

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

A FORMA DIFÍCIL DA RAÇA
ROSANA PAULINO E AS REPRESENTAÇÕES DA MULHER NEGRA NA ARTE
BRASILEIRA

KAROLINE LIMA SIRQUEIRA

BRASÍLIA-DF
2019

KAROLINE LIMA SIRQUEIRA

**A FORMA DIFÍCIL DA RAÇA
ROSANA PAULINO E AS REPRESENTAÇÕES DA MULHER NEGRA NA ARTE
BRASILEIRA**

Monografia apresentada a Universidade de Brasília, como parte das exigências para a obtenção do título de Bacharel em Teoria, Crítica e História da Arte.

Orientadora: Prof.^a Dra. Cristina Antonioevna Dunaeva

**Brasília - DF
2019**

KAROLINE LIMA SIRQUEIRA

**A FORMA DIFÍCIL DA RAÇA
ROSANA PAULINO E AS REPRESENTAÇÕES DA MULHER NEGRA NA ARTE
BRASILEIRA**

Esta monografia foi julgada e aprovada para obtenção do título de Bacharel, no curso de Teoria, Crítica e História da Arte, da Universidade de Brasília.

Brasília, 05 de junho de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Cristina Antonioevna Dunaeva
Universidade de Brasília

Prof.^a Dra. Maria do Carmo Couto da Silva
Universidade de Brasília

Prof.^a Dra. Sissa Aneleh Batista de Assis
Universidade Católica de Brasília

Agradeço as professoras Cristina Antonioevna Dunaeva e Maria do Carmo Couto da Silva pelo apoio, orientação, compreensão e conhecimento generosamente compartilhado para a realização desse trabalho.

Agradeço ao meu esposo Tiago Guidi pelo companheirismo e apoio. A minha família que sempre está ao meu lado.

RESUMO

A artista contemporânea Rosana Paulino destaca-se no cenário da arte brasileira recente pela escolha reiterada de temas concernentes à raça, sobretudo no que toca a sua construção imagética ao longo da história brasileira. Trabalhando sobre diferentes suportes, Paulino frequentemente revisita imagens de arquivo do século dezanove que figuram a "mulher negra" em diferentes regimes de visualidade, e, longe de simplesmente relembra-las acriticamente, Paulino glosa e subverte tais imagens a partir de procedimentos plásticos orientados para a inscrição, para a marca e para rasura. A partir desse conjunto inicial de temas e procedimentos, esta monografia tencionou descrever as imagens de Paulino à luz dos próprios conceitos e categorias que lhes seriam próprios. Isto é, na mesma medida em que a obra coloca a relação tensa entre raça e imagem, tentou-se construir uma teoria da arte atenta a essa relação.

Para tal, propomos que, dentro da obra de Paulino, a "raça" existe no conteúdo e no procedimento plástico, na imagem e na marca feita sobre a imagem. Observando que a "mulher negra" se repete ao longo dos seus trabalhos sempre sob o signo do desaparecimento e da ausência, utilizamos o conceito de "espectro" para entender a existência da raça nessas imagens: de acordo com nosso entendimento, dentro do pensamento plástico de Paulino, o "espectro" da "mulher negra" seria uma maneira de conjugar o visível e o invisível dentro da imagem, e em última instância, conteúdo e forma.

Palavras-chave: Rosana Paulino. Mulher negra. Espectro. Raça. Estereótipo.

SUMÁRIO

<u>INTRODUÇÃO</u>	<u>9</u>
<u>Aspectos Históricos da representação da mulher negra</u>	<u>12</u>
<u>Tipologias e espectrologias</u>	<u>23</u>
<u>Espectros</u>	<u>28</u>
<u>Espectro da raça: Exótico</u>	<u>28</u>
<u>Espectro do desejo: sexualização e objetificação</u>	<u>32</u>
<u>Espectro do social: Trabalho</u>	<u>35</u>
<u>A forma difícil da raça nas obras de Rosana Paulino</u>	<u>45</u>
<u>CONCLUSÃO</u>	<u>59</u>
<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>	<u>61</u>

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Frontal, Lateral, Reversa, Rosana Paulino, 2012.	11
Figura 2 - A Redenção de Cam. Modesto Brocos. 1895.	18
Figura 3 - Escravas negras de diferentes nações, Jean-Baptiste Debret c.1834-1839.	25
Figura 4 - <i>Négresse Cabinda</i> . Hercule Florence. 1828.	26
Figura 5 - <i>Négresse Rebolo</i> . Hercule Florence. 1828.	26
Figura 6 – Mina. José Christiano Júnior. 1865 .	27
Figura 7 - O Batuque em São Paulo. Spix e Martius. 1817.	29
Figura 8 – Negertanz. Wagener, Zacharias.	30
Figura 9 - Sarah Baartman, "Venus Hotentote".	31
Figura 10 - <i>Impudica. Typo negro brasiliense</i> . Carlo Evangelisti.1898.	31
Figura 11 - Interior de uma casa do baixo povo. Guillobel. 1820.	32
Figura 12 - Negros Novos . Rugendas e Maurin. 1835.	33
Figura 13 - <i>Inspection de négresses nouvellement débarquées de l'Afrique</i> . Harro-Harring. c.1840.	34
Figura 14 - Venda no Recife. Rugendas.	36
Figura 15 - Chafariz das Marrecas. Armand Julien Palliere. c. 1840.	36
Figura 16 - Fazenda do Secretário. Victor Frond. c. 1859.	37
Figura 17 - A cozinha na roça. Victor Frond c. 1859.	38
Figura 18 - Conjunto representando atividades de negros em diferentes ofícios. José Christiano de Freitas Henriques Jr. c.1865.	40

Figura 19 - Retrato de velha babá com criança. autor desconhecido. c. 1890.	41
Figura 20 - Retrato de babá com o menino Eugen Keller. Alberto Henschel. 1874.	41
Figura 21 - Vovó Vitorina com Maria Eliza. Fotografia do Estúdio Carneiro & Gaspar.	42
Figura 22 - <i>Carte-Cabinet</i> de Antônio da Silva Lopes Cardozo. c.1881.	42
Figura 23 - Retrato de busto de ama com criança. Cartão-de-visita (cortado) Militão Augusto de Azevedo. 1876.	43
Figura 24 - Retrato de busto de ama com criança. Militão Augusto de Azevedo (1870-1874).	43
Figura 25 - Retrato de criança no colo de ama. Militão Augusto de Azevedo. 1877.	44
Figura 26 - Retrato de criança no colo de ama. Militão Augusto de Azevedo. 1879.	44
Figura 27 - Retrato de criança no colo de ama. Alberto Henschel. 1866-1870.	44
Figura 28 - Detalhe da obra <i>Bastidores</i> , Rosana Paulino, 1997.	45
Figura 29 – <i>Bastidores</i> . Rosana Paulino. 1997.	48
Figura 30 - William Casby, nascido escravo. Richard Avedon. 1963.	50
Figura 31 - As filhas de Eva. Rosana Paulino. 2014.	53-54
Figura 32: Assentamento, Rosana Paulino, 2012.	57

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo tratar da obra plástica de Rosana Paulino (1967), trazendo à baila uma investigação acerca da representação da “mulher negra” tanto no plano do conteúdo quanto no plano da forma da imagem e da técnica. O termo “mulher negra” será entendido a partir da noção de “espectro”, seguindo a definição de Jacques Derrida¹. Por que tal associação? Aos meus olhos, o estatuto indefinido da mulher negra dentro da sociedade brasileira, e, sobretudo, a sua reiterada reaparição nas imagens que aqui escolho, a coloca no mesmo campo do “espectro” de Derrida: ela é tanto generalidade quanto particularidade, tanto acontecimento no tempo quanto estrutura trans-histórica, ela é tanto presença quanto ausência. Mais precisamente, a “mulher negra” surge como espectro na obra de Rosana Paulino na sua escolha de imagens de arquivo em que figuram a “mulher negra” e seus “estereótipos”: tais imagens, “espectralizam” a “mulher negra” em um sentido negativo. Mas também, a partir dos seus procedimentos técnicos e plásticos, que visam introduzir rasuras e marcas nessas imagens, Paulino constrói uma imagem da história borrada e dilacerada, através da qual uma dimensão espectral em sentido positivo surge. Desta feita, a partir da noção de “espectro”, divido a pesquisa em dois momentos: primeiro, busco entender o conteúdo das imagens utilizadas por Paulino, e segundo, busco entender a qualidade formal do trabalho que ela exerce sobre essas imagens.

Na segunda parte, percorro pelos aspectos históricos que contribuíram para a construção dos estereótipos que veremos nas representações da mulher negra. Na terceira conceituei três espectros da mulher negra: o “espectro” da raça, o “espectro” do desejo, e o “espectro” do social. Para isso, investiguei imagens produzidas principalmente no século XIX, nas quais é possível encontrar um largo acervo iconográfico a respeito da população escravizada no Brasil – isso não é sem motivo, uma vez que na própria obra de Rosana Paulino abundam imagens de arquivo referentes ora à escravidão, ora às suas sobrevivências por meio da presença negra, suas formas de resistência e a condição da mulher negra na atualidade. Nessas imagens, identifiquei a construção reiterada de estereótipos raciais, e nisso surge a primeira aparição do “espectro” da mulher negra: por sua cor e condição social, a “mulher negra” é

¹ “O espectro é uma estrutura que resiste às oposições metafísicas. Não é nem inteligível, nem vivo e nem não-vivo. Portanto, tem uma afinidade com quase todos os conceitos que me interessaram no meu trabalho: a “graça”, o “phármakon”, o “suplemento”, tudo que resista às oposições conceituais da filosofia clássica”. DERRIDA, Jacques. Entrevista com Jacques Derrida por Betty Milan, publicada no caderno Mais! Da Folha de São Paulo, 26 de Junho de 1994. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/6/26/mais!/24.html>>

colocada sem identidade, e aparece por vezes circunscrita pela busca de tipologias raciais puras, e pela construção do exótico. De fato, buscando comprovar a inferioridade do negro, tais estereótipos o colocavam reiteradamente no mesmo patamar que animais e não humanos, causando estranheza e, ao mesmo tempo, provocando, no olhar do homem europeu, um sentimento de fascinação. Essa condição de “infra-humanidade” do negro, e por consequência da “mulher negra”, reafirma, de acordo com meu entendimento, um dos aspectos do **“espectro” da raça** nessas imagens. Outro dado que concorre para a construção do “espectro” da “mulher negra” foi identificado na sexualização do seu corpo. Por vezes, ele é retratado em pinturas, ou colocado nas fotografias, desnudo, associando-o a uma serventia outra que não a do trabalho escravo. Vemos aí também o **“espectro” do desejo**. Por último, temos a imagem da mulher negra associada ao trabalho, em que frequentemente se encontra tanto como escrava quanto como figura materna que se mistura, muitas das vezes, com a amante, a mulher desejada. São mulheres indissociáveis de suas funções, de seu trabalho, e, por isso, relegadas a um plano secundário: e neste sentido, são **“espectros” do social**, visto que existem já próximas da não-existência social.

Investigando também o contexto dessas imagens, que serviam como ilustrações para textos científicos e para textos de viajantes curiosos, a presença espectral da “mulher negra” evidencia-se, de maneira mais abrangente, pelo fato de que tais imagens pretendem registrar o real que não é real. Elas nos desinformam e informam ao mesmo tempo: elas documentam a “mulher negra”, contudo, simultaneamente inventam a mulher negra. **O “espectro” da raça, o “espectro” do desejo, o “espectro” do social**, combinam-se para formar um **“espetáculo espectral”**. As pinturas científicas, e mesmo as fotografias, tidas por muito tempo como um registro verídico e incontestável do momento, mostram um processo de seleção e de construção, que envolve códigos técnicos, culturais e estéticos que conduziam a construção da imagem do “outro”. Por meio da construção de vários estereótipos, legitimavam-se práticas sociais de discriminação, etnocentrismo e preconceito:

Nesta trajetória do negro enquanto modelo de representação, pode-se constatar que estamos diante de cenas construídas onde o negro se viu embelezado por uns e animalizado por outros; romanceado em meio à paisagem tropical ou abominado por suas manifestações culturais; estigmatizado em seu traje de escravo ou trajado aristocraticamente no cenário do estúdio fotográfico, no momento em que, já liberto, pode optar por um estilo de representação. Comercializado como tipo exótico, viajou para além-mar e tornou-se conhecido do europeu curioso, via cartão-postal. (KOSSOY; CARNEIRO, 1994, p. 212).

Tais imagens serão utilizadas na arte contemporânea da artista Rosana Paulino, que as toma como base para a compreensão da história da escravidão do negro no Brasil e suas consequências na atualidade. Uma de suas obras, *Assentamento*, se constrói a partir de uma fotografia de um cientista do século XIX, Louis Agassiz (1807-1873)², defensor da teoria da degeneração das raças por meio da miscigenação. Em sua visita ao Brasil, ele encomendou fotografias que tinham como objetivo a obtenção de amostras materiais de que o mulatismo levava a uma “degeneração racial”, já que a miscigenação era comum no Brasil. Katia Nelson reflete sobre este processo:

“Para o projeto assentamento, Paulino se apropria de imagens da expedição Thayer de Louis Agassiz (1807-1873) no Brasil. Agassiz era um zoólogo de origem suíça e professor em Harvard que usava a fotografia, em meados do século 19, para validar o corpo negro escravizado como uma raça inferior, utilizando o que ele julgava ser uma observação científica. Uma de suas intenções era a de coletar dados para provar a superioridade do grupo étnico branco sobre os demais. Visando provar suas teorias racistas, Agassiz encomendou a Augusto Stahl (1828-1877) a realização de uma série de fotografias de africanos (e chineses) que viviam no Rio de Janeiro entre os anos 1865 e 1866. O ideal era retratar “tipos raciais puros” e, assim, as imagens tinham de assumir um caráter científico, em que as pessoas eram mostradas em três posições diferentes: de frente, de costas e de perfil.” (NELSON, 2017, p.1-2)

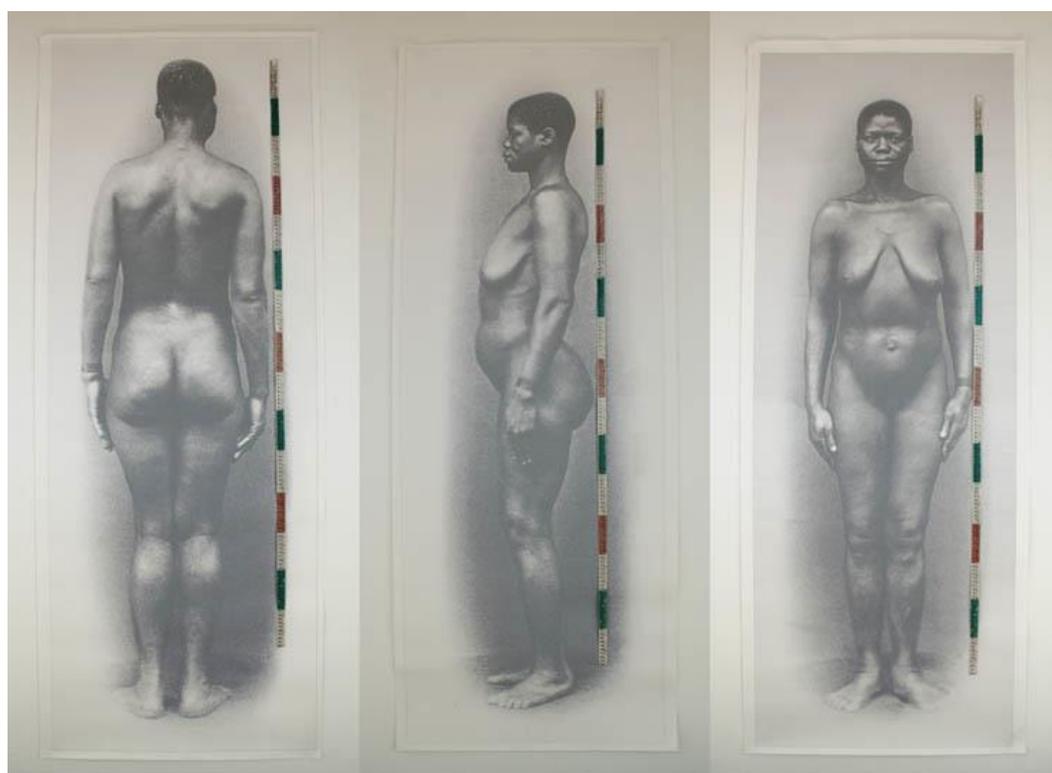


Figura 1: Frontal, Lateral, Reversa, Rosana Paulino, 2012.

² Sobre Agassiz ler: HAAG, Carlos, *As fotos secretas do professor Agassiz*. Revista FAPESP, edição 175, set. 2010.

Rosana Paulino, confronta tais imagens e seus espectros, assumindo aí um papel de “médium”: ela engaja-se com o espectro da raça, do desejo e do social, através de um processo revelatório, que revisita tais imagens da “mulher negra” para neles fazer surgir a dimensão espectral. Porém, a preocupação com o conteúdo das imagens nos dá somente um aspecto da sua obra. Há também uma forte preocupação formal.

Se por um lado a sua obra nos mostra um estudo histórico e sociológico da escravidão negra no Brasil, por outro, não deixa de apresentar forte cunho plástico, interessada também nos processos de produção visual. Paulino trabalha com o uso e a mistura de diferentes técnicas artísticas como a gravura, o desenho, a fotografia digital, a impressão, a costura, recortes, colagem, instalação e vídeo. É assim que ao mesmo tempo em que expressa interesse por uma fusão entre arte, ciência e história da escravidão, Paulino também desenvolve técnicas e procedimentos formais contemporâneos. Ela revisita imagens pessoais pertencentes à família e imagens de arquivo, para aí produzir imagens borradas, dilaceradas, carregadas de forte apelo plástico. Assim, combinando preocupação com o conteúdo e com a forma das imagens, Paulino nos apresenta a história falha, borrada, mas também informada pela ciência ou pseudociência que se empenhou em uma comprovação falsa da superioridade do branco sobre o negro.³ A importância do “gesto”, da “marca”, da “inscrição”, e de todos os procedimentos que revelam o índice do contato da mulher negra sobre um material expressivo, é central, para entender a obra de Paulino: de fato, é aí onde utilizei novamente a noção de “espectro”, desta vez para entender a marca da “mulher negra” como índice também de um desaparecimento, que, no entanto, resiste.

Aspectos históricos da representação da mulher negra

A condição e a invisibilidade da mulher negra no Brasil é resultado de uma longa história que envolve os quase quatro séculos de escravidão vivenciados no país, suas consequências e da representação que se fez dessas mulheres por meio das artes visuais, poemas, canções e pela mídia. A imagem da mulher negra está constantemente associada aos seus predicados e capacidades sexuais e ao seu papel social de servidão. No Brasil temos uma grande concentração de mulheres negras em subempregos associados à servidão, trabalhos braçais que refletem o histórico delas no país. Não obstante, acredito que a conformação de

³ Frase dita pela artista no vídeo “ATELIÊ DA ARTISTA: ROSANA PAULINO”, Revista BRAVO!. Disponível em: <<http://www.rosanapaulino.com.br/blog/videos/>>. Acessado em junho de 2019.

fenômenos raciais apresenta uma característica singular: as representações e construções simbólicas que se faz da “raça” são tão importantes quanto a própria determinação objetiva da raça, uma vez que esta última carrega uma relação inextricável com a primeira. A raça é uma ficção, porém, uma ficção socialmente determinante e determinada. De fato, embora o tema de que falo seja eminentemente constituído de imagens – a saber, representações da mulher negra dentro e fora da história da arte, e como são reelaboradas por Rosana Paulino --, tais imagens possuem a força de representações coletivas, e como tais, não se dissociam de efeitos práticos, constrangimentos, coerções, que em muito excedem o mero domínio imagético, embora com ele se confundam no que aqui me interessa.

Não por acaso falo da “mulher negra” – tal construção só é possível na medida em que ocupa lugar privilegiado num certo conjunto de tipos sociais, isto é, representações coletivas. Assim como é possível falar, na fotografia, de um negativo a partir do qual seria possível extrair reproduções e mais reproduções por meio da revelação positiva, a “mulher negra” possui o mesmo aspecto de imagem espectral que, sendo inteiramente vazia e típica, não cessa de produzir reproduções e cópias de si mesma. Antes de a mulher negra existir no mundo, parece-nos que ela já é antecedida por suas cópias, seus estereótipos, ou melhor, suas representações. Por isso não causa estranhamento falar sobre a “mulher negra” – se em outros casos, haveria o risco de generalização ou de tipificação, aqui o tipo e o geral já são o lugar de saída, paradoxalmente é essa a particularidade do fenômeno em questão. Antes de se apresentar, a mulher negra já está representada, já é representação: ela existe, portanto, espectralmente.

A história da mulher negra no Brasil se inicia a partir do século XV com a criação do sistema escravocrata. Neste sistema os europeus, no caso brasileiro, holandeses, franceses, ingleses, mas principalmente os portugueses, realizavam trocas comerciais com africanos que os ofereciam escravos de outras etnias, geralmente inimigas. A partir dessa troca os africanos e africanas escravizados eram trazidos em navios em condições extremamente precárias (ALENCASTRO, 2000). Já no território colonial brasileiro eram vendidos a seus futuros senhores. Inicialmente os trabalhos que a mulher negra desempenhava no Brasil colônia era o trabalho doméstico e nos engenhos onde participavam das etapas de feitura do açúcar e trabalhavam nas casas dos senhores de engenho como criadeiras, amas de leite, limpeza da casa, cozinheiras, entre outros. Aqui gostaria de assinalar uma primeira característica da

“mulher negra”: se a economia escravagista era inteiramente baseada na exploração predatória da força muscular, a “mulher negra”, posto que não se destaca pela sua potência física, já se aparenta um dado sobressalente. Pois qual seria o papel da mulher negra em uma sociedade baseada na extração da força física? Muitas vezes relegada ao plano doméstico, a mulher negra parece negar a própria divisão clara entre mestres e escravos: exercendo atividades dentro do seio familiar do senhor branco, ela impõe o paradoxo de uma coexistência íntima entre explorador e explorado⁴. Nisso encontramos o que acima descrevemos como “representação coletiva”: a “mulher negra” está tanto dentro quanto fora do sistema social, e por isso possui característica espectral. Presença ausente e ausência presente, a “mulher negra” é desde já presença saída pelas tangentes: ela é tanto a escrava quanto a “querida” servidora do lar, é tanto a amante, aquela que serve para o prazer, quanto a procriadora, que serve para os negócios.

A partir do final do século XVII houve a descoberta do ouro que impulsionou a vinda de mais africanos escravizados para o Brasil. Esses agora, de regiões mais específicas da África onde já realizavam a mineração e, portanto já possuíam esse conhecimento. Tal descoberta contribuiu para o surgimento de uma sociedade mais dinâmica por meio das cidades erguidas no interior do Brasil colônia para suprirem as demandas de uma nova sociedade que se concentrou na extração do ouro.

Nesses espaços a mulher negra desempenhou outros papéis ligados a atividades urbanas como o de escravas de ganho e quitandeiras, elas circulavam nas cidades vendendo pelas ruas seus quitutes ou as mercadorias de seus senhores, atividades essas que refletem uma tradição africana já que no continente era e ainda é comum o trabalho de venda de mercadorias e comidas nas ruas, prática que também se tornou extremamente comum no Brasil e que fez com que muitas mulheres negras após a abolição da escravidão conseguissem sobreviver e sustentar suas famílias.

Com o aumento dos espaços urbanos e a ocupação e expansão progressiva do território colonial os africanos escravizados continuaram sendo trazidos chegando a números extremamente elevados (ALENCASTRO, 2000). Estima-se que 4,5 milhões de africanos escravizados vieram para o Brasil, desta forma, constituíam a maior parte da população colonial, ainda hoje os negros são a maior parte da população brasileira.

⁴ Como assinalado por Gilberto Freyre em Casa-Grande & Senzala, 1933.

Durante os quase quatro séculos de escravidão os africanos e africanas escravizados estiveram presentes em todos os ambientes desempenhando uma série de trabalhos. Resistiram à escravidão de diversas formas, tiveram grande papel na formação da cultura brasileira, no português falado no Brasil e conseguiram manter algumas de suas tradições culturais originárias por meio da ressignificação delas a partir de suas experiências em um novo espaço.

Junto com os milhões de africanos escravizados que vieram para o Brasil surgiram uma série de questões relacionadas à grande presença desses africanos aqui, a justificação para sua opressão e os debates sobre raça e miscigenação que permeiam a sociedade brasileira até hoje e contribuem para a continuidade de um sistema racista. Aqui, a primeira característica espectral da “mulher negra”, como acima assinalada, soma-se a uma outra, de cunho mais geral: como um país que se pretendia ser continuação da civilização europeia nos trópicos, poderia integrar na sua identidade nacional uma massa formidável de africanos e africanas escravizados, em tudo aquilo que estes discrepam de uma imagem de sociedade europeia? Se a mulher negra antes estava dentro e fora do sistema social, agora no plano ideológico, ao lado do “homem negro”, ela vê-se dentro e fora da identidade nacional: dentro, uma vez que constitui a força de trabalho que faz parte da vida econômica da colônia, e fora, uma vez que constitui o elemento eminentemente eliminável da auto-imagem de uma sociedade que se deseja essencialmente europeia.

A forte presença negra no Brasil e sua miscigenação saltavam aos olhos daqueles que vinham para o país, como Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e Johann Moritz Rugendas (1802-1858), que observavam como se dava essa convivência e suas relações. De acordo com Schwarcz; os deterministas geográficos atribuíram ao clima e às condições geográficas o que para eles determinariam o futuro da civilização e a decadência da sociedade brasileira (SCHWARCZ, 2006, p.19). No entanto o argumento a ser mais trabalhado e que será fixado no imaginário fazendo parte do comportamento social e de suas relações até hoje é o da raça, e de suas misturas. As diferenças foram naturalizadas no conceito da existência de raças humanas:

A biologia e a antropologia física criaram a ideia de raças humanas, ou seja, ideia de que a espécie humana poderia ser dividida em subespécies, tal como o mundo animal, e de que tal divisão estaria associada ao desenvolvimento diferencial de valores morais, e dotes psíquicos e intelectuais entre os seres humanos. Para ser sincero, isso foi ciência por certo tempo e só depois virou pseudociência. Todos sabemos que o que chamamos de racismo não existiria sem essa ideia que divide os seres humanos em

raças, em subespécies, cada qual com suas qualidades. (GUIMARÃES, 2003, p. 95-96)

A ideia da existência de raças humanas e da existência de uma linha evolutiva entre elas surgiu a partir de diferentes interpretações da teoria evolucionista de Charles Darwin com a publicação de “A origem das espécies” na segunda metade do século XIX. A teoria evolucionista de Darwin foi transmutada para uma forma de também se enxergar os seres humanos e suas diferenças por meio da escola evolucionista social (SCHWARCZ, 2006).

A partir daí, as diferenças físicas entre os seres humanos passaram a ser qualificadas e foram transformadas em objeto de estudo para a ciência com os darwinistas sociais também conhecidos como deterministas sociais. Houve ainda um segundo grupo conhecido como deterministas raciais.

Acreditavam que as raças constituiriam fenômenos finais, resultados imutáveis, sendo todo cruzamento, por princípio, entendido como um erro. As decorrências lógicas desse tipo de postulado eram duas: enaltecer a existência de “tipos puros” e compreender a miscigenação como sinônimo de degeneração, não só racial como social (SCHWARCZ, 2006, p. 19-20).

Os teóricos que defendiam a existência de raças humanas acreditavam que havia uma grande diferença entre essas raças, acreditavam que os caracteres físicos e morais estavam intimamente ligados e que a partir de uma continuidade a divisão do mundo entre raças correspondia a uma divisão entre culturas. Pensavam também que o comportamento de um indivíduo era determinado pelo grupo “racio-cultural” ou étnico a que pertencia.

Esse saber sobre as raças implicou, por sua vez, num ideal político, um diagnóstico sobre a submissão ou possível eliminação das raças inferiores, que se converteu em uma espécie de prática avançada do darwinismo social, a eugenia, cuja meta era intervir na reprodução das populações. O termo “eugenia” - eu: boa; *genus*: geração-, criado em 1883 pelo cientista britânico Francis Galton, lidava com a ideia de que a capacidade humana estava exclusivamente ligada à hereditariedade e pouco devia a educação (SCHWARCZ, 2006, p. 20).

A eugenia foi um conceito muito utilizado no século XIX e primeira metade do século XX, por meio dela procurava-se o “melhoramento” e a “evolução” da humanidade. Acreditava-se na superioridade de certas raças e que por isso deviam ser favorecidas, pois as características humanas dependeriam da hereditariedade, desconsideravam assim, toda a história do indivíduo e toda a sua construção social.

De acordo com Schwarcz (1987), entre 1890 e 1920 as ideias de hierarquização das raças e a superioridade da raça branca adquirem foros de legitimidade científica, o final do século XIX marcou o surgimento do racismo no Brasil e das teorias raciais.

Nas classificações que se usavam para definir a cor no Brasil havia uma forte relação entre cor e comportamento, a cor era e ainda é um estigma social. A palavra “negro” era a referência mais direta à escravidão, chamar uma pessoa de negro era o mesmo que chamá-la de escravo. Segundo Schwarcz (1987), o negro não era reconhecido como pessoa, por isso no século XIX se tornou objeto de estudo da ciência.

O termo mulato⁵ além de sua terrível associação a um animal infértil, fruto de raças incompatíveis, a mula, e de ser usado para indicar a cor daqueles que seriam a mistura do branco com o negro também era um termo pejorativo relacionado a um comportamento indesejado. Como escreve Djamilia Ribeiro (2018): “A palavra ‘mulato’ indica, portanto, mestiçagem, impureza, mistura imprópria que não deveria existir.” Justificava-se, desta forma, o perigo do casamento inter-racial, pois este geraria monstros degenerados, sem qualidades intelectuais ou físicas. De acordo com Schwarcz (1987): “A presença do negro e sua miscigenação eram vistas como a causa da degeneração e do fracasso do Brasil.”

No início do século XX, as ideias e a crença na eugenia sofreram uma transição de concepções, elas passaram a servir para a construção de um pensamento oposto ao do século XIX em que a solução para o excesso de negros e mulatos no país seria o branqueamento por meio da miscigenação. Segundo essa nova concepção “o branqueamento levaria à eliminação dos caracteres de uma raça ruim e degenerada e nos aproximaria da raça ideal”. Tal pensamento estará presente no incentivo à imigração de europeus para o trabalho nas lavouras de café pós-abolição da escravidão, mas principalmente para o trabalho nas fábricas, ao qual estes já eram familiarizados. Segundo Schwarcz (1987): “A miscigenação vista como degeneração passa a ser vista como solução para o problema racial brasileiro. Por meio dela se teria um branqueamento que possibilitaria ao negro e mestiço algum traço de civilização.”

O próprio diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, João Batista Lacerda, ao participar do I Congresso Internacional das Raças, realizado em julho de 1911, defendeu a tese de que o Brasil mestiço teria no branqueamento sua perspectiva, saída e solução. Exemplificando sua ideia de que o presente negro seria transplantado para um futuro cada vez mais branco o

⁵ O termo mulato e mulata, embora tenha sido o mais reproduzido socialmente e culturalmente no Brasil e esteja mais presente nos títulos de obras de arte referente a pessoas fruto da miscigenação entre brancos e negros, não era o único, havia ainda outros termos utilizados durante o período de escravidão no Brasil como preto e preta, moleque, crioula e crioulo, pardo e parda, cabra.

diretor utilizou a pintura de Modesto Brocos de 1895, intitulada “A Redenção de Cam”⁶ que mostra uma avó negra, com sua filha “mulata” com uma criança branca no colo, casada com um homem branco. A pintura representava naquele momento o processo de branqueamento em apenas três gerações.⁷ Esse branqueamento se daria por meio da miscigenação e seria a salvação da sociedade brasileira e de sua degeneração atribuída a grande presença negra no país.

Na imagem percebe-se que a avó está com os olhos e mãos voltadas para o céu em sinal de agradecimento. Seguindo o título da pintura seu agradecimento se dá pela redenção, isto é, pelo fim da maldição de Cam possibilitado pelo processo de miscigenação ao longo de três gerações. A maldição e todo o sofrimento proveniente da cor negra deixariam de existir a partir do branqueamento, segundo a ideia do autor da obra.

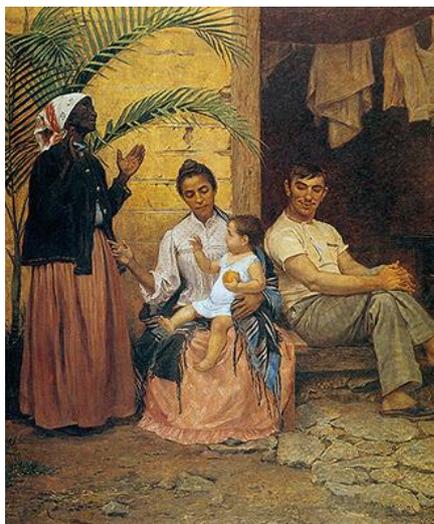


Figura 2: A Redenção de Cam. Modesto Brocos. 1895. óleo sobre tela.199.00 cm x 166.00 cm. Museu Nacional de Belas Artes (MNBA)

⁶ O título do quadro remete ao mito bíblico da maldição lançada por Noé sobre seu filho Cam (ou Cã). Diz a história que Noé dormiu embriagado de vinho. Cam, seu filho, expôs a nudez do pai aos irmãos como zombaria. Ao acordar, o pai então amaldiçoou Canaã, filho de Cam, a ser “servo dos servos”. Há inclusive versões que descrevem Canaã e os descendentes de Cam como negros. “O contexto de difusão do mito bíblico sobre a maldição de Noé é o do início da chamada Era Moderna, quando a cristandade europeia buscava formas de justificar a escravização de habitantes do continente africano, sob o marco do cristianismo”. O mito é reinterpretado por Brocos que aponta, seguindo as teorias da sua época, que a salvação – ou “redenção” – dos descendentes de Cam se daria por meio da sua extinção, por efeito do branqueamento. LOTIERZO, Tatiana. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/06/14/A-tela-%E2%80%98A-Reden%C3%A7%C3%A3o-de-Cam%E2%80%99.-E-a-tese-do-branqueamento-no-Brasil>. Acessado em 15/07/19.

⁷ Mais informações disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3281/a-redencao-de-cam>> acessado em 26/03/19.

Como se vê no presente, o projeto de branqueamento fracassou, segundo Schwarcz (2015), os europeus, principalmente italianos (58,5%), vieram, em sua maioria, com suas famílias. A maior parte dos italianos foi para o interior de São Paulo e Minas Gerais, casavam-se entre si e chegaram a conservar algumas características culturais. Alguns se destinaram às regiões isoladas, pouco habitadas no Sul do Brasil e fundaram colônias que conservam até hoje a cultura original europeia.⁸ É inegável a existência da miscigenação no Brasil, entretanto ela não foi suficiente para o êxito do projeto de miscigenação que conduziria ao branqueamento da sociedade, como, por exemplo, foi na Argentina.

A partir dessa perspectiva do branqueamento da nação brasileira e em conformidade com o momento histórico de uma nação agora republicana iniciava-se um projeto e uma idealização da construção da imagem da nação brasileira até então fadada ao fracasso e ao atraso decorrente da mestiçagem, segundo as ideias difundidas naquele período. Este projeto valorizaria a construção de uma história nacional branca. De acordo com Schwarcz (2006, p.31): “O próprio IHGB deveria guardar a construção de uma história branca, patriótica e oficial, aonde as contradições internas apareciam amenizadas diante de uma naturalização das questões sociais mais contundentes.”

Aqui, observamos a terceira característica espectral da mulher negra. Na imagem de Brocos, vemos a avó negra agradecendo aos céus pelo embranquecimento da linha familiar, encarnado pelo bebê alvo e com aparência europeia. Contudo, isso não é sem consequência: o desejo de embranquecimento, ao longo de sucessivos matrimônios com homens brancos, só se dá pela entrega da mulher negra ao homem branco. A “mulher negra” paradoxalmente, através desta entrega, torna-se o meio do seu próprio desaparecimento. Isto é, em última instância, o que a avó negra agradece é o seu próprio desaparecimento, o seu próprio vir-a-ser espectro: a mulher negra é boa, pois ela permite, através da miscigenação, o seu próprio apagamento. A sua condição mesma de existência é colocada pela sua abertura a virtual não existência. Para esclarecer o esquema aqui delineado, teríamos o seguinte: a mulher negra está dentro e fora do sistema social, está dentro e fora do sistema ideológico, e agora, está dentro e fora do sistema racial. Ela existe no limiar deste ausentamento, precisamente enquanto espectro.

⁸ Para saber mais sobre o processo de imigração europeia no Brasil ler Lilia M. Schwarcz e Heloisa M. Starling em Brasil: Uma Biografia.

Exemplarmente na década de 1930 encontramos novamente o tema da miscigenação, com toda a sua carga de ambiguidades e conteúdos espectrais: se no século XIX via-se a miscigenação como degeneração, e no começo do século XX como embraquecimento e, portanto, eliminação da cor “maldita”, agora nos anos 30 “a miscigenação se tornou um sinal de identidade, ao mesmo tempo em que o mito das três raças passava a ser sinônimo de uma grande representação nacional” (SCHWARCZ, 2006, p.33).

Coube a Gilberto Freyre, em *Casa grande e senzala (1930)*, de alguma maneira oficializar essa imagem dispersa. Sobretudo nessa obra, a mestiçagem aparece como o “grande caráter nacional” que interfere não apenas na conformação biológica da população, mas, sobretudo, na produção cultural que nos singulariza. Inventor do famoso mito da democracia racial brasileira, Freyre de fato “adocicava o ambiente” ao priorizar uma certa história sexual brasileira, em detrimento de uma análise cuidadosa das contradições existentes nessa sociedade tão marcada pela escravidão (SCHWARCZ, 2006, p.33).

O mito da democracia racial, criado a partir de um texto de Martius intitulado como “Escrever a História do Brasil”, de 1840, engendrou um ambiente no Brasil em que havia uma falsa harmonia entre as raças, que o país foi construído pela junção de três raças; o europeu branco que trouxe como contribuição sua inteligência, o negro que contribuiu com sua força física e o indígena que trouxe para o brasileiro; inocência, ingenuidade e pureza. Dentro dessa imagem o Brasil seria um país em que não existiria racismo nem discriminação racial. O mito da democracia racial apagou a história e o rastro de violência e genocídio ocorrido no país tanto com negros como com indígenas.

A democracia racial de Freyre baseava-se essencialmente na miscigenação para justificar a harmonia entre as raças. Para ele o convívio entre negros e brancos dentro dos engenhos e a grande miscigenação ocorrida nesse espaço seria uma evidência de que essas raças não teriam conflitos, pelo contrário, a miscigenação comprovaria a sua harmonia e capacidade de convivência.

Tal visão acabou por consolidar no Brasil um racismo velado, que se mantém às escuras, que não se assume e, portanto, não se resolve, é colocado embaixo dos tapetes. A mestiçagem passou a ser vista como a particularidade do Brasil, é aqui que diferentes raças são capazes de viver e conviver em harmonia. Essa visão se manifesta inclusive em grandes obras literárias cujo maior representante foi Jorge Amado que foi capaz de construir uma sociabilidade de

equilíbrio entre opostos em que suas diferenças hierárquicas jamais eram questionadas. (SCHWARCZ, 2009).

(...) sem desconhecer a diferença social e a desigualdade existentes no país, Amado dá a seus personagens uma convivência pouco imaginada e que dialogaria com a famosa representação criada nos anos 1930 por Gilberto Freyre, que apostou na singularidade brasileira a partir da ideia da “democracia racial” (SCHWARCZ, 2009, p. 35).

Ao misturar ficção e realidade usando cenas de seu cotidiano e suas experiências e por meio de personagens inspirados em pessoas reais, familiares e amigos, Jorge Amado expressou sua postura positiva em relação à miscigenação. Em *Tenda dos Milagres*:

O professor Nilo Argolo, acreditaria nas teorias que afirmavam que o cruzamento de raças levaria à degeneração. Nilo Argolo seria, na verdade, uma referência explícita a Nina Rodrigues, médico maranhense, famoso professor na Escola de Medicina da Bahia e que no início do século XX ainda defendia esse tipo de visão negativa do cruzamento. Para Nina, o país, assim misturado, não tinha futuro; já para Jorge Amado (e Pedro Archanjo) ocorria exatamente o oposto: era a mistura que representava nosso “humanismo” e a lição que teríamos a dar para o resto do mundo.

Portanto, sem negar os problemas sociais brasileiros, Jorge Amado sempre foi um grande otimista da mistura. No mesmo romance, em determinado momento, o herói Pedro Archanjo empresta sua voz para fazer uma verdadeira declaração dos princípios defendidos por Jorge Amado: “Se o Brasil concorreu com alguma coisa válida para o enriquecimento da cultura universal foi com a miscigenação — ela marca nossa presença no acervo do humanismo, é a nossa contribuição para a humanidade”. Contra as teorias deterministas em voga até os anos 1930, Amado compactuava com o antídoto da época modernista que mudaria a imagem do país; do pessimismo à redenção. E Jorge Amado não escaparia à orquestração da época, que passava por cima das profundas diferenças e estratificações econômico-sociais para destacar uma sociabilidade ímpar e sem fronteiras de cor (SCHWARCZ, 2009, p. 37).

Para Jorge Amado, o Brasil era fruto de uma mistura de raças e culturas, era dessa mistura que se constituía o Brasil, o brasileiro, suas produções e originalidade nas mais diversas áreas culturais como música, dança, culinária, crenças, entre outros. Nossa brasilidade seria mestiça e harmoniosa, dessa forma a mestiçagem de mácula passou a ser um valor único, constituinte do povo brasileiro e provava ao mundo a possibilidade de uma convivência harmônica entre raças construídas socialmente como diferentes e desiguais.

Entretanto, essa aparente convivência harmônica não deve servir de pressuposto para uma visão de ausência de violência, hierarquia e discriminação. Jorge Amado pensou o Brasil, sua complexidade e mestiçagem a partir de um viés de positivação, transformando o que era visto

como ruim e degradante na construção social brasileira em algo positivo, que seria nossa marca original.⁹

Acontece que essa visão acabou por criar uma imagem de Brasil sem discriminação, racismo e violência, e principalmente, deixa de refletir os resultados dessa violência e suas cicatrizes que permanecem até hoje. Dentro desse debate de mestiçagem temos a mulher negra no centro dessa questão. “A democracia racial insinua uma permissividade erótica nas relações inter-raciais, ocultando assim o jogo de dominação dos brancos sobre os negros” (ESTANISLAU, 2006). É, portanto, da mulher negra que emana esse processo de miscigenação entre brancos e negros no Brasil:

Ao contrário do que se pensa, a lógica da sociedade patriarcal e escravista foi ainda mais brutal com a mulher. A negra é coisa, pau pra toda obra, objeto de compra e venda em razão de sua condição de escrava, mas é objeto sexual, ama de leite e saco de pancada das sinhazinhas, porque além de escrava é mulher (ESTANISLAU, 2006, p. 213).

Desta forma, o corpo da mulher negra oscilava entre dois polos que muitas vezes eram combinados; a mulher escravizada que trabalhava em serviços pesados e no serviço doméstico e aquela que era vista como quente e desejada por seus atributos sexuais. As mulheres negras, portanto, eram vistas e tratadas da mesma forma que os homens negros, a diferença entre eles era a violação de seus corpos pelo estupro. A miscigenação muitas vezes louvada no Brasil foi fruto de estupros cometidos contra as mulheres negras. A romantização da miscigenação acaba anulando a violência pela qual ela ocorreu.

Numa sociedade racista e machista como a brasileira, mulheres negras são hipersexualizadas e tratadas como objetos sexuais. E a relação entre colonização e cultura do estupro é direta: no período colonial, as mulheres negras eram estupradas e violentadas sistematicamente.

Mulher negra não é humana, é a quente, a lasciva, a que só serve para o sexo e não se apresenta a família. Também é o grupo mais estuprado no Brasil, já que essas construções sobre seus corpos servem para justificar a violência que sofrem (RIBEIRO, 2018, p.120).

Essa questão nos faz voltar no mito da democracia racial e em Jorge Amado. Na obra *Gabriela, cravo e canela*, os predicados que fazem dessa personagem a representação da mulata sensual também enfatizam os estereótipos da mulata como fêmea amoral, irresponsável e impura. Apesar de o romance exaltar a beleza de Gabriela e mostrar a hipocrisia dos valores da sociedade brasileira, ao colocar a personagem com sua ingenuidade dengosa, Amado expõe a precariedade moral que a condena, mas a coloca como oposição as

⁹ Tal procedimento de positivação também esteve presente nas obras de arte do século XX produzidas por importantes artistas como Di Cavalcante, Portinari, Pierre Verger e Carybé.

representações de uma esposa virtuosa e de mulher honrada por meio de um excesso de atributos físicos que a tornam desejável e acabam por fortalecer os estereótipos da mulata sensual, exuberante.

É possível perceber, então, que a denúncia feita pelo romance aos preconceitos da sociedade brasileira acaba por reiterar traços que, na mulher negra e na mulata, reforçam a bipolaridade entre esposa/amante, polos que, ideologicamente, estão relacionados também com a cor da pele (FONSECA, 2006, p.105).

Desta forma as representações da mulher negra ou mulata no período em que houve escravidão no Brasil estão intimamente ligadas a exotização e ao estranhamento em relação ao outro e aos dois polos em que a imagem da mulher negra e mulata transitava, isto é, entre o trabalho que desempenhavam e a sexualização de seus corpos. E aqui encontramos mais uma característica espectral da mulher negra: ela é objeto de repulsa, na medida em que encarna o trabalho servil e escravo, e é objeto de desejo, na medida em que encarna o corpo digno de eflúvios sexuais. Encarnando dois corpos, a mulher negra está, desta maneira, desencarnada: ela só pode alternar entre estes dois polos, pois possui existência de espectro.

Esses estereótipos que permeavam o imaginário social sobre a mulher negra e mulata também se manifestavam nas pinturas e fotografias de mulheres negras e mulatas no Brasil. No século XIX, muitos viajantes artistas dedicaram-se a retratar a singularidade brasileira que consistia na forte presença negra escrava e em sua diversidade que trazia aos pintores às vezes, espanto, estranhamento, encanto ou choque. O interesse maior desses artistas era registrar a diversidade que posteriormente seria exposta na Europa. Era por meio dessas imagens que os europeus se informavam a respeito do Novo Mundo, a suas estranhezas e especificidades.

Tipologias e Espectrologias

A preocupação com o progresso científico que caracterizou os séculos XVIII e XIX estimulou também uma coleta de dados e a divulgação desse conhecimento. “O que de fato importava era registrar as diferenças: dessa forma confirmava sua identidade de homem branco europeu. Nesse sentido, a iconografia teve papel fundamental enquanto veículo de difusão da imagem do outro, apresentada como novidade (KOSSOY; CARNEIRO, 1994, p.19).”

Sendo um meio de registro do outro, os viajantes estrangeiros preocuparam-se em tentar criar uma tipologia que demonstrasse as diferenças visíveis da população de origem africana presente no Brasil, muitas vezes usado inclusive por mercadores, senhores, artistas e

cientistas. Era clara a diversidade de etnias africanas no Brasil e tentar identificá-las traçar perfis delas era muito interessante para esses viajantes:

Originária de um mesmo continente, aquela população negra apresentava, de fato, diferenças étnicas salientadas por marcas de nações, etnia e portos de origem. Marcas de etnia foram representadas a partir de traços fisionômicos, cor da pele, sinais no rosto e, até mesmo, por traços psicológicos. Sobre este aspecto em particular-caráter e temperamento- os viajantes se manifestaram em seus relatos, transmitindo conceitos estereotipados acerca de cada um dos grupos documentados (KOSSOY; CARNEIRO, 1994, p. 27-28).

A diversidade étnica negra era tamanha que Rugendas, um dos principais viajantes, durante o período que esteve no Brasil, se dedicou a uma tipologia negra evidenciando essa variedade ao retornar para a Europa e expor suas obras:

No período entre 1828 e 1829 quando voltou à Europa, Rugendas apresentou o resultado de seus trabalhos realizados em suas viagens. Antecipando a surpresa de sua audiência diante da quantidade e da variedade de imagens de negros que exibiria, Rugendas explica que no Brasil era possível encontrar “membros de quase todas as tribos da África. Num só golpe de vista pôde o artista conseguir resultados que, na África, só atingiria através de longas e perigosas viagens a todas as regiões dessa parte do mundo” (BITTENCOURT, 2005, p.116).

Os traços de identidade, além dos fisionômicos, também se manifestavam e eram percebidos nos adornos, panos, cores de vestimentas, penteados que revelavam uma linguagem étnica e singular de traços de identidade.

Essa preocupação em identificar as origens africanas dos negros no Brasil e de ao mesmo tempo evidenciar suas diferenças, as vezes de forma exótica em outras de forma apenas informativa para caráter de identificação, vinham acompanhadas em alguns momentos de relatos dos viajantes que imprimiam neles suas percepções, ideologias e modos de ver esse povo.

Uma dos registros mais famosos dessa tentativa de diferenciar as origens etno-africanas dos negros no Brasil é a litografia de Jean Baptiste Debret que buscou em um só registro apresentar escravas negras de diferentes nações.



Figura 3: Escravas negras de diferentes nações, c.1834-1839. Litografia sobre papel de Jean-Baptiste Debret

De acordo com Bittencourt (2005), Debret possuía um olhar atento à diversidade que presenciou no Brasil sendo capaz de transitar do óleo para a aquarela que lhe conferiu maior rapidez a produção das obras, se esforçou em fazer uma arte ligada a realidade local, por isso, elaborou representações mais realistas e não idealizadas como no neoclássico. Debret se ateu, principalmente, aos negros de ganho e buscou registrar as diferenças, fazendo uma tipologia que diferenciava os negros por meio de marcas de nações, etnias, portos de origem, traços fisionômicos, cor da pele, sinais no rosto, penteados, vestimentas e ornamentos. Como na nota de Bittencourt:

Em meio à produção de Debret, se revela de modo pontual, um dos interesses recorrentes evidenciados na produção dos viajantes: o registro das diferenças visíveis observáveis entre a população negra. Estes artistas buscavam construir uma “tipologia“ que permitisse diferenciar os indivíduos de acordo com marcas de nações, etnia e portos de origem (BITTENCOURT, 2005, p.109).

Nas imagens abaixo o trabalho de tipologia se mistura à sexualização do corpo negro. A negra rebolo, que nada sabemos além de sua classificação étnica é representada com um olhar triste, com vestimenta branca que evidencia sua negritude, cabelo curto crespo e um colar em volta do pescoço. De acordo com Bittencourt (2005, p.122) seu seio não está à mostra devido ao caimento da roupa, mas sim porque foi despida pelo artista que queria retratar seus seios, tendo, portanto, seu corpo objetificado, disponível aos olhares, passivo de posse e submisso.

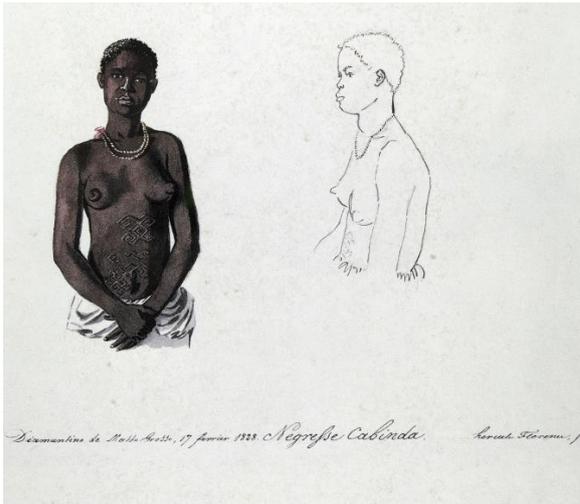


Figura 4: Hercule Florence. *Négresse Cabinda*. 1828. Aquarela e tinta (pena).



Figura 5: Hercule Florence. *Négresse Reboló*. 1828. Aquarela e nanquim.

A negra cabinda é apresentada com suas marcas corporais expostas, entretanto, não havia uma preocupação em se desvendar os profundos significados das marcas e escarificações nos corpos negros, marcas essas que os localizavam no tempo e no espaço, marcavam a condição desses indivíduos em um amplo sistema cultural e ontológico.

Os estrangeiros que registraram a presença do negro no Brasil reafirmaram as diferenças visíveis que caracterizavam essa população de origem africana.

Essas diferenças- que estabeleceriam uma “tipologia”- se prestavam como categorias de identificação não apenas par os mercadores interessados em vender e os senhores interessados em comprar um “bom” escravo, mas também para os cientistas e artistas. Estes, na condição de observadores e representantes das nações colonizadoras, interpretaram- através de seus filtros ideológicos – as diversidades culturais, sem, entretanto, questioná-las (KOSSOY; CARNEIRO, 1994, p 27).

Segundo Moura (2012, p.26):

As escarificações praticadas no corpo e no rosto comunicavam fatos biográficos a respeito da pessoa, incluindo as condições em que se deu seu nascimento. Outras marcas podiam identificar as profissões herdadas pela linhagem paterna. Um grande número de marcas corporais tem associações curativas ou protetoras. Elas também serviam como forma de ornamento pessoal e embelezamento do corpo.

Toda essa riqueza de significados e simbologias não era explorada, o foco era a superfície, a identificação de uma etnia específica sem levar em consideração sua carga simbólica.

Esses registros de negros com o intuito de traçar uma tipologia étnica também não tinham interesse em informar os nomes daqueles que estavam sendo registrados. A identidade dessas pessoas em vários espaços importava muito pouco, Lilia Schwarcz em sua obra *Retrato em*

preto e branco (1987) fazendo uma investigação nos jornais de São Paulo, do século XIX, percebe que nas notícias os negros eram retratados sem identidade, mesmo quando se contava a história de um personagem específico. O personagem sendo negro ou mulato e muitas vezes escravo não possuía nome e era enquadrado na categoria generalizada de negro ou mulato com todos os problemas e cargas contidos nessas palavras; desta forma, os jornais construía e manipulavam as representações sobre o negro cativo ou liberto. Notamos aqui uma correlação importante entre tipos e espectros. Sendo tipo, a mulher negra é destituída de história, nome, e particularidades: e por isso, a mulher negra é também espectro, ente que ocupa um limiar entre existência e não existência, ora enxertada a sonhos e projeções, ora evacuada de qualquer peso existencial. Uma tipologia da mulher negra não se dissocia, assim, de uma espectrologia.

Nas pinturas e fotografias esse padrão de não identificação está presente na maioria delas, principalmente naquelas que buscavam traçar uma tipologia, havendo apenas a identidade étnica, como visto em Debret, Florence e em outros artistas e fotógrafos. Não havia uma preocupação em se desvendar os profundos significados das marcas e escarificações nos corpos negros. Como se pode ver na imagem a seguir:

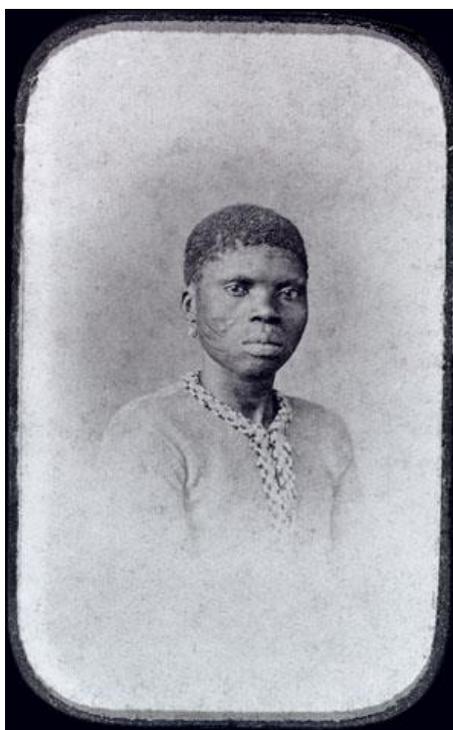


Figura 6: José Christiano Júnior, Mina, 1865, albúmen e cartão de visita.

Espectros

Cabe aqui especificar o que seria uma “espectrologia da mulher negra”. De acordo com Derrida, a categoria da espectrologia se destinaria a incluir qualquer termo inclassificável, que “não pertenceria à ontologia, ao discurso do Ser dos seres, ou à essência da vida e morte” (DERRIDA, 1994: 10). Com efeito, é assim que entendemos o termo “mulher negra”: tal como um significante vazio, ela se estrutura precisamente nas suas flutuações semânticas, nas suas ambigüidades. Trata-se de uma categoria inclassificável, a cada instante colocada e recolocada à luz da arbitrariedade – a “mulher negra” é ora isso, ora aquilo, sempre submetida a uma força externa de violência que a conduz. Como observaremos a seguir, ela é tanto o que está fora de cena (obscena) quanto o que está dentro de cena, tanto o que o que está fora do campo visual (exótica) quanto o que está dentro do campo visual: sendo nem um nem outro, a “mulher negra” é precisamente um espectro.

Espectro da raça: Exótico

De fato, esta spectralidade encontra um exemplo nas imagens de viajantes em terras brasileiras, quando estes se vêem diante dos negros e mais especificamente da “mulher negra”. Além da busca por se definir as diferenças étnicas, o caráter exótico era muitas vezes evidenciado pelos viajantes que viam os negros, suas cicatrizes e seus rituais como evidências de animalidade e falta de civilização. A figura sete, uma imagem dos cientistas Spix e Martius, é bastante expressiva em relação a isso, são negros praticando um ritual, como chamado pelos autores, batuque. Na imagem os negros aparecem em movimentos estranhos e desengonçados, as mulheres não se preocupam em deixar seus seios à mostra enquanto parecem dançar em um estranho frenesi. Na pintura se ressalta aos olhos o descompasso dos movimentos, como se não tivessem ordem nem ritmo, cada um se movimenta de uma forma diferente, dando uma ideia de desordem:

O batuque era considerado pela Igreja Católica como uma manifestação do sensualismo, sendo relacionado à “prostituição da senzala”.

A cultura do homem branco dito “civilizado” prestou-se como critério de julgamento para o visitante estrangeiro que, tomando-a como parâmetro, interpretou as manifestações culturais dos negros como primitivas, excêntricas e esquisitas (KOSSOY; CARNEIRO, 1994, p.149).



Figura 7: Johann Baptist Spix e Karl Friedrich Philipp von Martius, O Batuque em São Paulo, 1817.

Os interesses em relação à forma, os objetivos e os olhares na representação negra seguiram estereótipos que se consolidaram em representações principalmente com a temática do cotidiano, dos tipos e do exótico: vemos aqui como o exótico – o que está fora do campo visual – não cessa de buscar se fazer visível e ocupar o centro mesmo deste campo. A mesma espectralidade se expressa na imagem seguinte em que mais uma vez as mulheres aparecem com os seios à mostra e todos parecem participar de um ritual caótico.

A melodia e os gestos livres – como o da “umbigada” – que caracterizam o batuque, por exemplo, incomodaram os estrangeiros que, negativamente, registraram suas impressões em função de seus próprios padrões morais e religiosos. Para Spix e Martius, a música era “estridente” e a dança “obscena”, Freyreiss considerou a música “infernai” e a gritaria “insuportável”, enquanto a dança era “lasciva”; Saint Hilaire classificou a “dança indecente” e a “música bárbara, monótona e cansativa” (KOSSOY; CARNEIRO, 1994, p. 150).



Figura 8: Negertanz, Wagener, Zacharias (1614 - 1668)1634/1668. Aquarela.

Além do olhar exótico atribuído aos corpos negros havia o acréscimo, em muitos momentos, de um caráter de estranheza, animalidade e desumanização em relação às curvas e proporções da mulher negra. Lembremos do caso mais emblemático que temos da mulher que ficou conhecida como Vênus de Hotentote ou Vênus Negra.

Sarah Baartman, a Vênus de Hotentote. Nascida na região da África do Sul em 1789, foi levada a Europa e exibida em espetáculos públicos, circenses e científicos por ter traços corporais considerados “exóticos”.

Segundo a estudiosa Janaina Damasceno, Sarah Baartman deu um corpo a teoria racista. Mesmo após a sua morte seu corpo seguiu sendo explorado. Partes dele, incluindo as íntimas, ficaram a exposição no Museu do Homem, em Paris, França, até 1975. Apenas em 2002 seus restos mortais foram devolvidos a África do Sul a pedido de Nelson Mandela (RIBEIRO, 2018, p. 117).

As fotografias a seguir são de Sarah Baartman (9) e a outra de uma mulher negra (10), mais uma vez sem identificação tirada no Brasil no final do século XIX. Em ambas as mulheres se encontram nuas. As fotos se prestam a um olhar que se lança sobre o corpo da mulher negra, esse olhar parece carregado de estranhamento, de atração pelo exótico, pela diferença.



Figura 9: (Esquerda) Sarah Baartman, "Venus Hotentote".¹⁰

Figura 10: (Direita) Carlo Evangelisti. *Impudica. Typo negro brasiliense*. 10 abr.1898.

As duas têm seus corpos expostos como que para um estudo, suas singularidades são dadas e suas diferenças em relação ao europeu, ao branco são colocadas diante de um público estrangeiro a quem essas fotografias geralmente se destinavam. Esse público, no caso da fotografia no Brasil, estava interessado no exotismo de um país distante, isolado do mundo até o início do século XIX, essas imagens como que revelavam a distância entre esses mundos, o civilizado e o primitivo, o animalizado, o exótico e satisfaziam os curiosos em relação aos povos desconhecidos, ou tipos como muitos artistas os definiram. Novamente, evidencia-se o elemento fantasmático e espectral da “mulher negra”: se os homens europeus destinavam às mulheres brancas a esfera do reconhecimento social, eles destinam, por sua vez, à mulher negra a esfera do desejo. E por estar no desejo, a mulher negra é eminentemente uma costura de dados fantasmáticos e espectrais.

Diante do triste histórico da própria Sarah Baartman sabemos o quanto esses corpos foram explorados a fim de catalogações, registros e estudos. Corpos marcados pela diferença, marcados pela exotização, condenados a uma quase existência de espectros. Em um primeiro

¹⁰ Disponível em < https://mocanomi.org/1415972521052_wps_49_hottentot_woman_peabody_m/> acessado em 17/04/19.

momento, espectros por serem objetos insubstanciais de desejo¹¹, e em um segundo momento, espectros por nos assombrarem com seus olhares voltados para a câmera fotográfica.

Espectro do desejo: Sexualização e Objetificação

A sexualização e objetificação da mulher negra e mulata também são tópicos bastantes presentes nas representações pictóricas e fotográficas. As mulheres geralmente são representadas com os seios à mostra, seios elaborados de forma atraente e propositiva, elas não parecem incomodadas e nem envergonhadas com a exposição. Elas aparecem nas cenas, muitas vezes, de forma deslocada, sem estar interagindo com a narrativa da obra, aparecem deitadas com olhares dispersos, aparecem flertando com algum homem branco que lhe lança olhares ou aparece olhando para o espectador.

Elas geralmente estão em posição de oferta, é como se a condição da escravidão que as destituiu de seus corpos tivesse feito com que eles fossem, ao mesmo tempo, a única coisa que possuíam. A perda do controle de suas vontades e a objetificação de seus corpos era a única coisa que tinham. Assim seus atributos corporais são colocados em oferta ao espectador.

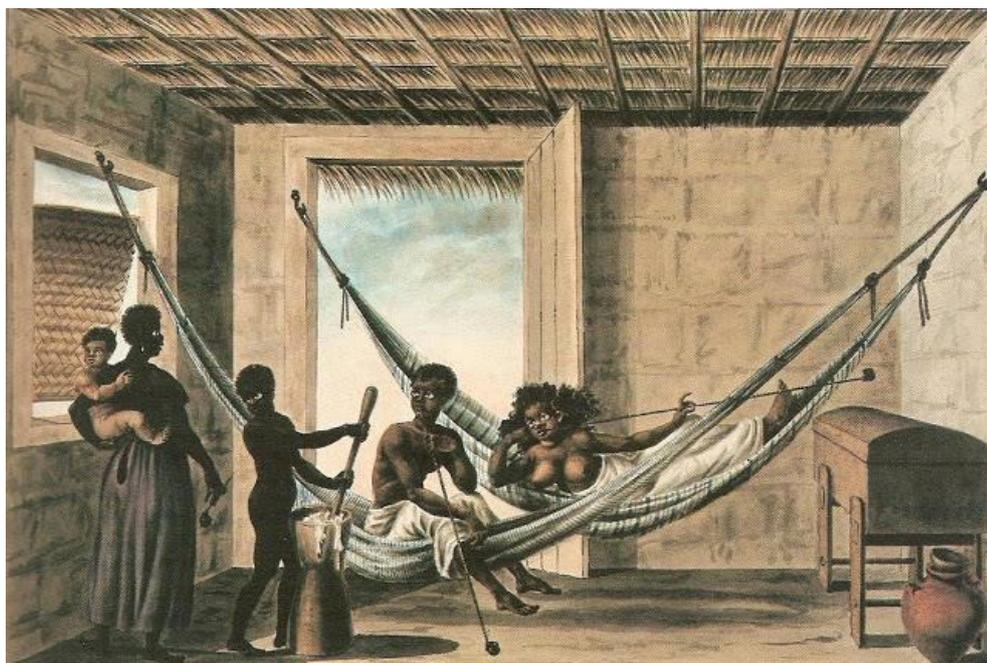


Figura 11: Joaquim Cândido Guillobel. Interior de uma casa do baixo povo. 1820. Desenho aquarelado.

¹¹ É essa a associação entre fantasma e desejo como colocado por Lacan no Seminário 14: Lacan traduz o termo *fantasie* de Freud por *fantasme* o que por sua vez foi traduzido para o português como fantasma. Em que pese os erros de tradução, interessa-nos aqui a relação entre fantasma e fantasia e, portanto, entre fantasma e desejo, porém, pelo peso semântico que o termo possui – fantasma é uma categoria central na psicanálise lacaniana e, ademais, possui peso dentro da historiografia da arte com Warburg e sua releitura recente em Didi-Huberman – optamos pela palavra “espectro”, para tentar preservar a especificidade da obra de Paulino.

Na imagem 11, vemos a esquerda uma mulher negra com uma criança mulata no colo, ao lado dela temos um menino negro que parece trabalhar em um pilão e nas redes em sequência temos um homem mulato e uma mulher mulata deitada na rede, envolta em um pano branco com os seios a mostra e um olhar despreocupado, reclinada com a cabeça apoiada na mão, com a outra mão segura um logo cachimbo. Sua imagem parece de alguém a toa e disponível.

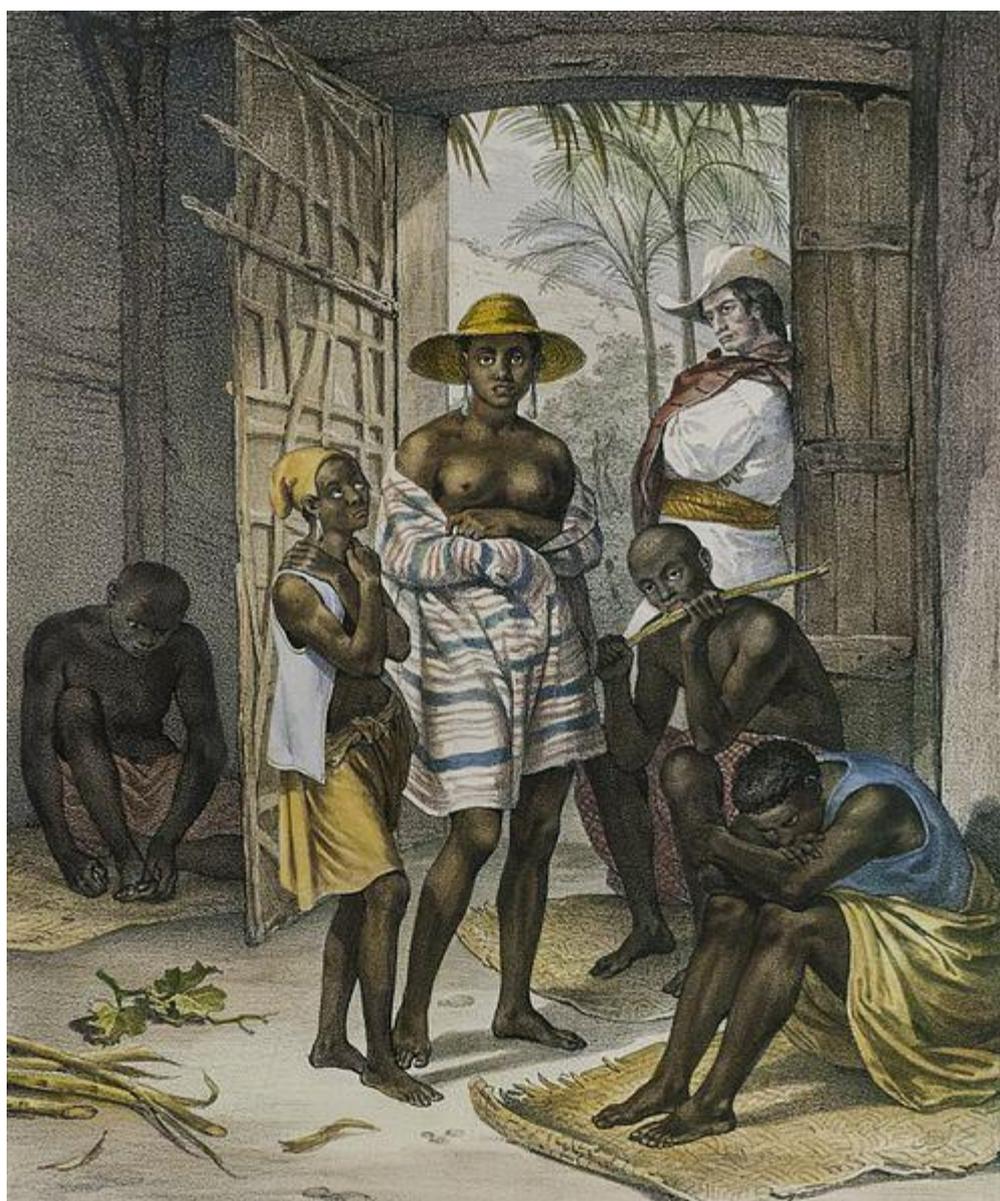


Figura 12: Johann Moritz Rugendas e Maurin. Negros Novos. 1835. Litografia.

Na figura acima de Rugendas, temos uma negra no centro da imagem com seus seios expostos, longos brincos e um chapéu, usa apenas um pedaço de pano que envolve em si para cobrir o resto de seu corpo, seu olhar está direcionado ao expectador, ela é apreciada pelo

único homem branco da imagem. Ao seu lado temos uma menina que diferente dela cobre os seios com vergonha. Sentados existem três homens negros com olhares dispersos, sofridos e famintos, não engajados com o que ocorre nem com a mulher que se expõe, se oferece. A mulher negra no centro está alheia a tudo ao seu redor, se direciona para o espectador em atitude de oferta por meio de sua exposição.



Figura 13: Paul Harro-Harring. *Inspection de négresses nouvellement débarquées de l'Afrique*. c. 1840.

Aguada.

Acima, a figura 13 retrata um mercado de escravos, tema bastante representado pelos artistas viajantes, alguns com horror, outros de forma preconceituosa em relação aos negros colocando-os de forma animalizada, outros romantizavam a terrível prática de escravização do homem pelo homem. Paul Harro-Harring, um defensor da abolição da escravidão, trata o tema de forma caricatural, o vendedor mostra as escravas (mercadorias) para mulheres brancas já senhoras, com sombrinhas que usam para cutucar as escravas. Todas as escravas têm seus seios desnudos e são tocadas de alguma forma seja por sombrinha ou por mãos, uma é apalpada próximo ao seio ou talvez no seio pelo vendedor.

Essa cena demonstra uma clara vulnerabilidade da mulher negra, a vulnerabilidade de seus corpos que eram tocados e explorados de diversas formas, que tem uma condição de objeto.

Vários viajantes deixaram relatos sobre o mercado de escravos no Brasil que serviram de base para Gilberto Freyre; ele assinalou:

Os negros se prestavam a tudo. Deixavam-se apertar, apalpar (...) por todas as mãos. As negrinhas de peito de mulher já em formação, quadris já arredondados, coxas quase de mulher feita, e tudo de fora, apenas um trapo tapando, às vezes, as partes mais íntimas, os ciganos faziam que tomassem posições capazes de despertar o interesse do comprador rico, do fazendeiro ou senhor de engenho já enjoado, aliás, de negra nua.¹²

Freyre neste trecho descreve em detalhes os atributos dos corpos das mulheres negras, deixa claro o uso de seus corpos e partes íntimas como atrativos:

Desde o período colonial, mulheres negras são estereotipadas como sendo quentes, naturalmente sensuais, sedutoras. Essas classificações, vistas a partir do olhar do colonizador, romantizam o fato de que essas mulheres estavam na condição de escravas e, portanto, eram estupradas e violentadas, ou seja, sua vontade não existia perante seus senhores (RIBEIRO, 2018, p. 141-142).

Espectro do Social: Trabalho

Durante os quase quatrocentos anos de escravidão no Brasil todos os trabalhos eram feitos majoritariamente por negros escravizados. A presença dessas pessoas era tamanha que não fugiu ao espanto e observação dos viajantes que passavam pelos grandes centros portuários como Rio de Janeiro e Salvador. Referindo-se a cidade de Salvador, Ave-Lallemant comenta: “(...) tudo parece negro: os negros na praia, negros na cidade, negros na parte baixa, negros nos bairros altos. Tudo que corre, grita, trabalha, tudo que transporta e carrega é negro (KOSSOY; CARNEIRO, 1994, p.110).”

E ainda Luccock registra:

Antes da 10 horas da manhã, não havia homens brancos nas ruas, somente escravos (alguns forros) nos trabalhos de entregadores, saíam a recados ou levavam a venda, sobre pequenos tabuleiros, frutas, doces, armarinhos (...). Todos eles eram pretos, tanto homens como mulheres, e um estrangeiro que acontecesse atravessar a cidade pelo meio do dia quase que poderia supor-se transplantado para o coração da África (KOSSOY; CARNEIRO, 1994, p. 110).

As mulheres negras, portanto, desempenhavam uma série de serviços e papéis dentro dessa sociedade, assim sendo, a imagem da mulher negra frequentemente aparece nos registros e representações associadas ao trabalho. Em alguns momentos seu labor aparece como um detalhe na imagem que explora o contingente negro e seus ofícios, em outros as imagens

¹² FREYRE, Gilberto. O escravo nos anúncios dos jornais brasileiros do século XIX, São Paulo-Recife, Ed. Nacional- Fundação Joaquim Nabuco de pesquisas Sociais, 1979, p.113 (Brasiliana, v.370). In: O olhar europeu. O negro na iconografia do século XIX. 1994. p.57.

registram a miséria do labor da escravidão e em outros momentos o trabalho dessas mulheres é colocado como questão central e indispensável para o registro.



Figura 14: Johann Moritz Rugendas. Venda no Recife, 1835.



Figura 15: Armand Julien Palliere. Chafariz das Marrecas, c. 1840.

Nas imagens 14 e 15 é possível perceber o registro de uma grande quantidade de negros e de negras desempenhando vários tipos de trabalho, as mulheres são colocadas apenas como parte da multidão e do labor, elas não são o objeto retratado, são espectros que compõem a cena, servem como veículo do trabalho que exercem. Na imagem de Rugendas, percebe-se mulheres realizando diferentes trabalhos, uma carrega uma criança, outra parece vender colares e carrega mercadorias no braço, outras carregam cestos na cabeça cheios de diferentes mercadorias.

Na imagem de Victor Frond que se segue, as mulheres negras desempenham o papel de lavadeiras, trabalho comum na rotina doméstica, aparecem, no entanto, como complemento da composição da cena. O destaque da imagem está na arquitetura opulente e impositiva que se sobressai na paisagem demonstrando o poder daquele que a possui, enquanto as mulheres colocadas em escalas reduzidas desempenham seu papel diante da predominância da potente arquitetura.



Figura 16: Victor Frond. Fazenda do Secretário, c. 1859.

Já na imagem seguinte, Frond fotografa mulheres negras no meio de uma paisagem rude e seca. Elas são colocadas desempenhando um trabalho, parecem tentar cozinhar em meio ao ambiente escasso em que se encontram. Estão em posição de miséria, desalento e tristeza, seus olhares se dirigem ao chão seco. Elas se confundem com a paisagem, a pobreza de recursos naturais se reflete em sua pobreza existencial e a miséria e tristeza em que são colocadas reflete seu estado de vulnerabilidade e impotência diante de sua realidade. Temos, portanto o espectro da mulher negra.



Figura 17: Litografia de Philippe Benoist sobre fotografia de Victor Frond, A cozinha na roça, c. 1859.

No século XIX as fotografias tomaram o cenário de registros e representações no Brasil, se tornaram um meio pelo qual era possível o registro para a recordação, mas também fizeram parte de uma disseminação e construção de uma imagem do Brasil por meio dos *carte-de-visite* e posteriormente pelos cartões postais. Muitas dessas fotografias feitas em estúdios

fazem parte de uma construção, uma seleção uma encenação que demonstra mais a respeito do imaginário, representações, mentalidade e visões de mundo do fotógrafo do que especificamente do cenário que registra.

As fotografias que por muito tempo pensava-se como fontes verídicas de uma realidade, devido a sua capacidade de captura do momento, hoje sabemos que passam por um processo de elaboração e criação. Esse processo, portanto resulta de um conjunto ideológico, estético, técnico e cultural.

Esses retratos, no entanto, ao encenarem, construírem, selecionarem e montarem uma suposta realidade acabaram nos revelando muito por meio das ausências, por meio daquilo que foi retirado de cena, por meio daquilo que foi selecionado para pertencer ou não à cena. É nessas ausências que encontramos presenças, é nelas que percebemos intenções, padrões da época e ideologias. Muitas dessas fotografias tinham objetivo de exploração comercial e, por isso, manipulavam a imagem dos negros e negras escravizados ou libertos, desta forma, era possível evidenciar as características curiosas de um país tropical, coisificando e utilizando negros, negras e até indígenas como modelo-objeto colocando-os como figuras exóticas que serviriam a mostuários que satisfaziam a curiosidade dos europeus.

Tais imagens serviam para divulgar o outro reportando mais uma vez as tipologias em que negros e negras eram colocados sem identidade e classificados por tipos étnicos. Alimentando o espírito da época, essas imagens serviam para aqueles que queriam enviá-las para a Europa com o intuito de satisfazer as curiosidades e alimentar o imaginário de estranheza em relação aos trópicos por meio dos cartões postais. Essas imagens também serviam aos estudos do século XIX que buscavam traçar uma hierarquização entre, o que acreditavam existir biologicamente na época, as raças humanas.



Figura 18: José Christiano de Freitas Henriques Jr. Conjunto representando atividades de negros em diferentes ofícios, c.1865.

Um trabalho desempenhado por mulheres negras que foi largamente registrado pelas fotografias de estúdios foi o das amas-de-leite. Trabalho que consistia em amamentar o filho da senhora. Para tal a escrava devia ter acabado de gerar um filho para poder amamentar, seu filho geralmente era vendido e ela assim ficava livre para usar seu leite como alimento do filho do senhor.

Essas escravas amas-de-leite eram levadas para os estúdios pelos seus senhores ou senhoras onde eram realizadas fotografias em que elas seguravam os bebês ou as crianças que amamentavam e criavam, por isso também ficaram conhecidas como criadeiras ou ama-seca. As hipóteses para os motivos pelos quais os senhores levavam as amas para realizarem tais fotografias com as crianças são várias; os pais da criança podiam querer uma foto da ama que criava e amamentava a criança com afeto, por isso gostariam de ter alguma recordação em sinal de afeto ou agradecimento; podia ser que os pais gostariam de presentear a ama com uma foto com a criança ou ainda que levassem as amas por que queriam uma fotografia da criança e era no colo dela (ama) que a criança se aquietava. Além disso, essas fotografias

poderiam ser apenas uma tendência da época, uma moda em que a família senhorial expunha no seu álbum de família uma fotografia da ama com seu filho (KOUTSOUKOS, 2007).

Essas amas eram fotografadas, muitas vezes, com indumentária europeia ou africana. Algumas com jóias, tecidos finos e cabelo penteado à moda europeia, já outras com turbantes, roupas e adornos africanos. Neste sentido, percebe-se que algumas mesmo na condição de espectro na imagem buscaram deixar alguma marca de sua identidade ou até mesmo de sua condição pelo modo com o qual encararam a câmera.

A diversidade de imagens de amas é enorme, temos de senhoras a meninas jovens já nessa posição, temos mulheres ativas que encaram a câmera e outras que desviam o olhar, temos mulheres bem-vestidas em cenários construídos com elementos europeus como colunas greco-romanas e janelas ornadas com flores e temos cenários mais simples em que elas aparecem simplesmente sentadas com as crianças no colo. Temos amas bem-vestidas à moda europeia e outras com fortes traços indeníveis de uma africanidade por meio dos tecidos e da forma como os dispõem em seu corpo, por meio do cabelo e dos turbantes, por meio dos colares e pulseiras de contas e búzios.



Figura 19: (Esquerda) Retrato de velha babá com criança. Fotografia não identificado. c. 1890, Coleção G. Ermakoff. (RJ)

Figura 20: (Direita) Alberto Henschel, Recife, 1874. Coleção G. Ermakoff. (RJ)



Figura 21: (Esquerda) Vovó Vitorina com Maria Eliza. Fotografia do Estúdio Carneiro & Gaspar. [1866-1888]. Coleção Roberto Menezes e Moraes. (Niterói-RJ)



Figura 22: (Direita) Carte-Cabinet de Antônio da Silva Lopes Cardozo. Bahia. c.1881. Acervo do Arquivo Nacional.

Todas essas imagens passam a ideia de uma harmonia na cena, algumas crianças dormem, outras chegam a sorrir. As fotografias ao mesmo tempo são capazes de demonstrar um conjunto de relações; o estado de submissão das amas, a ausência de seus filhos naturais, aqueles que lhes foram tirados. Elas são afeto e violência ao mesmo tempo. A ausência de seus filhos naturais significa a presença das crianças fotografadas. Há um descompasso na cena, uma contradição; a mulher negra é ao mesmo tempo o afeto que dedica aos filhos de seus senhores e a tristeza e violência de não possuírem mais seus próprios filhos. O branco e o negro que se unem na imagem representam a separação.

Essa contradição fica ainda mais evidente nas fotografias de Militão Augusto de Azevedo que por volta de 1870 retratou em seu estúdio de fotografia em São Paulo uma série de amas. O

curioso de suas fotografias é que, ao contrário das demais, ele optou por uma aproximação dos rostos da ama e da criança encostando-os um no outro, passando uma ideia de afeto que chega até a emular um retrato que poderia ser de uma mãe e filho(a). Mais uma vez aí ficamos com o paradoxo do negro e do branco. A mulher negra parece ser (mãe) mas não é. Ela é espectro.



Figura 23 (esquerda): Retrato de busto de ama com criança. Cartão-de-visita (cortado) Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1876. Acervo do Museu Paulista.



Figura 24 (direita): Retrato de busto de ama com criança. Cartão-de-visita cortado para acondicionamento nos álbuns de controle do ateliê de Militão Augusto de Azevedo (autor da foto). São Paulo, (1870-1874). Acervo do Museu Paulista.

Esse estatuto ambíguo entre presença e ausência se fortalece ainda mais nas fotografias em que parece que o fotógrafo queria capturar apenas a criança, entretanto, a criança está nos braços da ama e na imagem é possível ver apenas suas mãos, a ama não tem rosto, tem somente suas mãos.

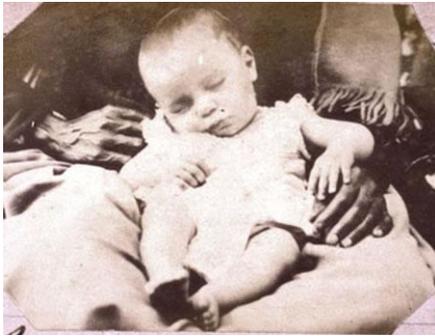


Figura 25: Retrato de criança no colo de ama. Cartão-de-visita (cortado) de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1877. Acervo do Museu Paulista.

Figura 26: Retrato de criança no colo de ama. Cartão-de-visita (cortado) de Militão Augusto de Azevedo. São Paulo, 1879. Acervo do Museu Paulista.

Figura 27: Retrato de criança no colo de ama. Cartão-de-visita (cortado) de Alberto Henschel. Recife, 1866-1870. Acervo da Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (Recife-PE).

A respeito dessas imagens Koutsoukos (2007, p.4) analisa:

Nas imagens (acima), respectivamente, de 1877, de 1879, também de Militão, e na imagem feita entre 1866-1870, do estúdio de Alberto Henschel em Recife, vemos os bebês no colo de suas amas negras. Das amas de Militão, só vemos as mãos que seguram as crianças e uma parte de suas roupas, incluindo um pedaço dos xales. O mesmo xale utilitário que aquecia (e dava distinção) às amas podia servir para aquecer os bebês, enrolá-los, ajudar a carregá-los ou, ainda, mantê-los presos às costas delas. Da ama do estúdio de Henschel, vemos o braço esquerdo que segura o bebê, um pedaço do outro braço, o pescoço e a parte inferior do rosto num “enevoadado”. O “efeito flou”, a janela oval dentro da imagem, que enquadra o bebê e envolve a ama em nuvem, praticamente excluindo seu rosto, teria sido intencional ou um efeito do tempo? Suponho que, assim como na imagem de 1877, o efeito e o enquadramento tenham sido intencionais. E mais, tudo indica que o que os pais queriam eram os retratos das crianças que, por serem muito pequenas, não deviam parar quietas facilmente, a não ser talvez no colo em que se sentiam mais confortáveis, no colo que conheciam intimamente, o de suas amas. Uma das crianças, inclusive, pegara no sono. No entanto, apesar da presença linda dos bebês, o ponto que chama a atenção nas três fotos, que causa estranhamento mesmo, é justamente a presença das mãos negras das amas, com suas veias altas, em contraste com os detalhes claros dos retratos – as presenças fortes daquelas amas sem rosto.

Nestas imagens em que é possível ver apenas as mãos negras a presença da mulher negra torna-se evidente na ausência. Suas mãos carregam sua história e seu trabalho, as mãos negras contêm o afeto e o cuidado dedicado a essas crianças. O espectro da mulher negra é corporificado pelas suas mãos, é nelas que a mulher negra possui o seu fazer, sua ação, é por

meio delas que a mulher negra se apresenta como agente ativo. Essas mãos elaboram, criam, fazem, desfazem, expressam; é por meio delas que a mulher negra irá construir novos olhares, visões de mundo e concepções.

A forma difícil da raça nas obras de Rosana Paulino



Figura 28: Detalhe da obra *Bastidores*, Rosana Paulino, 1997.

Olhando essas imagens de Rosana Paulino, é inegável o assombro que portam. Os rostos das mulheres negras, retratados numa fórmula três-por-quatro, emergem contra um tecido branco, sem contexto, sem nome, sem signos de individualidade – vê-se uma série de procedimentos que emprestam à obra aspecto de aparição fantasmática na medida em que destituem os rostos de identidade. Contudo, o que se destaca é a marca da costura, que num só golpe glosa e subverte a imagem na qual se inscreve. É aqui onde, à luz de todas as imagens previamente selecionadas, gostaria de introduzir um primeiro código de legibilidade: onde se encontra a “mulher negra” nessas imagens? Ela se encontra no conteúdo da fotografia, que revela a face da “mulher negra”, ou na forma da costura, que inscreve e sutilmente transfere à superfície do tecido o índice da passagem da “mulher negra”?

Rosana Paulino utiliza em suas obras as imagens de forma crítica, ora desconstruindo estereótipos, ora nos chocando com a evidência da condição da mulher negra, ora atribuindo

humanidade aos indivíduos fotografados. Paulino é uma artista negra de São Paulo criada na Freguesia do Ô – e a sua posição social me parece importante tanto para entender a escolha dos seus temas quanto para entender o processo produtivo das suas obras. Com brincadeiras e distrações propostas pela sua mãe durante a infância entrou em contato com processos manuais de trabalho com argila e desenho que mais tarde a fizeram ingressar na arte. Além disso, Paulino aprendeu o bordado com a mãe, largamente utilizado em suas obras. Graduada em artes plásticas pela USP e especialista em gravura, Paulino desenvolveu uma arte interessada principalmente na problematização do papel da mulher negra na sociedade brasileira, buscando entender os porquês do lugar social da mulher negra em trabalhos subalternos a partir de um estudo histórico e sociológico da escravidão negra no Brasil, contudo, com forte cunho plástico, interessada também nos processos de produção visual, a artista faz uso e mistura de várias técnicas artísticas.

Na introdução de *A poesia afro-brasileira*, Roger Bastide (1898-1974) demarca um princípio teórico-metodológico que me parece ser central. Observando as relações entre raça e obra poética, ele estabelece um eixo não trivial para localizar a passagem de um ao outro – antes da raça ser conteúdo ou ocorrência temática, ela se encarna na fatura, na economia formal da obra. Com efeito, de acordo com Bastide, seria possível distinguir os aspectos da raça numa obra poética justamente naqueles dados que não falariam sobre raça, uma vez que a raça não estaria no tema, e sim no trabalho realizado sobre ele, na forma:

O homem de cor que quer se assimilar a cultura dos brancos procurará em bloco, em primeiro lugar – antes de encontrar a sua própria originalidade – o mais aparente, isto é, tomara emprestada a cultura ao gosto do dia. Eis por que essa literatura dos homens de cor é tão interessante para o sociólogo: ela lhes fornece uma espécie de repertório das representações coletivas da época. Não se veja nessa reflexão intenção menosprezante de nossa parte. A literatura afro-brasileira está marcada pelo estigma da imitação. Porque as representações coletivas só existem encarnadas nas consciências individuais e é justamente ao passar através da alma de um homem de cor que elas adquirem matiz diferente, se diversificam e se enriquecem (BASTIDE, 1973, p.12).

Em que pese o tom metafísico de Bastide, que distingue na “alma” do homem negro a impressão da singularidade da raça nas representações coletivas, o que nos chama a atenção é justamente a possibilidade da leitura do elemento da raça lá onde ela se faz completamente ausente: por mais que um autor negro não fale sobre a sua própria condição racial, e por mais que tente evadir-se do estigma racial ao escolher temas do universo branco, a raça faz-se presente na forma que ele imprime a tais temas. Isto é, se o negro não está presente nos temas,

ele está presente como trabalho que circunscreve e organiza tais temas: se ele não se evidencia no conteúdo, ele se expõe na forma por meio da qual forçosamente se trabalha esse conteúdo.

Pois se o homem de cor, ao passar para as representações coletivas, vê-se desfeito pela força social que não prevê ali a sua presença, contudo, as mesmas representações coletivas ao passarem para o interior do homem de cor são retrabalhadas e singularizadas na forma singular que ele porta: a forma da raça. De fato, trata-se para Bastide de realizar uma leitura a contrapelo dos poemas dos homens de cor na literatura brasileira: precisamente nas margens, onde nada nos permite ver a raça, é ali onde podemos lê-la. É essa a proposição implícita de Bastide que cumpre explicitar – a raça não é um tema que se evidencia ou se representa no poema, mas uma forma de experiência que secretamente organiza o poema. Não algo que se diz ou se versifica, mas uma maneira de dizer. Não um dito, mas a própria forma que permite que algo seja dito – a forma da raça.

Ora, por aí já se evidenciam as dificuldades imensas do método do Bastide – como ler a raça nas obras poéticas e, por consequência, nas obras de arte, sendo que a raça é aquilo que se faz ausente? Como ler a raça sendo que a raça é vez após vez o índice do seu desaparecimento? A proposição de Bastide nos deixa um paradoxo: se por um lado, a raça é a forma que organiza e estrutura o conteúdo, secretamente organizando-o por dentro, por outro, ela também é o que não se mostra. Para ser forma, a raça deve recuar e não se mostrar, mas invisivelmente organizar aquilo que se mostra.

Transpondo o método sociológico de Bastide para o universo das artes plásticas, poderíamos dizer que a raça não se encontraria em um plano icônico, e sim em um plano indiciário. O que isso significa? O ícone é forçosamente aquilo que se dá a ver aos olhos, já o índice é a marca de uma ausência, a impressão de uma passagem: o primeiro faz-se presente como presença visual, e o segundo faz-se presente somente como ausência¹³; o primeiro existe como imagem convencional, e o segundo como rastro de um corpo ausente.

¹³ Partimos aqui das célebres definições de Peirce: “Uma progressão regular de um, dois, três pode ser observada nas três ordens de signos. Ícone, Índice e Símbolo. O ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa; simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança. Mas, na verdade, não tem conexão com elas. O índice está fisicamente conectado com seu objeto; formam, ambos, um par orgânico, porém a mente interpretante nada tem a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la, depois de ser estabelecida.” (PEIRCE, 2005: 73)

Em outras palavras, ensaiaremos ler aqui a raça não somente nos dados iconográficos e iconológicos, mas, sobretudo, nos índices do processo produtivo, por meio do qual se lê a raça no seu ausentar-se, no índice de um contato já desaparecido. No que me interessa, a “mulher negra” não estaria lá somente onde ela seria visível, mas na marca, na impressão que revelaria a sua passagem.

Não por acaso, a artista sobre a qual desejo falar, Rosana Paulino, é gravurista. O próprio suporte no qual ela encontra o seu ofício é caracterizado pela impressão e pela marca, o que nos leva forçosamente a um vocabulário do índice. Ou melhor, gostaríamos de argumentar que uma lógica do índice perpassa a obra de Paulino, e nisso encontra a legibilidade possível da “raça”. Vejamos novamente a obra “Bastidores”:



Figura 29: Bastidores, Rosana Paulino, 1997.

A divisão que havia salientado entre plano icônico e plano indiciário faz-se plenamente presente aqui. De um lado, há uma série de imagens, provindas de fotografias da família da artista, de mulheres negras, cada qual apresentada em um retrato sem nome e sem signos de personalização. Paulino, instigada por relatos de violência contra a mulher manipula e aumenta fotografias de família em tecidos e os estica em bastidores (bases circulares que servem para o bordado). Por outro lado, contudo, há uma série de inscrições de cosedura, intervenções diretas de costura na superfície dessas imagens: tais marcas não compõem as imagens em um conjunto de códigos iconológicos, mas quebram e interferem o ordenamento visual pela presença de uma ausência, pela irrupção de um índice. Aqui se faz tão ou mais

importante do que a imagem a aparição de um processo manual. Interferindo sobre o produto visível da imagem, a marca da costura remete a uma descarga de energia produtiva, que por sua vez contém a passagem de um gesto.

Ora, está plenamente legível nessas imagens a forma da raça, como assinalada mais atrás. Vemos imagens da “mulher negra”, vemos temas icônicos que nos apresentam a “mulher negra” no seu conteúdo, no entanto, a “mulher negra” faz-se presente precisamente na sua ausência, no índice da sua passagem: na costura. Antes que a mulher negra seja o conteúdo icônico, ela é a forma por meio da qual se trabalha esse conteúdo, ou melhor, ela é sutileza quase invisível do fio de costura que, acumulado sobre os olhas, gargantas e bocas, cria uma trama que irrompe no visível: a relevância da costura, aqui, é a um só tempo a de deslocar o fenômeno visível da imagem para o índice, mas mais importante, é a de deslocar a raça de uma lógica da presença temática para aquela da ausência indiciária.

Pela força dos procedimentos plásticos de “Bastidores”, a “mulher negra” cessaria de ser o conjunto de figuras visíveis para se transfigurar na costura que as liga: cessaria de ser conteúdo para se tornar forma. E nisso vemos a importância do princípio teórico-metodológico de Bastide – a relação entre raça e obra artística já não mais se reduz à mera transposição de um conteúdo, mas implica a emergência de uma forma viva, de uma costura que atravessa as imagens e as organiza. Porém, essa costura já se confunde com a emergência do espectro.

Pois, de fato, não é fortuita a aparência fantasmagórica dessas imagens de Paulino. A costura é índice da passagem de um gesto, e o índice contém dentro de si tanto a força da lembrança – e por isso, ele é marca durável, que resiste – quanto à força do esquecimento – e por isso, ele é marca de uma ausência, que persiste. Sem prejuízo de rigor analítico, quando colocamos essas imagens sob a égide do índice, não o fazemos para menosprezar o trabalho visual da artista. O que está em jogo, me parece, é um pensamento visual que toma para si, como lugar privilegiado de exploração plástica, o surgimento do índice, e tudo o que ele possui como meio expressivo da raça.

Com efeito, relendo *A câmara clara* (1981) de Roland Barthes, não poderia deixar de observar dois dados que parecem cruciais para entender as relações entre raça e índice como expostas por Paulino. Em um primeiro momento, Barthes se esmera ao longo do livro em

trazer à tona um conceito de fotografia como índice – a fotografia, na medida em que é impressão luminosa de um corpo sobre papel fotossensível, se constitui como índice particular. Diz-nos o semiologista francês:

“O acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reduz sempre o corpus de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela (a fotografia) é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o Tal (tal foto, e não a Foto), em suma a Tique, a Ocasião, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável” (BARTHES, 2005, p.13).

A construção de Barthes é clara: ele nos diz que a fotografia é uma imagem, e desta maneira é ícone, mas mais importante, ela é impressão luminosa de um passado, e desta maneira é índice.

Entretanto, em um segundo momento, alguns parágrafos depois, Barthes elabora sobre o estatuto indiciário da fotografia e o conjuga com sua possível perda. Existiria a possibilidade de constrangimento do “sentido”, que obrigaria a fotografia a cessar de ser índice particular para se tornar “signo” genérico. E para fazê-lo, Barthes utiliza como exemplo precisamente a imagem de um escravo:

Já que toda foto é contingente (por isso mesmo fora de sentido), a Fotografia só pode significar (visar a uma generalidade) assumindo uma máscara. É exatamente essa palavra que Calvino emprega para designar aquilo que faz de uma face o produto de uma sociedade e de sua história. É o que ocorre com o retrato de William Casby, fotografado por Avedon: a essência da escravidão é aqui colocada a nu: a máscara é o sentido, na medida em que absolutamente pura (como o era no teatro antigo). (BARTHES, 2015, p.35)

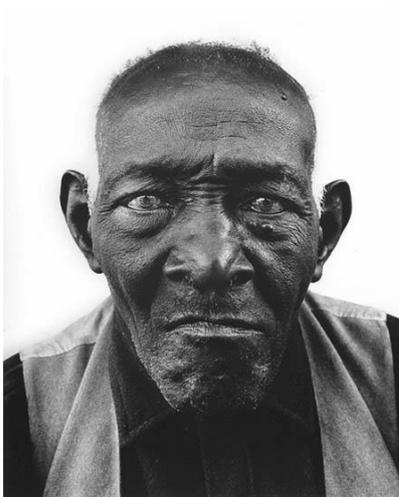


Figura 30: Fotografia de Richard Avedon, título: William Casby, nascido escravo, 1963.

Aqui veríamos alguém cuja imagem fotográfica se apresenta como índice contingente e particular: esse homem foi “um escravo”. Porém, de acordo com Barthes, ela também nos revelaria a “essência” da escravidão, e seria um “tipo”: esse homem é “o escravo”. Não nos parece fortuita a escolha de Barthes pela imagem de um escravo para falar de um índice que perde o seu estatuto indiciário. Lendo a contrapelo o texto de *A câmara clara*, gostaríamos de dialetizar essa passagem e argumentar que o índice da raça é, por força das suas determinações históricas, ainda mais vulnerável aos constrangimentos do sentido que outros índices. Em suma, se outros índices se sustentam como “índices” plenamente, o índice da raça já nos apresenta o funcionamento visual de uma fragilidade mais aguda: o índice da raça é tanto marca de uma ausência como também a marca de uma ausência dentro da ausência. O índice da raça não é somente a marca da passagem de um corpo sobre uma superfície: mais precisamente, ele é a marca apagada, ou já à beira do apagamento.

A “espectralidade” da raça está contida aí: o exemplo de Barthes da fotografia do ex-escravo negro mostra-nos como o índice opera tanto para evidenciar a presença viva de um corpo ausente – trata-se da marca de que alguém existiu, “um escravo” – como também da sua derradeira mortificação – trata-se da marca de alguém que não é mais, de alguém que se tornou “signo”, “o escravo”. Entre presença e ausência, o índice que a fotografia contém torna-se ainda mais dramático quando falamos de raça, uma vez que a raça, como no caso do ex-escravo, já se desloca para o esquecimento. De fato, olhando a imagem do ex-escravo, o índice não se sustenta por completo: sabemos que está ali o índice, “Esse homem foi um escravo”, mas ocorre um ato a mais que apaga o índice em “signo da escravidão”, “Esse homem é o escravo”.

Da mesma maneira, as marcas e índices de Rosana Paulino não são quaisquer marcas e índices: eles comentam criticamente o índice da raça. Não à toa, na obra “Bastidores”, ela escolhe imagens de mulheres negras de sua própria família, e as submete a uma sequência de procedimentos de despersonalização: as fotografias três-por-quatro, costumeiramente feitas para identificar e particularizar o retratado são; descontextualizadas, desidentificadas, e no limite, levadas a um grau completo de generalidade anônima. Vemos fotografias que não reafirmam a particularidade do índice, mas a generalidade completa do tipo. Daí a violência da inscrição que a costura impõe: a costura dilacera a imagem, e se reafirma duplamente, uma vez como índice, e uma segunda vez, como índice intrusivo, que não é apagado, mas apaga. É

pela violência visível do gesto que se faz visível a violência do silenciamento da mulher negra, fazendo um trocadilho com título da obra; aquelas que estariam nos bastidores, que não são vistas, tornam-se visíveis.

Não poderíamos deixar de sublinhar esse “índice difícil da raça”. Há um movimento duplo perpassando essas imagens: primeiro, as fotografias, ao serem serializadas, abandonam progressivamente a sua característica de “índice” – é assim que Paulino nos mostra, à flor da imagem, a particularidade do índice se desbotando até ser absorvido pelo “tipo” e se tornar signo–; segundo, as fotografias, ao serem perfuradas e violadas pela costura, retomam com violência a existência do índice. Isto é, vemos fotografias de algumas mulheres negras, contudo, logo em seguida, já não mais as vemos, mas um tipo, “a mulher negra”. Daí a força imensa da costura de Paulino: a costura interrompe esse processo de ausentamento do índice, e o retoma sob outra chave. Por meio da costura é como se Paulino nos dissesse: *Antes que surja “a mulher negra”, eu lhes mostro a marca de “uma mulher negra”*.

Não é por acaso que encerramos o segundo capítulo com as imagens das mãos espectrais das amas-de-leite. Aquelas mesmas mãos descaracterizadas e desmembradas, funcionando tão somente como anteparo para a pose fotográfica das crianças brancas, evidencia a perfeita generalidade da “mulher negra”: tampouco importava saber quem eram as mulheres negras, bastava que servissem como suporte. Não estava em jogo o registro da particularidade ou da singularidade: as mãos da mulher negra podem ser desmembradas, pois “a mulher negra” não é um corpo, uma unicidade, mas um “tipo”.

Porém, as marcas da costura de Rosana Paulino retomam essas “mãos”: em “Bastidores”, não vemos fotografias das mãos das mulheres negras, mas a marca da “mão” de uma mulher negra, Rosana Paulino. A costura, na medida em que interfere na superfície da imagem como índice do processo manual, comenta e retoma as imagens: se por um lado as imagens fotográficas caminham para o apagamento do índice, por outro, a incidência excessiva e violenta da costura reafirmam o índice, que por sua vez não é apagado, mas apaga e deforma a imagem sobre a qual se inscreve.

De fato, esse mesmo procedimento, que traz à tona “o índice difícil da raça”, ou, “a forma difícil da raça”, é levado até as raias do paroxismo na obra “Filhas de Eva”, obra feita a partir de pesquisas realizadas pela artista para a obra “Assentamento” e que se desdobraram em sua

residência no Bellagio Center, Itália, da Fundação Rockefeller. Pensado nas questões dos afrodescendentes que acabaram por contribuir para a formação da cultura brasileira, Paulino mistura nesta obra a ideia de que, no início, o Brasil era pensado como um enorme armazém de uma vasta flora e fauna a ser explorada, mas não somente isso, os seres humanos também aqui foram pensados de forma a serem explorados. Neste sentido, Paulino utiliza imagens da flora e fauna tiradas do livro “Flora Brasílica” de 1943, elas aparecem em sua obra inicialmente de forma pequena e delicada e depois se expandem e acabam por tomar grande parte da obra, da mesma forma com os ossos que aparecem na obra e que também tomam conta da obra. Ademais, inclui ossos, remetendo-os aos cemitérios dos pretos novos que eram lugares onde se enterravam os escravizados recém-chegados ao Brasil, que não sobreviviam à travessia do Atlântico. As mulheres negras, então, são colocadas em meio à flora, à fauna, esqueletos, ossos e caveiras como sombras, ou espectros de pessoas, espectros de cidadãos, que resultaram em uma sociedade desigual, hierarquizada.





Figura 31: As filhas de Eva, Rosana Paulino, 2014.

A combinação de costura e imagem, índice e ícone, são reafirmados com toda sua potência: Paulino exhibe uma ampla galeria de imagens de arquivo de mulheres negras, sobretudo “*cartes de visite*” e fotografias científicas, sob o ângulo da intrusão, que borra, costura, e comenta tais imagens. De fato, “Filhas de Eva” nos sugere a combinação singular de todos os temas que viemos elaborando até aqui. O emprego da palavra “Eva” evidencia a maneira pela qual Paulino conjuga os múltiplos e vários espectros: a primeira mulher, que origina a raça humana, é substituída por mulheres negras fora do tempo, em descompasso temporal, “espectros”. Antes, havíamos exibido “a mulher negra” como **espectro da raça, espectro do desejo, espectro do social**, e agora vemos como ao costurar, borrar e marcar essas imagens, Paulino impõe um só espectro para refazê-los: o “**espectro da mão**”, que desfaz a “mulher negra”, e recoloca pelo índice inegável de “uma mulher negra”.

De novo perguntamos, onde está a “mulher negra” nessas imagens? De fato, pela sequência de procedimentos plásticos e indiciários, já não mais podemos falar dessa dimensão espectral da mulher negra, que a rebaixaria a “tipo”, “generalidade”, ou mero efeito das representações coletivas. Se os espectros da mulher negra são evocados pela Rosana Paulino, ela o faz para substituí-los por outro sentido de espectro: à luz da marca e do índice que se impõe na

superfície visual com violência incontestada, Paulino cria o espectro singular de “uma mulher negra”. Trata-se não mais de falar a respeito da mulher negra, mas da emergência do índice de uma mulher negra. E isso faz toda a diferença, uma vez que o espectro aqui é colocado não como o que está condenado ao passado e à mortificação: pelo contrário, o “espectro da mão de uma mulher negra” revisita e recarrega esses espectros, retomando-os como insistência incômoda no presente.

O espectro da mulher negra anteriormente era o que não fazia diferença: podemos ver que as mulheres negras não faziam diferença uma vez que aderiam ao “tipo”, ao “estereótipo”, à “representação coletiva”. Contudo, nessas imagens, a mulher negra faz diferença – cessa de ser espectro que é absorvido pelo passado para ser espectro que insiste no presente. E Paulino não o faz através de um comentário sociológico ou cerebral: ela nos conduz a essa apreciação por meio da materialidade mesma do seu gesto e da sua linguagem plástica.

E aqui surge com mais ênfase o problema do “meio expressivo” no qual opera Paulino. Sabe-se do argumento aventado e consagrado por Clement Greenberg (1909-1994) a respeito da especificidade do meio: de acordo com ele, o que faria a boa pintura, por exemplo, seria justamente a atenção reflexiva às condições técnicas e específicas da pintura, a saber, a sua planaridade, a relevância das massas de pigmento, o afastamento do intento mimético e ilusionista, etc (GREENBERG, 1940). Isto é, o “meio” é aqui entendido no conjunto dos seus elementos físicos: a boa pintura é aquela que não esconde a sua materialidade mesma da pintura.

No entanto, como falar do “meio” de Rosana Paulino? Ela toma por vezes a raça como elemento plástico – não nos esqueçamos de que a “mulher negra” é trabalhada e retrabalhada na sua obra tal como massa de modelagem – e toma por vezes o próprio dado plástico como área de concentração da raça – não nos esqueçamos que o “índice” e a marca gestual são alçados ao próprio patamar de inscrição racial. De fato, não podemos deixar de notar os contornos de um elemento “imaterial” na obra de Paulino, daí a introdução e o reiterado uso da palavra “espectro” – contudo, o emprego do “imaterial” não se dá por motivo de uma suposta alienação ou distanciamento da realidade histórica dentro dessas realizações plástico-poéticas.

Pelo contrário, o caráter “imaterial” da obra de Paulino encontra-se na própria materialidade do seu meio: ao transformar o passado das imagens em matéria plástica, e ao revisitar essas imagens de arquivo tal como um escultor que desbasta a pedra bruta, Paulino impõe uma redefinição do suporte expressivo, e coloca o seu “meio” como sendo, a um só tempo, o passado das imagens, a raça, e a carnadura mesma destas imagens. Pois o que se observa é uma permuta desses elementos – passado, raça, e imagem – sem prejuízo de expressão plástica e poética.

A seguinte imagem da obra intitulada “Assentamento” foi produzida a partir de uma fotografia científica da expedição de Agassiz¹⁴ que atualmente pertence à coleção Ermakoff. As imagens são originalmente pequenas, Paulino as amplia e imprime em tamanho natural subvertendo o sentido da imagem da mulher negra, colocando-a no patamar de fundadora da cultura brasileira.

As imagens são cortadas e remontadas por meio da costura simbolizando, segundo a artista, o deslocamento, o refazimento da mulher negra, a criação de uma nova cultura, os valores e ideias que trouxeram. A sutura então grosseira e aparente revelaria uma característica da sociedade brasileira; ao passo que a própria ausência dessa sutura no tecido social revelaria, por sua vez, a maneira pela qual os negros e negras nunca foram incorporados nessa sociedade como deveriam ter sido. Paulino acrescenta um coração a essa mulher trazendo, de acordo com a artista, um caráter humano à mulher negra que tinha história, memória e afetos que na imagem científica espectral estavam silenciados.

Dessa forma, Paulino utiliza a palavra “assentamento” como título da obra, para além do sentido usual de base, estrutura ou fundação remetendo ao seu significado nas religiões de matriz afro-brasileira: estaria aqui também o lugar onde “se assenta” a força de um templo, a força de uma casa, a energia da casa. Assim, a imagem mostraria a mulher negra não somente como base ou fundação, mas também, como aquela que foi capaz de ir além da sobrevivência, ela foi capaz de se assentar, de se refazer, de se colocar de forma forte, humana, apesar de seus traumas e de sua história. Ora vemos, assim, a forte carga simbólica ligada aos procedimentos materiais da obra: o título “Assentamento” e igualmente a metáfora da “Sutura”, embora imateriais, são encarnados, materializados.

¹⁴ Abordado no início do texto.

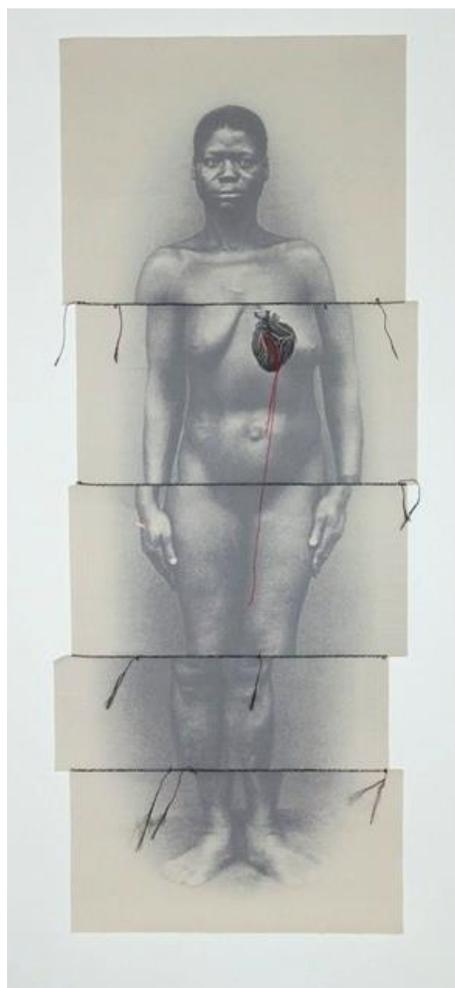


Figura 32: Assentamento, Rosana Paulino, 2012

Se os dados não materiais (raça e passado) são tão importantes quanto os dados materiais (imagem, fotografia, índice etc), como descrever a especificidade do meio de Paulino? Gostaria de salientar três níveis de construção do “meio” nessa imagem: primeiro, encontramos uma imagem retirada dos arquivos de antropologia física oitocentista (trata-se de nudez frontal, e sabemos que o tempo de exposição no século dezenove podia chegar a vários minutos, e nisso, já se faz observar as várias violências que subjazem a feitura dessa imagem); segundo, a quebra calculada desta fotografia em cinco períodos retangulares, que ritmam o fenômeno visual a partir das sucessivas fissuras submetidas à superfície; terceiro, a introdução do coração ensanguentado, tema iconográfico caro à tradição cristã e associada a piedade de Cristo (MORGAN, 2008). Vemos com clareza que a violência da raça, a intervenção gestual da artista, e o conteúdo iconográfico, tudo isso opera para compor a totalidade da obra.

É aqui onde se torna mais claro o sentido de “meio” na obra de Paulino. Se nos atentarmos à raiz etimológica da palavra “meio” – do latim *medium* – veremos a sua curiosa área de vizinhança com o ofício daquele ou daquela que acessa fantasmas e faz os mortos falarem: médium. Mais precisamente, na medida em que há espectros conjugados na obra de Paulino, e na medida em que ela reafirma essa espectralidade tanto no plano do conteúdo quanto no plano da forma, faz-se evidente que o seu meio expressivo tampouco seria a gravura, a pintura, a escultura, etc: o seu meio expressivo é a própria “mediunidade” de levar o passado à imagem, e levar à imagem ao passado, a partir do lugar tensional da raça.

Antes havíamos observado como era difícil a raça se materializar numa imagem – vez após vez, graças à figura da “mulher negra”, observamos o seu sequestro pelo “estereótipo racial”, pela “sexualização”, pela “instrumentalização”. Nesse sentido, tudo se passava como se a “mulher negra” só pudesse se fazer visível à luz de um imediato obscurecimento. Em seguida, observamos a aparição do “índice difícil da raça” – novamente, mesmo ali onde a mulher negra poderia deixar a marca da sua passagem a partir do contato físico com uma superfície, vimos com que facilidade o índice poderia desaparecer, daí a afirmação por vezes violenta de Paulino da sua marca, sobretudo com a costura.

Ademais, nessa imagem retirada da obra “Assentamento”, vemos como tudo isso se compõe em um “meio”, caracterizado pela “mediunidade” – não somente são os espectros que estão ali feitos visíveis, mas, sobretudo, o método com o qual eles são todos trabalhados. Os cortes na imagem apontam a intervenção violenta da artista; já o conteúdo voltado para a construção do “estereótipo racial” e para a “objetificação sexual”, aponta os espectros da raça, do desejo e do social; e por fim, a aparição do “sagrado coração” indica que não se trata simplesmente de voltar a essas imagens do passado por uma curiosidade mórbida. Se o meio de Paulino é a mediunidade, que trabalha e retrabalha os espectros da mulher negra, isso se dá por que ela trabalha o passado sob o ângulo da redenção – e isso, aos nossos olhos, muda tudo.

Assim como um escultor retira os excessos da pedra para dali extrair a escultura, Paulino conjuga raça, passado, e imagem como se fossem eles um só meio plástico, em que o que estaria em jogo seria extrair, justamente, uma forma de redenção. Ou melhor: assim como o escultor retira da pedra a escultura que estava ali silenciada, Paulino retorna ao passado, à raça, e à imagem, para dali extrair “uma mulher negra” que se encontrava silenciada. É esse o sentido da sua mediunidade.

CONCLUSÃO

De fato, gostaria de apontar, a título de conclusão, as duas principais preocupações desta monografia. A própria obra de Paulino me colocou o tema da “mulher negra”, mas me impôs com mais força a necessidade de repensar as relações entre imagem e raça, forma e negritude. Para tal, assumi um risco: construir um novo conjunto de categorias críticas que pudessem, respeitando a especificidade da obra de Paulino, trazer à tona a eficiência e logro da sua obra plástica. Daí a construção do “espectro” e do “índice difícil da raça”. A maior tendência seria simplesmente reduzir a obra de Paulino a um comentário sociológico a respeito da raça e da mulher negra: de fato, o meu intento foi mostrar como a raça e o conteúdo das representações coletivas encontram-se presentes nessa imagem, contudo, de maneira inteiramente plástica. Paulino pensa esses elementos plasticamente, dentro da imagem. Foi essa a primeira preocupação: evidenciar a linguagem visual de Paulino.

A segunda foi observar o tempo, igualmente difícil, da “mulher negra” e suas imagens. Por isso a preocupação com um amplo levantamento iconográfico. A questão me pareceu ter sido essencialmente a de mostrar como a “mulher negra” atravessa diferentes momentos da história brasileira “espectralmente” – por habitar uma zona indefinida entre existência e não existência, a própria estrutura temporal da “mulher negra” deveria surgir nesta monografia como uma estrutura “espectral”, capaz de se fazer repetir e insistir. Novamente, isso não poderia ser feito sem o seu contraponto plástico: a “mulher negra” insiste e se repete espectralmente nas imagens, e não fora delas. E isso se dá, pois assim como o tempo das imagens é anacrônico e fantasmagórico (DIDI-HUBERMAN, 2010), o tempo da mulher negra é igualmente anacrônico e fantasmagórico. Isso faz parte da linguagem visual de Paulino.

Mais importante, essas duas preocupações deveriam culminar numa última conceituação – o “meio expressivo” de Paulino deveria ser a própria “mediunidade”. Passado, raça e imagem estariam aqui conjugados como um só e mesmo suporte plástico, graças ao qual Paulino realizaria não uma conclusão para as imagens de mulheres negras do passado, mas uma possível “redenção”. Walter Benjamin (1892-1940) diz-nos numa célebre passagem que “Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo ‘tal como ele foi’. Significa

apoderarmo-nos de uma recordação quando surge como um clarão num momento de perigo” (BENJAMIN, 2010: 11), e podemos dizer que foi possível observar o mesmo princípio operando na obra de Paulino, mas com um acréscimo: trata-se sim de retornar ao passado e fazer emergir os seus espectros em um momento de perigo, mas também de permiti-los encontrar uma passagem através da invenção plástica.

A condição de mediunidade de Paulino só existe na força plástica das suas criações: se passado, imagem, e raça são relocalados ali, eles são relocalados pela violência da sua inscrição, da sua marca, do índice. Em última instância, na obra de Paulino, não há mais “a mulher negra” – imagem maior da mortificação da raça – mas “uma mulher negra” – índice de um espectro que fala e se recusa à mortificação. E isso muda tudo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCASTRO, Luís Felipe de. **O trato dos viventes: Formação do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII**. São Paulo, Companhia das Letras. 2000.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2015.

BASTIDE, Roger. **Estudos Afro-Brasileiros**. São Paulo, Perspectiva, 1973.

BENJAMIN, Walter, **O anjo da História**, Lisboa: Ed. Assírio e Alvim, 2010.

BITTENCOURT, Renata. **Modos de negra e modos de branca: O retrato “Baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século**. 2005. 182 f. Dissertação de Mestrado em História da Arte e da Cultura apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. São Paulo. 2005.

DERRIDA, Jacques, **Spectres of Marx**, Nova Iorque : Routledge. 1994

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos e o que nos olha**, São Paulo, Editora 34, 2010.

ESTANISLAU, Lídia Avelar. **Feminino Plural, negras no Brasil**. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Brasil Afro-Brasileiro**, Belo Horizonte, Atlântica, 2006.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Visibilidade e ocultação da diferença, imagens do negro na cultura brasileira**. Em: _____ (Org.). **Brasil Afro-Brasileiro**, Belo Horizonte, Atlântica, 2006.

GREENBERG, Clement. **Towards a New Laocoon**. In: *Partisan Review*, 1940. Disponível em: <https://west.slcschools.org/academics/visual-arts/documents/Laocoon.pdf>).

GUIMARÃES, A. S. **Como trabalhar com "raça" em sociologia**. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.29, n.1, p. 93-107, jan./jun. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ep/v29n1/a08v29n1.pdf>. Acessado em junho de 2019.

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O olhar europeu; o negro na iconografia brasileira do século XIX**. São Paulo, Edusp, 1994.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Amas na fotografia brasileira da segunda metade do século XIX ¼**. *Programa Cultura e pensamento*, 2007. Disponível em: <https://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/koutsoukos/index.html>. Acessado em junho de 2019.

MORGAN, David, **The Sacred Heart Of Jesus: The Visual Evolution of a Devotion**, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008.

MOURA, Carlos Eugenio Marcondes de. **A travessia da calunga grande**. São Paulo, Edusp, 2012.

NELSON, Kalia Brooks. **A pluralidade de si: raça, feminilidade e imagens de arquivo.** Histórias Afro-Atlânticas. São Paulo. Vol. 2, Antologia, Instituto Tomie Ohtaque, MASP. 2017.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** . São Paulo, Companhia das Letras, 2018.

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

_____. Raça como negociação, sobre teorias raciais em finais do século XIX no Brasil, Em: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Brasil Afro-Brasileiro.** Belo Horizonte, Atlântica, 2006.

_____. O artista da mestiçagem. Em: GOLDSTEIN, Ilana Seltzer e SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). **O universo de Jorge Amado.** São Paulo: Cia das Letras, v.2. 2009.

_____; STARLING, Heloisa M. **Brasil: Uma Biografia.** São Paulo. Companhia das Letras. 2015.