



VOL.7 | N. 13 | JAN/JUN DE 2021 | ISSN 2359-4489

ARTE E POLÍTICA: RAÇA, GÊNERO E NACIONALIDADES



FACES DE CLIO

Meu avô não foi qualquer um

Sankofa em A Redenção de Cam

Lorraine Pinheiro Mendes¹

Resumo: O artigo visa a uma análise afrocentrada do quadro A Redenção de Cam de Modesto Brocos que priorize as relações raciais tensionadas a partir da figura da avó. Para tanto é necessário teorizar sobre as relações raciais na construção da identidade nacional. Utilizarei um arsenal teórico diverso para, em uma crítica às narrativas hegemônicas da história da arte brasileira, enunciar a presença de uma Sankofa na tela. É essa Sankofa, como agência epistêmica e narrativa, o conceito a ser desenvolvido no corpo do texto.

Palavras-chave: Sankofa, afrocentricidade, nação.

My grandfather wasn't just an ordinary man

Sankofa in The Redemption of Cham

Abstract: The article aims at an Afrocentric analysis of Modesto Brocos' painting The Redemption of Cam that prioritizes racial relations tensioned from the figure of the grandmother. Therefore, it is necessary to theorize about race relations in the construction of national identity. I will use a diverse theoretical arsenal in order to criticize the hegemonic narratives of Brazilian art history, to enunciate the presence of a Sankofa on the painting. It is this Sankofa, as an epistemic and narrative agency, that is the concept to be developed in the text.

Keywords: Sankofa; afrocentricity; nation.

1. Filha diga o que vê²

“A presença negra arruína a narrativa representativa da personitude ocidental: [...] Os olhos do homem Branco quebram o corpo do homem Negro e, num ato de violência epistêmica, seu próprio quadro de referência é transgredido, seu campo de visão perturbado”³.

1 Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestra em História pelo Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: lorraine.artes@gmail.com.

2 Referência à música de Mateus Aleluia, Filha diga o que vê.

3 BHABHA. Homi K. *Interrogating identity: the postcolonial prerogative*. 1990.

Imagem 1 – A Redenção de Cam



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes.

O que prontamente vejo ao me encontrar com *A Redenção de Cam*, óleo sobre tela de 1985 do artista espanhol Modesto Brocos y Gómez, é capaz de ultrapassar os 199 x 166 centímetros de superfície pictórica. Assim como a história ocidental é escrita, leio a tela, que se encontra em exposição permanente no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, da esquerda para a direita, de cima para baixo. Um movimento do olhar previsto pelo pintor e que orienta a leitura dos símbolos ali presentes.

Embora esse mesmo o olhar seja, em um primeiro momento, atraído para a alva figura do bebê no centro da tela, a narrativa é composta de tal maneira que esse seja o vitorioso ponto de chegada e não o de partida. Entretanto, posso observar que há uma história acontecendo simultaneamente através da mulher mais velha com os braços erguidos em agradecimento à criança branca.

Preliminarmente, usando o pensar o tempo cronológico⁴ para desenvolver a leitura da obra, é necessário entender a história por trás da história. Na Bíblia, após a bem-sucedida aliança entre Noé e Deus, há a narrativa de um conflito familiar que teria resultado em uma maldição. No livro de Gênesis, capítulo 9, versículos de 20 a 27⁵, conta-se que Noé se embriagou e ficou nu. Teria então sido visto por seu filho e neto Cam e Canaã, respectivamente, que zombaram de sua nudez. Ao despertar, o pai teria profetizado maldições à descendência do filho, por conta de seus atos. “Maldito seja Canaã; servo dos servos seja aos seus irmãos” (Gênesis, 9:25).

Embora não haja no texto bíblico menção direta ao tom de pele, o pensamento colonial se encarregou de interpretá-lo pelo viés racial, relacionando escravidão à cor. No Brasil cristão, o resultante foi a passagem bíblica servindo para justificar a escravidão de negros e indígenas. Para além de justificar um modelo de organização social que se ergue a partir da escravidão, a passagem acima destacada afirma a natureza pecaminosa e a degeneração das ditas raças, sua dívida, quase divina, a ser paga à alva raça virtuosa e uma possível redenção na possibilidade do abandono de sua cor⁶. A cor, nesse modelo interpretativo, é a marca visível de um pecado. A cor do pecado é o signo da subserviência e da negação de cidadania, sendo o abandono da cor e de sua cultura pelo embranquecimento a chave para a redenção.

Conhecendo essa história, e o sortilégio da cor, ao ver a mulher mais velha e retinta, com os olhos e mãos voltados ao céu, o gesto de agradecimento é evidente: foi-se a maldição. Essa mulher, vestida com roupas simples, lenço cobrindo os cabelos, pele toda coberta a não ser pelo rosto e mãos, tem os pés descalços no chão batido, e está à frente de uma palmeira. Sentada ao centro, da tela uma jovem mulher negra de pele clara usa os cabelos cuidadosamente penteados em um coque, roupas aparentemente melhores, se comparadas às da primeira mulher, muito embora as duas estejam trajando vestes que as adéquam ao decoro ocidental. O pé que vejo da jovem está calçado e apoiado em chão de pedra. O pé calçado não é inocente, é uma marca de sua diferenciação social em relação à mais velha e índice que comprova sua condição de liberdade. Seu rosto está voltado para o bebê em seu colo, sua mão direita apontando para a outra mulher e em sua mão esquerda é possível perceber uma grossa aliança. Símbolo do casamento na ocidentalidade cristã.

Ao lado da mulher, sentado no degrau de acesso à casa, olhando de soslaio, com um ar de orgulho, está um homem branco. Sua brancura é acentuada pelo fundo mal iluminado que

4 Que vem de Chronos, deus grego do tempo e do espaço. É do nome dessa divindade que derivam os termos “tempo cronológico”, cronologia, etc.. Apesar da alusão ao deus grego, a percepção linear da temporalidade na qual a cultura ocidental se firma, é herança da cultura judaico-cristã. Trata-se de pensar uma narrativa ou um acontecimento a partir da diferença entre início, meio e fim e na dicotomia entre passado e presente, velho e novo, por exemplo, onde o que já passou é superado pelo presente e pela ideia do futuro. Neste caso, uso o sentido cronológico para pensar primeiro na narrativa de onde se oriunda o nome do quadro, em seguida na narrativa criada pelo pintor, para finalmente chegar à recepção e às possíveis interpretações e camadas que compõem a pintura.

5 https://www.bibliaon.com/versiculo/genesis_9_20/

6 FLORES, M. B. R.; MELO, S F. A libertação de Cam: discriminar para igualar. Sobre a questão racial brasileira. In: RODRIGUES, C. C.; LUCA, T. R.; GUIMARÃES, V. (org.). *Identities brasileiras: composições e recomposições* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 31-86. Desafios contemporâneos. p.32.

corresponde ao interior da casa, onde se pode ver um varal de roupas limpas, brancas, lavadas, secando à sombra.

O branco, além de ser representado como superior, civilizado, dentro de casa e orgulhoso de seu feito, é próximo do limpo. Posso pensar que o varal de roupas está ali colocado, próximo do homem, para que os nossos olhos façam essa associação. O grande redentor, daquela família e da pátria, é o menino branco, que só é possível porque o homem branco, generosamente e pelo casamento, purifica toda uma linhagem. O menino branco tem uma herança civilizatória legítima, e a aliança na mão da mãe indica que a união entre a negra e o branco é marcada pelo afeto ou, pelo menos, por uma cordialidade. A indicação da relação como autorizada e abençoada através do sacramento do matrimônio atestaria uma convivência harmoniosa⁷ entre raças a partir do branqueamento.

A mão direita da criança abençoa a avó, à maneira grega, tipologia muito empregada na figura de Cristo. É o redentor em sua glória, sem sofrimento, carregando o fruto do futuro. A avó celebra porque o sofrimento acabou, está desfeito o cativeiro social. O homem branco e sua prole seriam elementos essenciais, segundo as teorias eugenistas, para garantir o avanço social brasileiro.

O que proponho é uma outra olhada, simultânea à vigente, a partir da presença da persona negra que arruína o projeto de clareamento eugenista e que, 126 anos depois, se coloca à frente da Redenção de Cam e a inverte.

⁷ Ou assimilação, ambos sinônimos de democracia racial, na qual o negro é adicionado à sociedade brasileira a partir do embranquecimento como conformação à estrutura dominante.

Imagem 2 – A Redenção de Cam - editada



Fonte da imagem original: Museu Nacional de Belas Artes

O detalhe da obra aqui apresentado nos leva a desviar a atenção, por um instante, do protagonismo branco na narrativa. Ele ainda está lá, constituinte do quadro, como o é na ocidentalidade. Entretanto, quando me vejo em frente à Redenção de Cam, atento-me à matrilinearidade. O bebê, outrora símbolo da redenção pelo branqueamento, dá as costas para sua alva herança de pele e de costumes, e pela indicação da mão negra da mãe – mesmo que mais clara, ainda negra, olha e tem a atenção presa na avó. Nós olhamos para o menino-futuro, mas ele está atento à mais velha, negra retinta, à frente do dendezeiro, como um passado-presente para aquela criança.

O menino, ao se fixar na avó, busca no passado algo que ficou para trás, uma memória ancestral, para frutificar o futuro. Como indica o subtítulo deste artigo, há uma *Sankofa*⁸ na Redenção de Cam. Ao buscar a verdade do passado na pele retinta da avó, o menino encontra uma história projetada de si. Observo a pintura e volto ao passado a partir da criança-futuro, para identificar quais os processos históricos e modelos de representação de negritude da

⁸ Termo a ser discutido e devidamente apresentado mais à frente no texto.

história da arte branco-brasileira⁹ contribuíram para que a Redenção de Cam seja uma pintura tão emblemática para se pensar raça e sociedade no Brasil.

Há ali naquela mesma tela simultaneamente, a partir do olhar que proponho, a possibilidade de perceber e trazer para o sensível algo que ficou difuso e perdido a partir do reforço, por parte de Modesto Brocos, do discurso da mestiçagem embranquecedora como projeto de nação.

2. Mas como a cor não pega, mulata. Mulata, eu quero o teu amor¹⁰

Tatiana Lotierzo em *Contornos do (in)visível: racismo e estética na pintura brasileira*, traça um importante panorama da recepção da obra ao retratar uma mestiçagem transitória, a dimensão estética da conformação do racismo e como a premiação com a medalha de ouro da Exposição Geral de Belas Artes em 1895 nos revela que não somente a existência da tela como modelo para o propósito branqueador se fazia presente como imagem agente, como também a premiação na principal instituição artística do país funcionaria como instância legitimadora do discurso e dos signos em torno da questão racial brasileira¹¹.

Partindo de obras e documentos importantes para a elaboração da ideia de negro e das convenções de representação de sujeitos negros na arte feita no Brasil, há a percepção de que tais imagens fazem parte do processo de construção e identificação de ideais de Nação¹² até a contemporaneidade.

É importante aqui assinalar e evidenciar que o projeto inicial de nação brasileira tem a escravidão como fundamento econômico e social. A sociedade brasileira se funda a partir de um sistema de produção que se utiliza de corpos como peças, transforma-os em mercadoria. A escolha de quais corpos serão gente e quais serão coisa, parte de um esquema de diferenciação e hierarquização. Um bom nome para esse esquema é Colonialismo. Colonização, segundo Aimé Césaire¹³, é o projeto de pilhagem e violência empreendido pela defesa de um modelo de civilização que, fundado em uma organização binária de mundo, se entende como oposto à selvageria. Tal modelo civilizatório tem a Europa como centro de onde todo o pensamento, razão, ciência deveria irradiar.

Portanto, as instituições envolvidas na organização da nação eram comprometidas com esse modelo civilizatório. Incluo aqui as instituições que se dedicaram à elaboração de uma história oficial e da construção de símbolos nacionais. As imagens produzidas institucionalmente

9 Há nesse termo a racialização da construção da disciplina e do discurso da história da arte no Brasil, e ao identificá-la como branca enfatizar a origem branco-europeia e sua organização enquanto ferramenta ativa da colonialidade.

10 Trecho da marchinha de carnaval de 1929, O teu cabelo não nega. Composição: Lamartine Babo-Irmãos Valença.

11 LOTIERZO, Tatiana. *Contornos do (in)visível: racismo e estética na pintura brasileira (1850-1940)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017. p. 29.

12 HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 47.

13 CÉSAIRE, A. *Discurso sobre o colonialismo*. Blumenau: Letras Contemporâneas, 2010. p. 14.

(a partir de encomendas, obras premiadas, etc.) e com tal intencionalidade atestariam e testemunhariam o ideal e mentalidade hegemônicos ao dar figura a esse projeto de nação.

A intersecção entre arte e mecenato governamental no Brasil do século XIX tem pelo menos três momentos em que uma sondagem fertilizaria o tema da presença negra. O engendramento de iniciativas oficiais que produzisse e ao mesmo tempo distinguisse identidades coloniais nas orientações joaninas ou, a criação de simbologias para a identidade na afirmação da Independência são momentos férteis para correlações. Do mesmo modo a paisagem peculiar do império tropical, sob o protagonismo de D. Pedro II, não poupou esforços na produção de um imaginário sobre a nação brasileira. O incentivo à pintura histórica para a conformação de uma memória oficial, foi anterior à própria escrita historiográfica¹⁴.

Por esse trecho pode-se perceber como, verdadeiramente, o projeto de Nação estabelecido por instituições políticas em diferentes momentos ganha campo na construção de narrativas e símbolos nacionais através das imagens.

3. Eu quero um país que não está no retrato¹⁵

As imagens com o propósito de construir visualmente e de firmar narrativas de mitos fundacionais e celebrar feitos históricos funcionariam ainda como modelo de representação e elaboração histórica dos lugares subalternos e signos de subserviência em torno da população negra no Brasil. Tais signos permanecem de maneira evidente na contemporaneidade, seja nas visões de negritude como sinônimo de violência¹⁶ ou alienação, nas ações e no descaso do Estado¹⁷, nas obras de artistas negros e negras que tratam de temas relacionados aos processos de racialização, construção de negritude e relações étnico-raciais, pesquisas, curadorias e publicações contestadoras do cânone e das narrativas histórico-artísticas hegemônicas¹⁸.

Tais artistas, curadores e demais pesquisadores, ao realizarem criticamente um jogo de signos, revisitam arquivos¹⁹, reelaboram estéticas e redefinem não só os modos de representação de negritude, como também a maneira de se pensar e construir a história da arte brasileira.

14 LIMA, Heloisa Pires. A presença negra nas telas: visita às exposições do circuito da Academia Imperial de Belas Artes na década de 1880. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_negros.htm>.

15 Trecho do enredo de 2019 da Estação Primeira de Mangueira: Histórias para ninas gente grande. Composição: Danilo Firmino / Deivid Domênico / Mamá / Márcio Bola / Ronie Oliveira / Tomaz Miranda. O enredo e o desfile pensado pelo carnavalesco Leandro Vieira trouxeram para a Sapucaí questionamentos diretos sobre a história hegemônica da Nação. Alguns desses questionamentos se fazem presentes nesse texto, como a constatação que *tem sangue retinto pisado atrás do herói emoldurado* – outro subtítulo possível para essa sessão.

16 <https://istoe.com.br/pr-juiza-alega-em-sentenca-que-em-razao-da-raca-homem-negro-e-criminoso/>

17 Como explica Achille Mbembe em *Necropolítica*. MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

18 Destaco aqui o nome de pesquisadores e artistas como Carolina Cerqueira Corrêa, Hélio Menezes, Renata Felinto, Igor Simões e Rosana Paulino.

19 OSE, Elvira Dyangani. *Caderno Sesc_Videobrasil: usos da memória!* Realização do Serviço Social do Comércio e Associação Cultural Videobrasil. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, n.10, 2014. Anual.

Tornam-se sujeitos²⁰ abrindo caminho para a fabulação de uma Nação que rompa com a neurose cultural do país.

Lélia Gonzalez entende como neurose cultural brasileira a negação da formação plurirracial e pluricultural da nossa sociedade. É o entendimento de que vivemos em uma cultura branca que permitiu a *infiltração, influência* e ou *assimilação* de traços culturais negros e indígenas. Tal problema, segundo a autora, violenta e desrespeita as alteridades, promovendo apagamentos, repressão e recalçamento das culturas subalternizadas²¹. A pintura de Modesto Brocos é a imagem do ideal de apagamento das presenças negro-africanas na cultura e na população brasileira, pela exaltação do menino branco.

É justamente através da percepção da neurose cultural brasileira, discutida por Lélia em *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, que há a possibilidade de olhar atentamente para a cultura e história brasileiras e deixar ver as marcas da africanidade. Lélia trabalha com as noções de consciência e memória, sendo consciência o lugar do esquecimento, da narrativa hegemônica, onde encontramos o discurso ideológico, e memória como o lugar da emergência da verdade, de restituição. Ainda segundo a autora, a memória fala através das falhas da consciência. Pelas frestas, no drible.

O papel de artistas e pesquisadores de arte negros e negras, nesse sentido, seria o enfrentamento do ressentido silêncio da cultura dominante. A memória presente a ser revelada é evocada a partir do olhar de negros e negras que arruinam os regimes de representação de negritude da história da arte branco-brasileira.

Em *Cultura e Representação*, Stuart Hall define Regime de Representação como “todo o repertório de imagens e efeitos visuais por meio dos quais a ‘diferença’ é representada em um dado momento histórico”²². No livro citado, o autor discute como as práticas representacionais da população negra na cultura popular e na mídia de massa trazem uma estereotipagem baseada na diferenciação racial. Portanto, a invenção do que é ser negro²³ passaria por um regime racializado de representação, inclusive na pintura, e é possível afirmar que tal regime de representação teria sua raiz na própria modernidade²⁴.

Maraliz Christo, ao analisar o óleo sobre tela de 99x81cm, *Limpendo metais* (1923), de Armando Vianna, comenta sobre o interesse de viajantes, fotógrafos e pintores em representar, ainda que pontualmente, sujeitos negros em suas obras. A autora lista um pequeno, porém importante número de obras que têm como tema a mulher negra. Ainda que seus autores não sejam todos brasileiros, o fato de essas obras terem majoritariamente circulado em instâncias oficiais, como os Salões da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), recebido prêmios ou

20 KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação, episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p. 27.

21 GONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras, Lélia Gonzalez em primeira pessoa*. São Paulo: Diáspora Africana, 2018. p. 191.

22 HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016. p. 150.

23 FANON, Frantz. *Peles negras, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 110.

24 MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. In: *RBCS*, v. 32, n. 94, p. 2, jun. 2017.

mesmo sendo adquiridas pelo governo, faz com que elas, assim como *A Redenção de Cam*, componham o repertório das imagens que formam a História da Arte brasileira.

Imagem 3 – Limpando metais



Fonte: http://www.brasilartesciclopedias.com.br/nacional/vianna_armando04.htm

Sobre *Limpando metais*, a autora observa que as perspectivas do lugar da mulher negra na sociedade brasileira seriam “desaparecer pela miscigenação, permanecer reclusa na periferia e morros, ou aprisionar-se na cozinha, trabalhando sempre”, e completa: “O alienar-se da negra de Armando Vianna é, de certa forma, a conscientização desse processo.”²⁵

É possível perceber nesse “destino” o trabalho e a condição subalterna como uma promessa herdada pelo defeito de cor²⁶. Outras representações de mulheres negras feitas por mãos brancas, ainda que tenham tido como intenção a celebração da cultura negra²⁷ e a visão positiva da miscigenação reproduzem, reelaboram e perpetuam signos e mitos coloniais.

25 CHRISTO, Maraliz. V. Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX. *19&20*, Rio de Janeiro, v. IV, n. 2, abr. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_maraliz.htm>.

26 Referência ao romance histórico *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves.

27 HILL, Marcos. “Mulatas” e negras pintadas por brancas: questões de etnia e gênero presentes na pintura modernista brasileira. Belo Horizonte: C/ Arte, 2017. p. 220.

4 - Somos herança da memória²⁸

É fundamental para esta compreensão de História da Arte Brasileira e chave de interpretação que aqui é proposta, racializar as produções de artistas e críticos brancos e brancas. Branquitude é um conceito desenvolvido transnacionalmente a partir das ações de pesquisadores negros e negras como W.E.B. Du Bois, Frantz Fanon e Guerreiro Ramos. Ao voltarem suas pesquisas para as identidades à margem, tais estudiosos contribuíram para os estudos das identidades que se entendem como norma. É importante salientar que as identidades, assim como as nações, são imaginadas, criadas e definidas a partir de pactos coletivos e estruturas que determinam o funcionamento da sociedade. O racismo estrutural, intrínseco ao que entendemos como Brasil, institui como racializado e à margem da civilização o não branco. Nessa distribuição de lugares, branquitude é entendida como:

Uma posição em que sujeitos que a ocupam foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade²⁹.

Os indivíduos brancos que constituem a branquitude colhem, querendo ou não, os benefícios de serem entendidos como norma. Tais benefícios compreendem o campo material, condição de cidadania, e lugar privilegiado na ordenação de mundo. A norma dita as regras que submetem todos os outros grupos à uma existência comparada: se é o branco quem compõe a narrativa da história da nação, este se torna o sujeito e protagonista. Nessa perspectiva, a existência dos demais grupos se desenvolve na medida em que esses grupos se relacionam com a norma, através do olhar brancocêntrico.

Marcar a branquitude dos sujeitos que constroem a história da arte branco-brasileira, inserindo o *branco* como adjetivo que denota origem da produção, é gesto que aponta e, por consequência questiona, o mito do universalismo e objetividade brancos³⁰. O mito do ocidente³¹ e de seu oposto, o oriente, representam duas faces de um mesmo signo colonial. O binarismo entre mente (ocidente) e matéria bruta (oriente), marca a construção de um imaginário que organiza o conhecimento de maneira eurocêntrica³², ou brancocêntrica³³. Nesse sentido, a organização de mirada do mundo se daria de maneira binária, entre opostos, como por exemplo o “eu” e o “outro”. Esse “eu” seria o mesmo eu, eurocêntrico e branco cartesiano “Penso, logo

28 Trecho do samba *Identidade*, de autoria de Jorge Aragão. Na letra, o autor usa o elevador como metáfora das relações e tensões raciais no Brasil. O elevador de serviço e a passividade diante da submissão são abandonados, e a cor da noite na pele, a herança e a história celebradas em dignidade.

29 SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo*: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo. São Paulo: Veneta, 2020. p. 60.

30 KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação, episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. p. 52.

31 Politicamente determinado, inicialmente, como Europa e, posteriormente, Europa e EUA.

32 SHOHAT, Ella. STAM, Robert. *Crítica à imagem eurocêntrica*: multiculturalismo e representação. Tradução Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 39-41.

33 Partindo da compreensão do branco como herdeiro, em fenótipo e em construção social, do europeu.

existo”. Há nessa premissa a identificação de quem pensa e existe. “O “Penso, logo existo” não esconde somente que os “outros não pensam” [...] mas que os “outros não existem” ou não têm suficiente resistência ontológica³⁴”.

A visão pelas lentes brancocêntricas geraria uma dificuldade de teorizar a experiência de ser negro, pois tais existências não seriam complexas o suficiente para serem dignas de reflexões sofisticadas³⁵. Essa simplificação da existência do outro pode habitar a política de construção de imagens e, por conseguinte, a produção artística de um território marcado pela colonialidade como o é o Brasil.

Colonialismo e colonialidade são duas formas distintas, porém irmãs, de ação de colonização. Segundo Walter Mignolo³⁶, colonialismo é tomada e domínio territoriais, enquanto a colonialidade, conceito introduzido por Aníbal Quijano no fim dos anos 80, trata da colonização do imaginário e do saber. Diferenciar esses processos é relevante quando pensamos na formação dos Estados Nacionais na América Latina. Há a substituição de uma estrutura de dominação externa, do colonialismo, pela presença de elites locais que perpetuam a exclusão de povos que não correspondiam ao ideal europeu de civilização. Essa elite, no caso brasileiro, constitui-se como branca, herdeira da pele e hábitos europeus e que avançou e avança em projetos de exclusão e extermínio. Embranquecer e empobrecer as experiências e histórias negro-africanas em Brasil são formas de simplificar e limitar existências.

Perceber a simplificação do ser negro/negra pode evidenciar a presença de um pacto narcísico na produção da história da arte branco-brasileira³⁷. Grada Kilomba³⁸ discute o conceito de outridade. Segundo a autora, outridade seria a “personificação de aspectos repressores do ‘eu’ do sujeito branco”. A representação de negritude seria atravessada pela representação mental daquilo que o sujeito branco não quer parecer, por reconhecer em si mesmo o ideal de civilidade. Reduzir e enquadrar a negritude em imagens idealizadas de escravidão³⁹, passividade na condução de seu próprio destino e lutas, o branqueamento como ideal ou como sistema de integração à sociedade, o lugar do trabalho incessante, violência, precariedade, religiosidade exótica única⁴⁰ e criminosas e outras visões de subalternidade, fazem parte da construção dessa outridade.

É dessa maneira de alegorizar, tipificar ou associar às atividades laborais que saem as imagens referências da escravidão, religiosidade e sociabilidade de negros e negras no Brasil. Como a avó, feliz pelo desaparecimento de sua negritude, em *A Redenção de Cam*. Tais

34 BERNARDINO-COSTA, Joaze. Decolonialidade, Atlântico Negro e intelectuais negros brasileiros: em busca de um diálogo horizontal. In: *Revista Sociedade e Estado*, v. 33, n. 1, jan./abr. 2018, p. 123.

35 HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019. p. 32.

36 MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34, p. 287-324, 2008.

37 Tanto na produção de imagens, quanto na crítica e recepção.

38 KILOMBA, Op. cit., p.38.

39 Que não revelariam de fato a violência branca nem as resistências e movimentos de liberdade negras.

40 CARMO, Rennan. *O fenômeno da Nagotização e as macumbarias no carnaval: o apagamento dos Ewê-Fon no desfile de 2003 do G.R.E.S. Unidos da Tijuca*. (Bacharelado em História da Arte). Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2019.

imagens perduram como representação da realidade, embora sejam parte de um conjunto de signos pertencentes a uma gramática simbólica, com construções discursivas, permanências e relações.

Luiz Gama, negro, ex-escravizado, poeta, advogado e importante abolicionista, escreve em sua poesia *Sortimento de gorras para a gente do grande tom*⁴¹, o seguinte verso:

*Se os nobres d'esta terra, empanturrados,
Em Guiné têm parentes enterrados;
E, cedendo à prosápia, ou duros vícios,
Esquecem os negrinhos seus patrícios;
Se mulatos de cor esbranquiçada,
Já se julgam de origem refinada,
E, curvos à mania que os domina,
Desprezam a vovó que é preta-mina:
Não te espantes, ó Leitor, da novidade,
Pois que no Brasil tudo é raridade!*

Luiz Gama fala de mulatos de cor esbranquiçada que já se julgariam de origem refinada e distante da desprezada vovó preta mina. Pode-se interpretar o *esbranquiçada* como o embranquecimento não somente fenotípico, mas cultural, daqueles que, pelos mais diversos motivos, afastaram-se de suas origens negro-africanas. Alguns pela prometida assimilação à sociedade brasileira⁴² a partir da superação, ou da diluição, do defeito de cor. É possível perceber que o conjunto de imagens formulado pelas artes visuais institucionalizadas, fruto da concepção hegemônica supremacista branca do que deveria ser a sociedade brasileira, encontra, pelo menos desde Luiz Gama, vozes, posturas, visões e leituras que fabulam e enxergam vida e orgulho no que a colonialidade tanto almeja suprimir e erradicar. Mesmo quando a empreitada teoricamente é vitoriosa, como nos modelos de representação que instaura o negro como tema.

Guerreiro Ramos afirma que existe o negro-tema, o *outro* concebido e retratado pela branquitude como objeto de exploração, curiosidade, fetiches e academicamente como pesquisa. Guerreiro Ramos também aponta a existência do negro-vida⁴³. O último é uma existência que não se deixa imobilizar, dribla as definições hegemônicas que o condicionam à margem e à passividade, e cria a partir do recalque narrativo, do vácuo e do silêncio sobre a presença negra ativa na construção da Nação. Desabita a invenção do que é ser negro e da própria denominação marcada pela colonialidade para conjurar o lugar de agência do negro dono, ciente e orgulhoso de sua trajetória.

41 FERREIRA, Lígia Fonseca. *Com a palavra, Luiz Gama*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011 .p. 67.

42 E aqui podemos pensar, a partir de Abdias do Nascimento, na *assimilação* como uma outra forma de dizer democracia racial. Em o *Genocídio do Negro Brasileiro*, Abdias enfatiza o embranquecimento como uma das estratégias de genocídio. Para o autor, democracia racial seria a palavra senha do imperialismo da brancura.

43 GUERREIRO RAMOS, Alberto. Patologia social do branco brasileiro. *Jornal do Comércio*, p. 171, jan. 1955.

São esses mesmos corpos negros-vida, impulsionados pelo radical impulso de liberdade e viver que, sabedores dos signos coloniais, detentores de conhecimentos ancestrais e brancocêntricos, podem atravessar a Kalunga grande em busca de análises, leituras, conceitos, percursos e aproximações para, assim, deixar ver e pensar outras narrativas possíveis nas imagens de Brasil.

Os desafios atuais da história da arte passam pelo “alargamento do campo e da tipologia do objeto de análise”⁴⁴, que tem como consequência o alargamento do campo teórico e das formas transdisciplinares de analisar as imagens. Há também uma outra cartografia, um redesenhar de periferias que não toma a Europa e EUA como centros do mundo e do saber. O campo está em uma encruzilhada.

5. Olhar o que o mundo viu, pensar o que ninguém pensou

Exu é, nas tradições Yorubá, o dono das encruzilhadas, é responsável pelas trocas, pela comunicação e dinamicidade. Ele é o que opta e oferece a terceira via, minando o engessamento binário e hierarquizante do pensamento colonial. É pensando a partir de Exu que há a possibilidade de promover o cruzo⁴⁵ entre epistemologias subalternizadas e hegemônicas, estabelecendo diálogos e trocas simétricas entre referenciais historicamente dominantes e fontes culturais outras, como por exemplo, a experiência corporal e os saberes tradicionais, para efetivamente driblar a neurose cultural brasileira no campo da disputa pelas narrativas. O drible proposto neste texto aparece como a visão que retorna à avó negra como chave de futuro, enquanto a pintura⁴⁶ insiste em indicar o menino branco-promessa. No comentário que parte da visualidade-conceito que é Sankofa, jogo o jogo de ver o que sempre foi visto, mas não notado. Em *A ordem do discurso*⁴⁷, Michel Foucault discorre sobre a relevância do comentário sobre uma determinada obra.

Mas, por outro lado, o comentário não tem outro papel, sejam quais forem as técnicas empregadas, senão o de dizer *enfim* o que estava articulado silenciosamente no *texto primeiro*. Deve, conforme um paradoxo que ele desloca sempre, mas ao qual não escapa nunca, dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito. A repetição indefinida dos comentários é trabalhada do interior pelo sonho de uma repetição disfarçada: em seu horizonte não há talvez nada além daquilo que já havia em seu ponto de partida, a simples recitação. O comentário conjura o acaso do discurso fazendo-lhe sua parte: permite-lhe dizer algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito e

44 MACHADO, José Alberto Gomes. A História da Arte na encruzilhada. *Varia hist.*, Belo Horizonte, v. 24, n. 40, p. 523-530, dez. 2008. p.527.

45 RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019. p.10.

46 Bem como sua recepção e análises.

47 FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012. p. 25-26.

de certo modo realizado. A multiplicidade aberta, o acaso são transferidos, pelo princípio do comentário, daquilo que arriscaria de ser dito, para o número, a forma, a máscara, a circunstância da repetição. O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta.

O comentário, portanto, é capaz de fazer ser visto o que sempre existiu, mas que não estava à disposição apenas dos olhos. A linguagem, a leitura, dependeria do corpo que a porta. Na análise a seguir, interessa o corpo negro, sujeito pensante e conhecedor de signos outros, que completa o sincopado do samba⁴⁸, as ausências das narrativas e significa pela fresta, voltando ao passado-presente para a construção de um presente-futuro. É hora de reparar para além das lentes brancas. O cruzo epistemológico exusíaco e a afrocentricidade como metodologia e mirada orientam em direção a outros comentários possíveis e a dizer o que sempre esteve, mas não foi dito.

Afrocentricidade é reorientação metodológica e recentralização de africanos no mundo, entendendo como africanos também os indivíduos em diáspora. Esse princípio, que surge na década de 1980 a partir de publicações de Molefi K. Asante⁴⁹, é uma resposta à supremacia branca que ocupa no ocidente a função de orientação psicológica e intelectual do mundo. A Afrocentricidade coloca as perspectivas africanas no centro das explicações e análises das interações humanas, da história, das artes e cultura. Não se trata de somente buscar referências, autores e saberes africanos e incluí-los em tais explicações e análises, mas, sim, de mudanças de perspectiva, compreendendo também mudanças epistemológicas, considerando a agência de povos africanos ao longo dos séculos.

Se temos uma população que historicamente nas artes é representada através de estereótipos, por exemplo, tomar a consciência da agência desses povos é reconhecer suas ações e recursos e tirá-los dos lugares subalternos e passivos na construção da sociedade e questionar, ou olhar com desconfiança e novidade, os regimes tradicionais de representação de negritude na história da arte branco-brasileira.

Para continuar a análise que aqui apresento, uma volta ao passado-presente que indica o menino-futuro como capaz de girar a chave de compreensão da Redenção de Cam, é necessário reconhecer *Sankofa*

48 Muniz Sodré, em *Samba, o dono do corpo*, publicação de 1998, nos conta que a síncopa do samba abre espaço para que o ouvinte-dançante preencha a batida ausente com a marcação corporal. É o corpo quem dá completude. A corporeidade exigida é justamente a reprimida e apagada culturalmente pela empreitada colonial: o corpo negro dança e projeta vida desde Palmares.
49 As publicações são: *Afrocentricidade* (1980); *A ideia afrocêntrica* (1987) e *Kemet, afrocentricidade e conhecimento* (1990).

Imagem 4 – Sankofa



Fonte: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/sankofa/>

Imagem 5 - Sankofa



Fonte: <https://www.adinkrabrand.com/sankofa-bird/>

Sankofa guarda um significado que ultrapassa a palavra e encontra a imagem. Pertence a um conjunto de mais de oitenta símbolos da cultura Akan, as adinkras, que podem ser entendidas como um conjunto ideográfico artístico. O pássaro que volta sua cabeça para trás, podendo trazer ou não em seu bico uma semente ou fruto, estética e significativamente incorpora, preserva e transmite a história, tradições, valores e normas socioculturais do povo ganês.

A *sankofa*, assim como as demais adinkras, carrega conteúdo epistemológico simbólico e circunscreve esse conteúdo aos objetos do mundo asante, como por exemplo tecidos de algodão pintados com tinta vegetal, o banco real (*gwa*) e o bastão do linguista, porta-voz do rei. Também são esculpidos em bronze, como os pesos de ouro dos akan, utilizados como contrapesos para pesar mercadorias. *Sankofa* pode ser traduzido por “Nunca é tarde para voltar e apanhar aquilo que ficou para trás. Sempre podemos retificar nossos erros, aprendendo com o passado para construir o presente e o futuro”⁵⁰.

Significa que para pensar e construir o futuro semeado no presente, o retorno, valorização e o reconhecimento das raízes se fazem necessários. Com raízes fortes e cultivadas, um povo, comunidade, ou uma nação podem verdadeiramente caminhar rumo ao progresso de maneira próspera e justa.

É necessário retornar à *Redenção de Cam*.

6. Futuro é pra quem lembrar⁵¹

Imagem 6 – A Redenção de Cam



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes.

50 NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). *A matriz africana no mundo*. São Paulo: Selo Negro, 2008. p. 29-39.

51 Trecho de *Cabô, meu pai*, composição de Aldir Blanc, Luiz Carlos Da Vila e Moacyr Luz.

O menino é o signo do branqueamento como promessa de futuro e progresso e é celebrado como tal. O negro, grande responsável pela degenerescência brasileira, é o obstáculo a ser superado na narrativa cronológica pelo caminho de evolução empreendido pela nação em direção à civilidade e ao progresso. Através da mistura, assimilação e inserção dos emigrantes europeus no pós-abolição, a mancha negra desapareceria da pele, dos costumes e da história nacionais e a maldição estaria desfeita.

Sugiro a você que lê, que olhe atentamente mais uma vez para a imagem. A partir da memória evocada, das perguntas e apontamentos feitos. Repare mais uma vez a promessa de futuro que observa a avó.

Carregando o fruto nas mãos, o menino-promessa é Sankofa. Olha para o que deveria ser o passado a ser superado, e volta para apanhar o que foi deixado para trás pela narrativa hegemônica de Brasil. Naquele reconhecimento, o menino-nação tem a chance de se redimir, romper com o pacto narcísico da branquitude e com a neurose cultural brasileira. Por essa chave interpretativa, em que a memória aparece em oposição à consciência, a verdadeira redenção de Cam não está na possibilidade de um projeto de nação supremacista branco, epistemicida, embranquecido em suas instituições, histórias e heróis, e que tolera o negro-tema. A mirada branca arreda, para que seja visto na anciã, guardada pelo dendezeiro, que se comunica com o sagrado, suas histórias, saberes, batalhas, cosmogonias e culturas verdadeiramente contadas: a nação possível, a República de Palmares refeita. A avó não é mais o *outro* ou objeto, subalternizado, condenado ao destino infeliz e ao esquecimento. Mas, sim, como sujeito ativo: a vovó que é preta mina, não só não seria esquecida ou recalçada, mas celebrada.

Em *Maracatu do meu avô*, composição de Nei Lopes e Leonardo Bruno, ouvimos da preta voz de Alcione que “meu avô não foi qualquer um”. Na música mencionada há a narrativa de um avô africano, ferreiro, de Ogun, conhecedor do Ifá⁵², portanto, homem importante em seu sistema sociocultural. E ainda que a narrativa verse sobre o destino do avô, barganhado e colocado em um tumbeiro em direção ao Brasil, seus netos cantam orgulhosos “meu avô não foi qualquer um”. Há a celebração e o reconhecimento em solo brasileiro dos valores civilizatórios africanos.

Mesmo que a estrutura colonial permaneça e que as imagens da história da arte branco-brasileira ainda perpetuem signos de subalternidade associados à negritude, ainda que esses signos recebam lugares de honra e curiosidade acadêmica, pode-se notar a negra-vida que teimosa, insiste em buscar na ancestralidade e na herança da palma da mão de terreiros, giras, rodas e barracões, o conhecimento, a visão e a fabulação de uma nação onde mais do que resistir, vive-se!

52 Saber iniciático, Ifá é um sistema de comunicação com o sagrado em torno do qual determinadas religiões de matrizes africanas se desenvolvem na diáspora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDINO-COSTA, Joaze. Decolonialidade, Atlântico Negro e intelectuais negros brasileiros: em busca de um diálogo horizontal. In: *Revista Sociedade e Estado*, v. 33, n. 1, jan./abr. 2018.

BHABHA, Homi K. *Interrogating identity: the postcolonial prerogative*. 1990.

BÍBLIAON – Bíblia Sagrada Online. *Gênesis 9:20*. Disponível em: https://www.bibliaon.com/versiculo/genesis_9_20/.

CÉSAIRE, A. *Discurso sobre o colonialismo*. Blumenau: Letras Contemporâneas, 2010.

CHRISTO, Maraliz. V. Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX. *19&20*, v. IV, n. 2, Rio de Janeiro, abr. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_maraliz.htm.

FANON, Frantz. *Peles negras, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Ligia Fonseca. *Com a palavra, Luiz Gama*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011.

FLORES, M. B. R.; MELO, S. F. A libertação de Cam: discriminar para igualar. Sobre a questão racial brasileira. In: RODRIGUES, C. C.; LUCA, T. R.; GUIMARÃES, V. (org.). *Identidades brasileiras: composições e recomposições* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 31-86. Desafios contemporâneos.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

GONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras, Lélia Gonzalez em primeira pessoa*. São Paulo: Diáspora Africana, 2018.

GUERREIRO RAMOS, Alberto. Patologia social do branco brasileiro. *Jornal do Comércio*, jan. 1955.

HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HILL, Marcos. “*Mulatas*” e *negras pintadas por brancas*: questões de etnia e gênero presentes na pintura modernista brasileira. Belo Horizonte: C/ Arte, 2017.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação, episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIMA, Heloisa Pires. A presença negra nas telas: visita às exposições do circuito da Academia Imperial de Belas Artes na década de 1880. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n.1, jan. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_negros.htm.

LOTIERZO, Tatiana. *Contornos do (in)visível: racismo e estética na pintura brasileira (1850-1940)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

MACHADO, José Alberto Gomes. A História da Arte na encruzilhada. *Varia hist.*, Belo Horizonte, v. 24, n. 40, p. 523-530, dez. 2008.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. In: *RBCS*, v. 32, n. 94, jun. 2017.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34, p. 287-324, 2008.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. 5 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 3 ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). *A matriz africana no mundo*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

OSE, Elvira Dyangani. *Caderno Sesc_Videobrasil: usos da memória/* Realização do Serviço Social do Comércio e Associação Cultural Videobrasil, São Paulo, Edições Sesc, n.10, 2014. Anual.

PR: juíza alega em sentença que, ‘em razão da raça’, homem negro é criminoso. *IstoÉ*, 12 ago. 2020. Disponível em: <https://istoe.com.br/pr-juiza-alega-em-sentenca-que-em-raza-da-raca-homem-negro-e-criminoso/>.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SHOHAT, Ella. STAM, Robert. *Crítica à imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Tradução Marcos Spares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*. São Paulo: Veneta, 2020.

Recebido em: 25/09/2020

Aprovado em: 26/10/2020