de apagamento das vozes negras e que reaparecerá durante os modernismos como permanentemente associado ao mulato e mestiço como tipicamente nacional.

Onde estão os nomes dos artistas negros nas nossas páginas? Para além das notas de rodapé e dos recorrentes argumentos de não existência documental, um processo contínuo nos mantém distantes de nomes, por exemplo como o de Manuel Raymundo Querino, de quem falaremos mais adiante. Quantos nomes

somos capazes de elencar de artistas negros nos séculos 19 e anteriores? Se nos perguntarmos, acabaremos caindo na dificuldade de ultrapassar, se chegarmos, a casa da dezena. Obviamente chegamos aqui em uma encruzilhada. Não nos é possível, para pensar em artes visuais e sua história, contornar o dado da escravização. Teremos sempre que pensar nesse marco para, por exemplo, levar em consideração a ideia de que estamos nessa tentativa nos deparando com a eleição do trabalho escravo como forma de constituição primordial da sociedade, da economia e da vida brasileiras.

Ao nos deparar com a dificuldade de elencar nomes, teremos, sim, de pensar que estamos tentando erguer um trabalho que nos atravessa como herdeiros de uma sociedade de matriz colonial baseada na coisificação de sujeitos negros e, logo, na dificuldade de seu reconhecimento como figuras autorais, em especial no campo teórico. Essa compreensão terá de nos redirecionar para uma busca de escrita da arte e sua história no Brasil que leve em consideração a necessidade de ultrapassar a colonização. Esse empreendimento não pode continuar sem reiterarmos a ascensão de uma matriz branca e europeia não só na história da arte e na crítica, mas também na forma como, enquanto campo, nos relacionamos com essa presença.

Cabe sempre, com o fito de não perder o movimento anacrônico, considerar que no século 21 artistas negros, como aqueles reunidos no Coletivo Frente 3 de fevereiro, ainda estendem sobre a fachada de nossas instituições de arte bandeiras que perguntam de forma incontornável: Onde estão os negros? Também não podemos desconsiderar que, em pleno século 21, uma ação encabeçada por sujeitos negros se ergue pela contínua ausência desses mesmos sujeitos nos espaços de arte. Mais de uma vez citei a ação Presença Negra, encabeçada por Moisés Patrício, como exemplo desse sintoma. O grupo de artistas negras e negros realiza a ação pela simples, mas sofisticada, estratégia de trazer corpos negros para as aberturas de eventos em instituições locais como aquelas situadas em São Paulo. O trabalho consiste no estranhamento desses corpos naqueles espaços, causando reações e olhares. Logo, não é nem apenas do passado e nem apenas do nosso tempo a ausência de corpos, pensamentos e criações negras nos circuitos das artes visuais. A ausência se ergue, assim, como chamado para uma necessidade de que a área se levante de forma coletiva no estudo e na mudança dessas condições.

Entre ventos eugênicos e um persistente e, reitero, perverso mito de democracia racial articulado à negociação contínua da miscigenação, ora como fator de degenerescência, ora como forma de afirmar a potência de uma sociedade com características peculiares, a imagem de Brocos se ergue como resultado de um conjunto de discursos presentes no pensamento nacional também em tempo próximo da constituição daquilo que será entendido como a modernidade e seus ventos no pensamento brasileiro. Uma modernidade que chega aqui embalada em teorias forjadas em *doxa* cientificista que, entre outras coisas, mantém a hierarquização da existência de sujeitos, arbitrada pela cor de suas peles. Temos de olhar para essa pintura uma e outra vez. Olhar para ela com olhos do século 21, que percebem a manutenção de uma política de apagamento das existências negras, em nosso país, e deve-se aqui levar em consideração os índices de mortes de negros, homens e mulheres, os índices de encarceramento e a contínua manutenção das estratégias do racismo estrutural brasileiro mas também os epistemicídios a que são submetidos.

Entre Nina e Querino: vozes sobre negros e vozes negras

Ao rastrear discursos sobre negros e artes visuais, teremos de levar em conta aquele que será considerado pela historiografia o texto inaugural no levantamento dessa presença e na formação e critérios de análise da produção. Basta-nos pensar, por exemplo, que apenas nove anos depois de Brocos e sua *Redenção*, teremos publicado nas páginas da *Revista Kosmos*, em 1904, o artigo do médico Augusto Nina Rodrigues (1862-1906) *As belas artes dos colonos pretos do Brasil*.

Situado o contexto da escrita, cabe ressaltar que o texto toma como elemento de análise um conjunto de artefatos formado principalmente por esculturas e objetos de devoção. Cabe ressaltar que todos eles serão enquadrados como provenientes de uso associado à religiosidade. Nina Rodrigues possui, obviamente, tendência que hoje situamos como racista e extremamente presente na missão de outros intelectuais de categorizar pretos e pretas, que são vistos pelo autor como naturalmente inferiores. Em um de seus paradoxos, no entanto, o texto abre com a seguinte afirmação: “o natural menosprezo que votam aos escravizados, as classes dominadoras, constitui sempre e por toda parte perene

ameaça de falseamento para os propósitos mais decididos de uma estimativa imparcial das qualidades e virtudes dos povos submetidos (Rodrigues, 1904, p. 7). Assim, percebe-se que o intuito de Nina seria o de olhar para aquele conjunto de objetos sem os vícios de leitura amarrados às relações entre escravistas e escravizados naquele início de século, que ainda respondia à herança dos séculos anteriores. É visível, porém, ao longo do texto seu reforço da arte de matriz europeia e branca como aquela que ocupa o espaço de modelo e cânone, e serve de contraponto para as análises. Ao analisar, por exemplo, um conjunto de peças que o autor atribuía como proveniente dos cultos gêge-iorubano dos *orichas*² *vodus*, Rodrigues (1904, p. 7) não apenas argumenta a localização dessas peças em um estágio primitivo de desenvolvimento ao mesmo tempo cultural e individual dos povos originários da África, como se refere às peças com o seguinte apontamento:

Mandam as regras de uma boa crítica que desprezemos as imperfeições, o tosco da execução, dando o devido desconto à falta de escolas organizadas, da correção de mestres hábeis e experimentados, de instrumentos adequados, em resumo, da segurança e da destreza manuais, como na educação precisa na reprodução natural.

Mais uma vez, torna-se evidente ao leitor contemporâneo minimamente informado sobre a historiografia da arte de matriz eurocêntrica que o autor adota os preceitos academicistas como modelo para análise de objetos, que são por ele dobrados a essas linhas e desconsiderados como resultado de outro sistema de conhecimento e de operações com a própria arte. Visivelmente, o autor toma a arte acadêmica, ainda em voga no ambiente artístico brasileiro, como regra máxima de construção, avaliação e correção da boa arte. Se por um lado, como afirma Eliane Nunes (2007), o autor faz referência ao conjunto de objetos como arte, o que é uma novidade no cenário brasileiro, ele os hierarquiza em relação a métodos de análise que esquecem os próprios objetos naquilo que são e os agrupa com base naquilo que “deveriam” ser.

² Manteve-se a grafia original dos textos, incluídos os de Nina Rodrigues e, a seguir, de Manuel Querino.

A ciência da época que buscava construir teorias elaboradas sobre princípios raciais, da qual o médico maranhense é herdeiro, aparece com força em suas descrições. Ao analisar peças que são atribuídas por ele ao culto de *OChum*³ afirma que

em algumas foram bem figurados os caracteres étnicos dos negros. O nariz chato do etíope, os olhos, a flor da cara, os lábios grossos e pendentes [...] a desproporção entre o comprimento dos braços e das pernas, peculiar à raça negra, é levada, pela imperícia do artista, quase ao extremo da caricatura (Rodrigues, 1904, p. 9).

A citação é praticamente um xeque-mate. Ao mesmo tempo que atribui ao corpo negro a má-formação, situa os objetos provindos desse corpo-mente como insuficientemente capazes. Há que levar em consideração elementos daquele contexto. O texto é escrito apenas 16 anos depois da pretensa libertação de escravizados. Se hoje são conhecidos os elementos políticos e econômicos construídos naquele momento, que se manifestam nas condições de vida da maioria dos negros no Brasil, não se pode desconsiderar um esforço, que começa a ser realizado já na época pelos intelectuais, de encontrar o que seria esse sujeito racializado.

Este trabalho, no entanto, seria incompleto em seus objetivos se não reservasse outros fim e início de século, a partir de outro lugar, à presença de Raymundo Manoel Querino.

Na tese de doutorado que defendi em 2019, menciono os exemplos de Nina Rodrigues e Querino como elementos fundantes do pensamento sobre a presença negra nas artes, ocupando duas polaridades opostas. Se, por um lado, o médico maranhense é tomado como figura primordial do pensamento do século 19 e início do 20, sendo reconhecível em discursos de longa duração, pouca atenção se tem dado aos feitos do homem negro que inventaria e apresenta a produção de pobres e, conseqüentemente, de negros, no contexto da Bahia do início do século 20.

³ Manteve-se aqui a grafia do texto original, assim como foi a opção quando da sua publicação no catálogo da mostra *A mão afro-brasileira*, organizada por Emanoel Araujo, em 1988.

A humanização do sujeito racializado como negro apareceria como pauta de um negro brasileiro, nascido sob a Lei do Ventre Livre, órfão e responsável por fazer o cruzamento entre arte, classe e, de forma correlata, raça. A escassa abordagem na leitura da presença do negro e seu papel na formação da sociedade brasileira ganha com Querino sua existência e visibilidade. Em textos como *O colono preto como fator da civilização brasileira*, um giro epistemológico era dado. O negro já não era o selvagem sujeitado e coisificado. Era, antes de tudo, força atuante na consolidação de um autêntico Brasil. Para Querino (1980, p. 156),

Quem quer que compulse a nossa história certificar-se-á do valor e da contribuição do negro na defesa do território nacional, na agricultura, na mineração, como bandeirante, no movimento da independência, com as armas na mão, como elemento apreciável na família, e como o herói do trabalho em todas as aplicações úteis e proveitosas. Fora o braço propulsor do desenvolvimento manifestado no estado social do país, na cultura intelectual e nas grandes obras materiais, pois que, sem o dinheiro que tudo move, não haveria educadores, nem educandos. [...] Foi com o produto do seu labor que os ricos senhores puderam manter seus filhos nas Universidades europeias, e depois nas faculdades de ensino do país, instruindo-os, educando-os, donde saíram veneráveis sacerdotes, consumados políticos, notáveis cientistas, eméritos literatos, valorosos militares, e todos quantos, ao depois fizeram do Brasil colônia, o Brasil independente, nação culta, poderosa entre os povos civilizados.

Raymundo Manoel Querino foi colecionador, observador, crítico, etnólogo, historiador e militante das causas populares que envolviam, especialmente, interesses das populações trabalhadoras (Leal, 2016). Foi nome incontestável do ambiente artístico baiano e brasileiro da virada do século. A partir dessa leitura, surgirão as formulações de Manuel Raymundo Querino que, após voltar de uma carreira militar, ingressa em 1827 no Liceu de Artes, sendo aluno do artista espanhol Miguel Navarro Y Caninazes (?-1913). O próprio Querino transcreve a notícia da chegada do artista à Bahia, onde teria aportado depois dos estudos em Roma, temporada em Cuba e com o objetivo de se estabelecer na corte carioca influenciado pelas oportunidades da academia fluminense. Diz Querino, transcrevendo matéria publicada no *Diário da Bahia* e datada de 1876:

acaba por oferecer-se para lecionar pintura no Lyceu de Artes e officios, dispensando qualquer remuneração, o célebre professor de Pintura, Sr. Miguel Navarro Y Canysares, que, em viagem para o Rio de Janeiro, se demorará algum tempo entre nós. Filho de uma família muito distinta da Espanha, membro de numerosas sociedades conhecidas, percorreu o distinto professor a Europa, demorando-se em Roma oito annos, e America por onde conquistou renome. [...] Aos artistas dessa capital, que maior numero aspiram pelas lições dos mestres que a Europa só proporciona aos que visitam, é ocasião sumamente vantajosa de adquirirem das habilitações do professor Canysares um estímulo e, talvez, os aperfeiçoamentos que, por falta de escola não dão a muitos logar distincto entre os artistas celebres, mesmo Europeus. O Lyceu de Artes e Officios, muito penhorado pelo oferecimento generoso que lhe foi feito agradeceu ao Sr. Canysares e vae convidar a todos que queiram utilizar das suas licções. O Espanhol de formação clássica foi acolhido pela elite intelectual e política baiana.

Nesse momento, a Bahia, de forma independente em relação ao domínio central do cânone da Academia Imperial de Belas Artes, ainda tinha boa parte de sua produção associada ao caráter religioso, tendo as igrejas como principal cliente não só de artefatos legitimados como arte, como também de estandartes, charotas, andores, tetos, painéis (Flexor, 1997). Em 1872, no entanto, assistiremos à criação da Sociedade de Artes e Ofícios da Bahia:

O liceu traduziu, pelo menos durante o império, o modelo de uma Academia de Belas Artes. Não obstante, tal aproximação, uma vez que em ambos ensinava-se desenho, escultura, pintura, estatuaria, a academia fora criada para atender a uma clientela de elite, o que sinalizava a influência de tornar-se uma escola superior, enquanto o Liceu era destinado a atender as classes populares, enquanto escola do povo (Leal, 1996, p. 116).

Se apresentamos brevemente esses dados como pano de fundo é para que possamos reforçar a formação de Querino que, ingressando no Liceu em 1872, irá acompanhar seu mestre em 1877, quando este funda a Academia de Belas Artes, atualmente conhecida como Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

Apenas com sua formação intelectual já podemos entrever os trânsitos de Querino entre seu mundo de origem e aquele que passa a frequentar. Se sua formação começa no Liceu dedicado às classes populares, ele será mais tarde considerado um dos mais brilhantes alunos da Academia. A formação clássica possível para um negro brasileiro naquele período está registrada na abordagem e na valoração de Querino acerca da arte. Ele será responsável, entre outros trabalhos, por publicar um manual de desenho geométrico, fruto de seu trabalho como professor e fortemente alicerçado no cânone europeu do desenho como base para a criação artística. Não é, portanto, de estranhar que ao pensar em historiar a arte baiana, o negro Querino adote perspectivas próprias ao conhecimento estabelecido. História da arte era, para ele, a inventariação de nomes e de procedimentos adequados para a criação.

Gilberto Freyre, Di Cavalcanti, mulatos, mulatas e as modernidades

Com estas palavras, Gilberto Freyre (1990-1987) dá início a suas considerações sobre a influência do escravo negro na formação sexual e da família brasileira:

Todo o brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma e no corpo – há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil – a sombra ou pelo menos a pinta do indígena ou do negro [...]. Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo, em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera da vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boa. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama do vento, a primeira sensação completa de homem. Do moleque que foi o nosso primeiro companheiro de brinquedo (Freyre, 2003, p. 367).

Das palavras de Freyre surge mais uma vez o fruto da miscigenação e do colonialismo: a mulata associada ao sensório, à coceira aliviada, à iniciação

sexual desse “nós” que não dissimula a quem se refere e a mulher velha, aquela que estava de mãos erguidas na *Redenção de Cam*, que aparece como continuidade da ama de leite.

Esse “nós” que aparece como voz, aqui em Freyre nas páginas do clássico *Casa-grande & senzala*, de 1933, é bem situado. O “nós” de um Brasil branco que, desde seu lugar, avalia, enquadra e condiciona o papel do negro, com acento sobre a posição da mulher negra na formação do Brasil.

Essa fala não pode ser ilustrada por apenas uma imagem. Aqui, porém, lançaremos mão da justaposição para pensá-la em relação à mulata que surge nas telas de um Emiliano Di Cavalcanti (1897-1967), modernista e sensório. A escolha de Di Cavalcanti não é aleatória. Junto com Freyre, ele nos conduz no que compreendemos aqui como uma espécie de nó. O nó que nos impele a olhar para o modernismo brasileiro a partir do critério de raça e racialização. Enquanto Di Cavalcanti é figura indispensável na constituição da noção de modernismo canônico brasileiro, tendo sido presença incontestável na semana paulista que forja a matriz mais recorrente em análises sobre o assunto, Freyre mesmo diante das críticas contemporâneas ainda é um horizonte para pensar raça e miscigenação tomado o exemplo dos modernismos.

Cabe ressaltar que nos empreendimentos de ambos há a tentativa de chegar a um Brasil que reconheça a presença e a força da cultura baseada no reconhecimento da herança afro-brasileira. A perversidade que evocamos aqui não desaparece, todavia. Nas telas ou nas palavras, a figura do corpo negro em estado de oferecimento não é ponto a ser desconsiderado. Também em Di Cavalcanti, a mulata de peito desnudo envolta em aura sensória e sexualizada é uma constante. Por entre as antigas senzalas, e agora morros e favelas, uma tentativa de Brasil em consonância com suas origens reforça a hierarquização do lugar do negro na formação da cultura pretensamente nacional.

A senzala, assim como a favela, aparece associada ao negro como usina. Expliquemos e percebamos que esse não é um dado apenas brasileiro na eleição do negro e suas produções como fonte de contínua irrigação do ambiente modernista, dito culto e letrado.

O filósofo, negro camaronês Achille Mbembe (2018a), em sua *Crítica da razão negra*, nos traz esse exemplo na constituição de um outro modernismo, aquele de matriz europeia. Segundo ele, a arte africana, assim como o jazz, aparece em contextos modernistas na forma da retomada de culturas ditas

exóticas como a “via astral de um possível retorno às origens graças à qual as forças adormecidas poderiam ser despertadas, os mitos e rituais reinventados [...], a África reaparece nesse contexto como reservatório de mistérios na ótica ocidental de festa feliz e selvagem, sem entraves nem culpas”.

Se Mbembe se refere sobretudo ao modernismo europeu e, em especial, à defesa surrealista do primitivismo, o mesmo movimento pode ser tomado como análogo na tentativa brasileira de valorizar as heranças de matriz africana e seus descendentes, sem necessariamente rever suas posições. Mais uma vez, com Achille, ao olhar para as modernidades locais, vemos esforço semelhante. O autor nos alerta para o fato de que

A crítica anticolonial de caráter estético, vanguardista, anarquista, recupera grande parte desses mitos e estereótipos coloniais que ela se esforça em subverter [...]. Procura abarcar todos os sintomas de degenerescência – na realidade, gotas de fogo, convencida de que é precisamente aí que reside a força ardente do negro, seu furioso amor pelas formas, pelos ritmos, pelas cores (Mbembe, 2018, p. 87).

Tomemos uma pintura de tempo consonante à publicação de *Casa-grande & senzala*. Exemplo entre a enorme produção do carioca Di Cavalcanti pode ser erguido com a tela *Samba*, de 1927. Em tudo há que pensar e justapor Gilberto Freyre, mas sem esquecer que escrevo no tempo de Mbembe.

Lá está o corpo da mulata com seios nus, a música, o negro em estado de festa. A bebida, a música e o instrumento são elementos que ocorrem no entorno de dois corpos femininos negros. Atenção deve ser dada aos cabelos distintos das duas figuras femininas. A primeira, em primeiro plano trazendo na mão um ramo de oliveira, tem a pele mais clara em contraposição com as figuras dos homens negros da composição. Os olhos de tom verde-mel. Seu corpo se sobrepõe e encontra apoio na imagem de outra figura feminina, essa de pele mais escura. Seios também nus, está vestida apenas com um pano branco amarrado à cintura. As figuras femininas remetem fortemente a uma certa beleza entregue (as duas estão voltadas para frente com seios à mostra) de um pretenso corpo negro feminino em festa. Tudo isso envolvido por instrumentos musicais e homens negros e mulatos que tocam. Uma figura masculina que remete às aparições da iconografia da melancolia divide espaço com as mulheres. As mulheres negras e seus corpos

são levados pela pulsação da festa e evocam uma sensualidade quase inata. Pensemos em Freyre e sua descrição da mulata.

Quando justapomos o texto de Freyre às imagens de Di Cavalcanti, quando reunimos essas palavras e essas imagens chegamos a uma aproximação que não é apenas do seu conteúdo mais imediato. Quanto dessas noções se entranharam no imaginário brasileiro com auxílio direto ainda de uma contínua reiteração dessas representações nos espaços da mídia de massa. Podemos fazer ainda, uma última aproximação:

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança (Andrade, 1976).



Figura 2
Emiliano Di Cavalcanti,
Samba, 1925, óleo
sobre tela, 177 x 154cm

Seguindo a aproximação: o *Samba*, de Di Cavalcanti; o Carnaval, de Oswald de Andrade, com a cozinha e o vatapá; a cama do vento, a mão da velha negra, com a bola de comida, de Freyre, conformam posições, composições e lugares ocupados pelo negro não apenas nas imagens, mas no imaginário das culturas locais. Há perversidade, há colônia para ser ultrapassada. Estamos falando de homens brancos. Homens brancos e os lugares de negros em suas imagens e palavras. Não falamos apenas de passados, estamos falando do movimento entre tempos e de algumas manutenções.

Por uma história insubmissa para a arte brasileira

A escrita de uma versão insubmissa da arte brasileira passa por reconhecer as marcas de uma experiência colonizadora e perversa tanto na representação quanto na representatividade de sujeitos negros na história da arte brasileira. Para forjar escritas que busquem ultrapassar essas marcas, precisamos urgentemente repensar e situar nossas referências e os elementos a partir de um olhar forjado nos atravessamentos que a noção de raça nos impõe.

Nesse sentido, a raça deixa de ser um elemento presente apenas na análise de artistas e movimentações negras nas artes visuais e passa, assim, a ser tarefa de historiadores não negros e tema constante no horizonte de quem se aventura a contar e pensar essas histórias.

Em caráter de gravidade, precisamos, nós, negros, homens e mulheres, que esse trabalho não se restrinja à produção de sujeitos racializados, mas que se torne pauta em projetos críticos, curatoriais e historiográficos que pensem escritas plurais, mas sem deixar de lado o reconhecimento de que a raça e a racialização são estruturantes dos pensamentos erguidos por aqui. Sem incorrer nessa tarefa, estamos continuamente presos a reinaugurações da *Redenção de Cam* com a escrita de uma história baseada em preceitos embranquecedores e branqueados que relegam a presença negra a um canto da tela principal, tendo sempre em seu centro a figura de um branco menino que, mesmo que reconheça a existência da velha senhora negra, não imagina em si a presença real dessa constituição, e que quando o faz não ultrapassa a noção de mestiçagem.

Cabe ressaltar que os dados aqui trazidos para debate não são imutáveis. Eles são móveis tanto quanto nossas possibilidades de os reescrever e de estabelecer novas molduras de compreensão.

Encerro com a imagem de um artista negro do Sul do Brasil e, dessa forma, ao sul das artes visuais brasileiras, tão centradas em divisões geopolíticas específicas. Em *Bola*, trabalho de 2018 de Leandro Machado, uma mão negra segura contra o céu azul uma bola feita dos cabelos do próprio artista. Essa bola se lança ao nosso olho e soa aqui como um chamado. O céu das artes visuais brasileiras não ultrapassa um ponto primeiro. O reconhecimento da produção de artistas negros como Leandro Machado não é apenas uma questão inventariante, embora esses inventários ainda nos sejam indispensáveis. Trata-se também de compreender que o cabelo negro na mão do artista joga em nossos horizontes a necessidade de fixar nossa atenção nessa marca.

Não há escrita que possa ser erguida sem termos diante de nós a bola da existência negra em solo brasileiro, tanto nas artes visuais como na vida democrática nacional. Onde estão os negros? Onde estão em nossas pesquisas e noções sobre arte no Brasil? Que políticas efetivas temos feito para que 2018, marcado por mostras como *Histórias Afro-Atlânticas* (Masp), *Rosana Paulino: a costura da memória* (Pinacoteca do Estado de São Paulo), *Sonia Gomes: ainda assim me levanto* (Masp), não seja apenas um intervalo feito de vários eventos negros em uma agenda institucional branca? Quais as políticas reais de aquisição, circulação e difusão da produção não apenas poética como também a de vertente crítica, curatorial e historiográfica? Quando pensamos em curadores, quantos dos cargos nas instituições são ocupados por esses sujeitos? Qual tem sido nossa postura como campo diante da precarização de uma das únicas instituições brasileiras, o Museu Afro Brasil, voltadas para a preservação, guarda e exposição da arte e da cultura negra brasileira? Nas equipes e projetos educativos, qual tem sido a real preocupação em termos dessas representações garantidas?

Não levar em consideração essas perguntas é, sim, flertar com a perversidade que atravessa nossos enquadramentos. Uma perversidade que leva à fixação de representações, à baixa representatividade, ao silêncio das vozes negras e que torna também excludente a voz da história da arte produzida no Brasil.



Figura 3
Leandro Machado, *Bola*,
2018

Igor Simões é doutor em artes visuais – História, teoria e crítica da arte (PPGAV-UFRGS). Professor adjunto de História, Teoria e Crítica da Arte e Metodologia e Prática do ensino da Arte (Uergs). Curador educativo da Bienal 12 (Bienal do Mercosul, 2020). Cocurador do projeto *Dos Brasis: arte e pensamento negro*, Arte Sesc, 2022. Trabalha com as articulações entre exposição, montagem fílmica, histórias da arte e racialização na arte brasileira e visibilidade de sujeitos negros nas artes visuais.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia Pau Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3 ed. Petrópolis/Brasília: Vozes/INL, 1976.
- FLEXOR, Maria Helena Ochi. Academia Imperial de Belas Artes: “inspiração” da Academia de Belas Artes da Bahia. In: *Anais do Seminário EBA 190 anos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p. 281-306.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Recife/São Paulo: Fundação Gilberto Freyre/Ed. Global, 2003 [1933].
- LEAL, Maria das Graças de Andrade. Manuel Querino: narrativa e identidade de um intelectual afro-baiano no pós-abolição. *Projeto História*, São Paulo, n. 57, p. 139-170, 2016.
- LEAL, Maria das Graças de Andrade. A arte de ter um ofício: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia 1872-1996. Dissertação (Mestrado). PPGH-UFBA, Salvador, 1996.
- LOTIERZO, Tatiana. *Contornos do invisível: racismo e estética na pintura brasileira*. São Paulo: Edusp, 2017.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- NUNES, Eliane. *Raimundo Nina Rodrigues, Clarival do Prado Valladares e Mariano Carneiro da Cunha: três historiadores da arte afro-brasileira*. Salvador: Ufba, 2007 (Cadernos do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia).
- QUERINO, Manuel. O colono preto como fator da colonização brasileira. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 13, p. 143-158, 1980 [1918].
- RODRIGUES, Augusto Nina. As bellas artes dos colonos pretos no Brazil. *Revista Kosmos*, São Paulo, 1904. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/kosmos/146420>. Acesso em jul. 2018.

Dossiê recebido em junho de 2022 e aprovado em julho de 2022.

Como citar:

SIMÕES, Igor. Racialização e essencialização: perversidade e racismo nos enquadramentos de negros e negras nas artes visuais brasileiras. Dossiê Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 262-281, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.15>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>