

# Migração a preto e branco: o trabalho artístico de Kara Walker

Maria Ondina Coelho Pires<sup>1</sup>  
ondinap@gmail.com

## Resumo

O objetivo deste ensaio é promover a reflexão sobre as condições de vida dos afro-americanos, em particular das mulheres que têm sido as principais vítimas de racismo, exploração, segregação e violência nos Estados Unidos da América, com especial incidência nos estados do Sul. O *corpus* que propicia essa reflexão é a expressão plástica da artista afro-americana Kara Walker. As suas poderosas imagens, através das *assemblages*, instalações e silhuetas monocromáticas, narram a história da migração forçada de milhões de africanos transportados nas mais indignas e horríficas condições de sobrevivência em barcos negreiros rumo às Américas, narram, ainda, os horrores da escravatura e o dia a dia das escravas negras nas plantações dos estados sulistas, a Guerra da Secessão, e o quotidiano difícil dos cidadãos afro-americanos desde a abolição da escravatura até ao tempo presente. Igualmente relevante é a análise do sentimento de alienação perante “Si mesma” e os “Outros”, como cidadã norte-americana e artista, o que faz de Kara Walker uma “migrante no seu país”. São também descritos vários estereótipos relacionados com os atributos físicos de indivíduos negros e brancos nas obras de Walker, dentro do fenômeno da Alteridade,

1 Ondina Pires num breve parágrafo: Ondina Pires, ligada à música moderna portuguesa como baterista, vocalista e compositora (grupos musicais: Ezra Pound e a Loucura, Pop dell' arte; The Great Lesbian Show); coletivo artístico Cellarius Noisy. Livros publicados: Scorpio Rising: Transgressão Juvenil, Anjos do Inferno e Cinema de Vanguarda/ Biogra a autorizada de Victor Gomes: Juntos outra vez/Fátima kitsch: outra estética/ e-book Drone Society /Calendário das Virgens Existencialistas / Halo-caustic zine. Escrita jornalística de textos de opinião estética e artística para jornais e revistas; colóquios culturais; banda desenhada; escrita de poesia editada em fanzines; trabalho de tradução; performance (Casa da Cerca, Câmara de Almada, Ginjal Terrasse, entre outros); colecionismo de brinquedos e postais vintage e utilização dos mesmos em trabalhos artísticos. Mestrado em Estudos Americanos. 2021 [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ondina\\_Pires](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ondina_Pires).



que funcionam como metonímias identificadoras de raça e gênero. A identificação literal e simbólica de cada personagem recortada em silhueta é fundamental para a compreensão da sua obra interpretativa da história dos EUA, daí a utilização de estereótipos provenientes da cultura popular de entretenimento como o cinema, a caricatura, as anedotas, entre outros.

Palavras chave: estereótipos, racismo, história, migração.

### Abstract

The purpose of this essay is to promote reflection on the living conditions of African Americans, particularly women who have been the main victims of racism, exploitation, segregation and violence in the United States of America, with a special focus on the southern states. The *corpus* that provides this reflection is the art expression of the African-American artist Kara Walker. Her powerful images, through the *assemblages*, installations and monochromatic silhouettes, tell the story of the forced migration of millions of Africans transported in the most shameful and horrible conditions of survival in slave ships heading for the Americas; they also narrate the horrors of slavery, and the the daily life of black slave women in the antebellum south, the American Civil War, and the difficult daily lives of African-American citizens from the abolition of slavery to the present. Equally relevant is the analysis of the feeling of alienation before "Yourself" and the "Others", as an American citizen and artist, which makes Kara Walker a "migrant in her country". Several stereotypes related to the physical attributes of black and white individuals are also described in Walker's works, within the phenomenon of Alterity, which function as metonymies identifying race and gender. The literal and symbolic identification of each character in cut out silhouettes is fundamental for the understanding of her interpretative work of US history, hence the use of stereotypes from popular entertainment culture such as: cinema, caricature, jokes, among others.

Keywords: stereotypes, racism, history, migration.



## Introdução

Atualmente, os conflitos bélicos e políticos, a ausência de meios de subsistência ou a perseguição étnica, religiosa ou de gênero causam a migração forçada de milhares de seres humanos por todo o globo, com particular incidência de cidadãos de alguns países sul-americanos (México, Venezuela ou Colômbia) que almejam viver e prosperar nos Estados Unidos da América; de migrantes provenientes de países africanos e de países em guerra no Médio Oriente, como por exemplo a Síria, e que chegam aos países europeus através do Mar Mediterrâneo. Essas multidões são compostas por refugiados coagidos a fugir dos seus países pelo temor real de perderem as próprias vidas.

Entre os milhares de migrantes em fuga incluem-se as mulheres; elas, as crianças e os idosos são os elos mais frágeis da sociedade humana. Entre as muitas mulheres migrantes, seja por coação, seja por livre vontade, existem mulheres artistas cujas obras são estudadas no meio acadêmico e alvo de admiração pública devido ao seu contributo para o enriquecimento do património artístico e humano universal.

Em termos teóricos, aquilo que se entende normalmente por migração compreende a movimentação de pessoas de um país para outro ou de um continente para outro, é o transpor de fronteiras com tudo o que tem de complexo a nível pessoal, social, económico, jurídico e cultural. Consequentemente, faz sentido pensarmos numa realidade geocultural sempre em mutação e que inclui homens e mulheres, jovens e idosos, etnias e culturas diversas. Diversas são também as abordagens sociológicas e históricas em torno do fenómeno da migração. Contudo, a migração dentro do próprio país, ou seja, quando os indivíduos têm por motivos de força maior deslocar-se, de migrar de um local mais adverso às suas crenças, à sua sexualidade, à sua cor de pele, à sua expressão artística, ou seja, à sua individualidade no seu próprio país de origem, é menos referida, sobretudo pela mídia.



Doravante, neste ensaio sobre migração e gênero feminino iremos situar-nos nos Estados Unidos da América, ou EUA, para simplificar a leitura, país imenso com cinquenta estados e um distrito federal, que embora obedecem a leis comuns estabelecidas no governo central e federal norte-americano, tais como o pagamento de impostos, cada um dos estados revela aspetos culturais e sociais diferenciados em termos geopolíticos, sociais e culturais: Norte *versus* Sul, Este *versus* Oeste. Esta divisão ajuda-nos a compreender a história dos EUA: a sua fundação, as colônias britânicas, holandesas e francesas, o papel da religião protestante-puritana, os diferentes pontos de vista em relação ao tráfico de escravos e a forma como estes eram tratados nos estados do Sul, a Guerra Civil, as sucessivas migrações de europeus rumo à “terra do leite e do mel”, em especial nos séculos XIX e XX. Temos acesso à História porque temos acesso a representações icônicas dos negros e dos brancos em pinturas, gravuras, esculturas, desenhos, livros, filmes e outros. Não menos importante é o papel informativo de fontes históricas como jornais, revistas, diários, quadros, banda desenhada, entre muitas outras expressões escritas, visuais e sonoras.

O *corpus* deste ensaio é o trabalho de expressão plástica da artista afro-americana Kara Walker o qual narra a “epopeia” de seres humanos levados da África para as Américas como escravos, migrantes à força devido às perspetivas mercantis e colonialistas na era dos Descobrimentos (séculos XV e XVI) e nos séculos que se seguiram. Daí a relevância da história dos EUA a fim de contextualizarmos as narrativas históricas criadas pela artista e compreendermos a simbologia de cada figura representada em silhuetas de cartolina recortada. Walker utiliza materiais de todo o gênero, inclusive os mais inesperados como, por exemplo, o açúcar, no seu trabalho intitulado *A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby, an Homage to the unpaid and overworked Artisans who have refined our Sweet tastes from the cane fields to the Kitchens of the New World on the Occasion of the demolition*

of the Domino Sugar Refining Plant<sup>2</sup> criado e apresentado ao público na antiga Refinaria Domino, em Brooklyn, Nova Iorque, em 2014. A *assemblage* coberta de açúcar representa uma figura feminina estereotipada como “*black mamma*”<sup>3</sup> — rosto pronunciadamente africano de lábios grossos, narinas largas e maxilares fortes com o lenço na cabeça com as pontas do nó reviradas, grandes seios com os seus mamilos eretos — na forma de uma esfinge monumental.

Kara Walker é uma migrante no seu próprio país por vários motivos, como iremos analisar. Embora o seu trabalho artístico seja reconhecido mundialmente, este tem sido alvo de polémica, em particular nos EUA, porque ele denota uma interpretação histórica muito extremada e alicerçada na violência, no racismo e no sexismo com especial incidência nas grandes plantações dos estados Sulistas e nos acontecimentos racistas ocorridos durante a Guerra Civil. As imagens criadas por Walker são refinadamente ousadas: estereótipos físicos exagerados dos corpos femininos africanos, representações dos brancos, mulheres e homens, igualmente estereotipadas até ao limite do caricatural, cenas de violação e de agressão física, migrações forçadas durante a Guerra de Secessão e pós-abolição da escravatura. Os meios plásticos utilizados incluem formatos audiovisuais, colagem mural com grandes recortes antropomórficos e zoomórficos em silhueta, pinturas e instalações ao vivo filmadas e apresentadas em ciclorama. O trabalho de Walker transporta o espectador atual aos séculos anteriores a XXI, com particular incidência aos séculos XVIII e XIX, realçando um “ecossistema social-racial” que hierarquiza a sociedade norte-americana: em primeiro lugar o homem branco, a seguir, a mulher branca, depois o homem negro e no fim da escala, a mulher negra.

2 A *Subtileza, ou a Maravilhosa Doçura, uma homenagem aos artesãos não remunerados e sobrecarregados que refinaram os nossos doces sabores das plantações de cana às cozinhas do Novo Mundo por ocasião da demolição da Fábrica de Refinação de Açúcar Domino* (Tradução nossa). Documentário sobre a criação e apresentação desta obra disponível em [link](#) nas referências bibliográficas.

3 Em filmes como “*Gone With the Wind*” (1939), “*Dimples*” (1935) com Shirley Temple, “*She Done Him Wrong*”, com a atriz negra Louise Beavers e Mae West, ou na marca de panquecas “*Aunt Jemima*”, as personagens ligadas à manufatura dos alimentos ou às lidas caseiras são sempre representadas por mulheres afro-americanas sorridentes, baixas e fortes, com grandes seios e lenços na cabeça, figuras “maternais” dóceis, servis e “amigas” dos brancos seus patrões numa espécie de convivência familiar pacífica. Na cultura popular norte-americana são designadas por “*black mamas*” (“mães negras”).

Sob a égide do tema principal proposto para este ensaio, e para uma leitura total das narrativas de Walker, é relevante salientar as migrações de afro-americanos dos estados do Sul para os estados do Norte dos EUA, primeiro ao tentarem fugir dos seus “donos” através do que ficou designado por “*Underground Railroads*”<sup>4</sup> e décadas mais tarde, após a abolição da escravatura, em busca de trabalho em qualquer que fosse a região norte-americana. De todos os estados do Sul, Louisiana era o mais brando para com os escravos devido à influência francesa. Nesse estado, a miscigenação era uma prática corrente o que originou um vasto número de indivíduos mestiços pejorativamente conhecidos por “mulatos”. Segundo a escritora e historiadora afro-americana Alice Dunbar-Nelson (1875-1935), poucos eram os que conheciam o estado de Louisiana como local geográfico e histórico que promoveu o progresso e a relativa liberdade dos afro-americanos. Ainda hoje em dia, poucos são os europeus e outros povos que conhecem a dimensão libertária desse estado graças à miscigenação, ao contrário dos outros estados Sulistas. Contudo, essa liberdade de movimentos cingia-se às grandes cidades como Nova Orleães. No meio rural, a vida dos escravos era tão dura como em qualquer outro estado Sulista.

É um lugar comum (mas verdadeiro!) referir que os trabalhos mais mal remunerados e duros têm sido realizados pelas mulheres negras; que são elas que têm tido mais dificuldade para alcançar cargos acadêmicos, científicos, empresariais, artísticos, jurídicos e políticos porque economicamente a maioria não tem tido acesso aos estudos superiores. Porém, entre avanços e retrocessos, as mulheres afro-americanas atuais alcançaram o que as suas avós nunca imaginaram — um lugar de destaque na sociedade para dar voz às suas legítimas reivindicações. O número de escritoras e artistas plásticas afro-americanas tem aumentado nas últimas décadas e o seu trabalho pode ser conhecido através de *sites*, redes sociais,

4 Rotas secretas através dos caminhos de ferro no início do séc. XIX que iam dos estados do Sul aos estados do Norte as quais incluíam casas de acolhimento de forma a que os fugitivos pudessem descansar um pouco e alimentar-se. A rede de ajuda da “*Underground Railroad*” era constituída por Abolicionistas brancos e negros libertos a viverem nos estados do Norte como Harriet Tubman, por simpatizantes da causa da Abolição da Escravatura e por alguns grupos religiosos como os Quakers. Levi Coffin e a esposa Catherine, ambos Quakers, notabilizaram-se por terem salvo mais de 2000 escravos do cativeiro.

Youtube, Wikipedia, entre outros, em qualquer ponto do planeta Terra. Se no tempo presente temos acesso direto ao trabalho artístico da anteriormente desconhecida afro-americana Harriet Powers (1837-1910) é graças ao lado positivo das novas tecnologias. A nível acadêmico, os Estudos Sociais e de Gênero têm dado o seu contributo na clarificação da realidade passada e presente das mulheres afro-americanas.

### 1. Contexto histórico dos EUA

A história dos EUA, enquanto território de colonização anglo-saxônica e de aculturação dos vários participantes históricos nativos e estrangeiros, tem sido um território fértil para a expansão geográfica e econômica. É uma história turbulenta e repleta de acontecimentos sangrentos que conduziu muitos norte-americanos brancos à guerra contra a potência colonizadora (entenda-se, Inglaterra), entre 1775 e 1783, a uma guerra civil (1861 a 1865), à escravidão de milhares de africanos e às consequentes lutas de movimentos contra e a favor da segregação racial<sup>5</sup>. Desta forma, ainda antes das grandes movimentações e manifestações em prol dos direitos humanos e civis dos afro-americanos no século XX, e que partiram, sobretudo, da iniciativa de muitos cidadãos negros vítimas da ferocidade de grupos de brancos suprematistas, estiveram na ordem do dia as lutas a favor da abolição da escravatura.

A escravatura de milhares de negros parecia ter terminado a partir do momento em que o Ato de Abolição da Escravatura foi promulgado em 1833. Um dos poucos “aliados” brancos, e com poder de decisão na causa da abolição da escravatura, foi o presidente Abraham Lincoln. Ele considerava a escravatura um fato moralmente condenável, mas foi necessário que grupos de abolicionistas, entre os quais se destacavam afro-americanos livres que viviam nos estados do Norte, como Harriet Tubman ou Frederick Douglass, entre outros, o pressionassem a assinar o Ato de Abolição. Em 1965 foi elaborada a 13ª emenda da Constituição Americana que abolia totalmente a escravatura e teoricamente transformava os ex-escravos negros em cidadãos

5

E não esquecer o genocídio das tribos dos nativos-americanos em nome da “conquista do Oeste”.

americanos. Os grandes proprietários das plantações de algodão e tabaco nos estados do Sul, ligados à ala mais radical do partido Republicano, conseguiram contornar a 13ª emenda a seu favor.

## **2. A percepção do “Outro”: identidades culturais diferenciadas e estereótipos**

Não obstante a escravatura ter sido abolida, as grandes comunidades afro-americanas “libertas” nos estados Confederados do Sul herdaram as duras lutas pelo direito ao trabalho dignamente remunerado, pelo direito à educação, pelo direito a terem uma palavra a dizer sobre o destino do seu país e, acima de tudo, o direito a serem respeitados e olhados como iguais pela esmagadora maioria branca. Em suma, eram cidadãos norte-americanos despojados de direitos políticos, judiciais e cívicos e dependentes, a nível económico, dos patrões brancos. Mas por que a não-aceitação relativamente aos ex-escravos pela maioria branca dos estados Sulistas? O que é que tanto incomodava essa maioria? Seria somente a questão económica? Que pavores estavam escondidos no inconsciente de muitos brancos suprematistas e segregacionistas? O que é que separava os brancos dos negros? Entre as diferentes causas, podemos apontar a diferença física, epidérmica, como o cerne da questão do ódio racial e das sucessivas teses “científicas” tecidas em seu redor.

Um largo espectro de indivíduos é condicionado desde tenra idade a perceber os indivíduos de outros grupos étnicos, sociais e económicos como potenciais competidores, inimigos ou seres inferiores devido à cor da pele. A título de exemplo, este fenómeno é uma realidade da cultura Hindu com o seu sistema rígido de castas que coloca no fim da escala os indivíduos com o tom mais escuro de pele. Estes veem-se obrigados a trabalhar nas profissões mais degradantes e são considerados “intocáveis”, “impuros”. Se tal fenómeno ainda está presente no século XXI, na Índia, o que dizer sobre as percepções racistas dos colonizadores brancos em relação às diferenças físicas dos indivíduos provenientes da África, nos séculos passados, durante



os quais a primazia do homem branco sobre todas as outras criaturas vivas era a prevalecente?! Bizarro é, nos tempos atuais, persistir-se no racismo, no preconceito e na diabolização do “Outro” devido a características físicas diferentes ou ao tom de pele mais escuro. Na introdução da recolha de ensaios acadêmicos *The Cultural Geography Reader*, os autores Timothy S. Oakes e Patricia L. Price dão enfoque às questões de identidade e de alteridade que até finais do século XX não foram abordadas na sua totalidade:

(...) o significado de identidade deixou de enfatizar a uniformidade (sendo este o sentido geral de identidade assumido sob o conceito de cidadania) para um de reconhecimento, no qual alguém reivindica a diferença de outros com base em traços reconhecíveis ou identificadores. (OAKES; PRICE, 2008, p.4).

Até o início da década de 1970 a palavra de um afro-americano não valia nada, mesmo quando era vítima de violência, ora através de palavras injuriosas ora de maus tratos físicos, ou quando era explorado no seu trabalho braçal e visto como um animal de carga. Por detrás da “obliteração” propositada dos seus direitos de cidadania existia uma mistura de sentimentos paradoxais por parte da maioria branca, em particular nos estados Sulistas. Por um lado, os negros eram considerados seres inferiores, incivilizados e estúpidos por natureza, por outro eram vistos como “animais” possantes para a lavoura, para os serviços domésticos e, no caso das mulheres, como boas amas de leite devido a algumas características físicas — boa estrutura óssea e muscular e seios fartos de leite: “Ser ama-de-leite é um tipo de exploração exclusivamente ligado à questão de gênero e, sob o jugo da escravidão, representou um marco em que a exploração das mulheres escravizadas cruzava literalmente o seu papel de serviçais e de reprodutoras.” (WEST; KNIGHT, 2017, p.1).





Figura 1. "Escrava a amamentar bebê branco, Envelope 2"  
[Slave Nursing White Baby, Envelope 2], 1861–1865.  
Fonte: John A. McCallister Collection: Civil War Envelopes  
(Library Company of Philadelphia, Philadelphia, Pa.).

Na história da escravatura os seres humanos de diferentes etnias eram comprados por determinado preço consoante o estado dos seus dentes e de outras particularidades físicas. A forma como os cativos eram examinados publicamente nos mercados de escravos era humilhante, pois pode ser equiparada à forma como se examinam os atributos físicos do gado. É sobejamente conhecida a história do tráfico de seres humanos, em particular o tráfico de africanos de diferentes tribos, ainda antes dos Descobrimentos Portugueses e após, que aniquilava a individualidade do ser humano de pele mais escura, fosse de maneira literal, fosse simbólica. Contudo, nunca ninguém conseguiu aniquilar totalmente o sentimento de pertença a determinado grupo, à identidade cultural de origem e tal fenômeno ocorreu com os descendentes dos antigos escravos africanos, fosse nos EUA, Haiti ou Brasil.

Ainda a propósito da “animalização utilitária” dos afro-americanos, os autores Glen Elder, Jennifer Wolch e Jody Elmer salientam a divisão “ser humano / animal”,

Ser tratado “como um animal” é normalmente interpretado como uma experiência degradante e de desumanização, e tal tratamento é, portanto, uma ferramenta para a subjugação dos outros. Os “tratamentos” específicos em mente não são as variadas formas amorosas de interação animal entre humanos, mas sim algo que envolve abuso ou violação física e / ou emocional. É o fato de as vítimas serem comumente transformadas em objetos e usadas como animais, sem se pensar duas vezes. O tratamento abusivo de escravos pelos seus senhores, por exemplo, foi modelado a partir da forma como as pessoas usavam os animais sem levar em consideração a sua subjetividade. (ELDER; WOLCH; EMEL, 2008, p.249; tradução nossa),

De maneira a coadjuvar esta ideia da “animalização forçada” de seres humanos provenientes do continente africano, primeiro escravizados e, depois da Abolição, usados como mão de obra sem custos, leia-se um breve excerto do livro de Erskine Caldwell, *A Jeira de Deus*, editado em 1933<sup>6</sup>. Trata-se de um diálogo passado entre dois brancos residentes no estado da Georgia, sendo um deles, Ty Ty, dono de um pedaço de terra no qual nada é produzido ou cresce porque ele acredita que lá será encontrado ouro,

Buck pôs-se a caminho de casa imediatamente, mas Shaw voltou atrás.

— E as rações para os pretos, pai? — perguntou. Black Sam disse ao jantar que já não tem carne nem milho para comer e o Tio Félix disse que esta manhã não tinha nada

<sup>6</sup> O livro foi motivo de enorme controvérsia e quase alvo de censura por parte da New York Society for the Suppression of Vice. Apesar da controvérsia foi um dos livros mais vendidos e apreciados por leitores de todo o mundo. Erskine Caldwell foi igualmente o notável escritor da *Estrada do Tabaco*, *Um Rapaz da Geórgia*, entre muitos outros livros que criticavam subtilmente os tabus do racismo e da sexualidade.

em casa para o almoço. Eles pediram-me que não me esquecesse de falar, de modo a terem qualquer coisa de comer para a ceia desta noite. Pareceram-me os dois um bocado escaveirados.

— Ora, filho, sabes muito bem que não tenho tempo para me preocupar com o que os pretos hão-de comer  
— disse Ty Ty (CALDWELL, 1985).

Não obstante o pitoresco da linguagem utilizada pelo escritor, este excerto ilustra cruamente o desprezo racial por parte do dono da jeira em relação à situação deplorável dos dois “assalariados” rurais, Black Sam e Tio Felix. Note-se a palavra “rações” conotada com alimento destinado ao gado. Estas personagens são simbólicas da realidade norte-americana, em especial nos estados do Sul, desde 1865 até aos anos 1960. A par do desprezo, da maldade estúpida baseada na presunção de supremacia racial branca, como foi ilustrada no diálogo, a par do analfabetismo e da miséria da esmagadora população afro-americana, surge em 1865 a sinistra organização Ku Klux Klan.<sup>7</sup>

As piores brutalidades e assassinatos, mais conhecidos como linchamentos sumários, eram incitados pelos membros da KKK e tinham o apoio de muitos brancos que não queriam o seu *status quo* econômico e social posto em causa. Mesmo que uma minoria branca não gostasse nem concordasse com a violência extrema exercida sobre os negros, essa minoria calava-se e olhava para o lado com medo de represálias de todo o tipo. Só muito mais tarde, já nas décadas de 1950 e 1960, é que uma *intelligentsia* branca de artistas, músicos, escritores, jovens universitários e vários ativistas

7 Nos anos 80, do século XX, a Ku Klux Klan, entre outros grupos de ódio, ainda estava ativa e causava o sofrimento de cidadãos afro-americanos. Na revista norte-americana *Interview*, num artigo sobre a KKK, uma mulher afro-americana, Beulah Mae Donald, residente em Tuscaloosa, Alabama, conseguiu receber uma indemnização de 7 milhões de dólares do estado americano como forma de pagamento pelos danos morais causados pelo assassinato do seu filho em 1981. Foram necessários seis anos de demandas judiciais por parte da organização Klanwatch Project of the Montgomery, com base no Southern Poverty Law Center (PARYS, 1991, p.58-68). Embora a KKK tenha perdido força, outros grupos ultra-racistas, entre os quais se destacam a Aryan Nation, a Order, *skinheads* neonazis, entre outros, engrassaram as suas fileiras com *gangs* de adolescentes e jovens adultos brancos industrializados e instrumentalizados por suprematistas mais velhos. (PARYS, 1995, p.66-69)

religiosos se colocou ao lado dos seus irmãos de cor — *colored people* era a designação comum usada para se falar acerca dos afro-americanos e esta designação estava exposta nos transportes públicos, bancos de jardim, casas de banho públicas, entre muitos outros locais, conduzindo a vida quotidiana dos negros à segregação racial e social nos *ghettos*<sup>8</sup> dos subúrbios das cidades, em particular no Sul. Luís Almeida Martins, jornalista e escritor, no seu artigo *E Tudo o Vento Trouxe*, Revista *Visão História*, a propósito da clivagem econômica e social norte-americana menciona que, “Ora se os estados industrializados do Norte necessitavam de mão de obra livre e consumidora, já o mesmo não se passava nos estados do Sul, cuja economia assentava nas plantações de algodão.” (ALMEIDA, 2020, p.18-25)

Ao contrário dos colonizadores brancos de origem europeia latina e católicos, como os portugueses, espanhóis e franceses, os colonizadores de origem anglo-saxônica, alemã e holandesa, cuja profissão de fé era protestante-puritana (originando os futuros WASP<sup>9</sup>), nunca quiseram a miscigenação; eles tinham horror à “mistura de raças” e baseavam a sua repulsa e, até mesmo ódio racial, em teorias de racismo científico<sup>10</sup>. Não obstante essa repulsa, durante os cerca de três séculos de escravatura norte-americana era “normal” alguns senhores e capatazes das grandes plantações dos estados do Sul (Mississippi, Geórgia, entre outros) violarem as jovens negras mais bonitas, sobretudo as que trabalhavam dentro das suas casas.<sup>11</sup>

A violação de mulheres jovens afro-americanas continuou ao longo dos tempos com total impunidade dos perpetradores porque durante séculos o referencial cultural e social da maioria branca foi sempre condicionado a ver

---

8 Elvis Presley através da letra do tema musical “In the Ghetto” denuncia as terríveis condições de vida de uma mãe negra e do seu bebê num *ghetto* de Chicago. Embora haja grande controvérsia relativamente entre o que Elvis Presley tirou à cultura popular dos afro-americanos, a verdade é que o ainda adolescente Elvis admirava a música, as danças e a resiliência dos negros. Ele gostava de espreitar os bares em redor de Memphis, Tennessee, locais de encontro de afro-americanos sedentos de vida, e que iam dançar e cantar ao som dos *blues*; que iam beber e ter encontros amorosos como catarse de uma vida desgraçada.

9 *White Anglo-Saxonic Protestant* (Protestantes Anglo-Saxónicos Brancos) (tradução da autora).

10 Cuvier e Agassiz são dois dos ideólogos mais proeminentes nas teorias do racismo científico que ecoaram ao longo de todo o século XIX.

11 O filme “12 anos Escravo” (2013) é uma adaptação do livro de memórias do abolitionista negro Solomon Northup, com o mesmo título do filme, no qual uma jovem escrava de nome Patsey é alvo de violação sistemática e de violência física perpetrada pelo seu dono, violência essa incitada pela sua esposa branca ciumenta.

os indivíduos de outras etnias com sentimento de superioridade. No entanto, é igualmente válido conhecer a percepção dos afro-americanos acerca dos brancos, ou outras etnias, mesmo que existam poucos registos gráficos e escritos antigos. O investigador Bell Hooks formulou hipóteses teóricas sobre a forma como os afro-americanos percebiam os indivíduos de pele branca,

Embora nunca tenha havido nenhum órgão oficial de negros nos Estados Unidos que tivesse reunido antropólogos e / ou etnógrafos cujo projeto crítico central fosse o estudo da “branquitude”, os negros têm, desde o tempo da escravatura, partilhado uns com os outros, através de conversas, um conhecimento “especial” sobre a “branquitude” colhido a partir de um exame minucioso das pessoas brancas. Este fato é considerado especial porque não era uma forma de saberes empíricos totalmente registada em material escrito; o seu objetivo era ajudar os negros a lidar e a sobreviver numa sociedade em que a supremacia branca prevalecia.

Durante anos, as empregadas domésticas negras a trabalhar nas casas de brancos atuaram como informantes, as quais podiam levar conhecimentos sobre os brancos às comunidades segregadas — detalhes, fatos, observações como uma leitura psicanalítica do “Outro” branco.

Compartilhando, de forma semelhante, o fascínio pela diferença e pela dissimetria que os brancos têm vindo a exprimir coletivamente e de forma aberta (e às vezes vulgar), uma vez que eles puderam viajar à volta do mundo na busca do “outro” e da alteridade, os negros, principalmente aqueles que viveram durante o período histórico de racismo *apartheid* e da segregação legal, têm mantido uma curiosidade constante e contínua acerca dos “fantasmas”, dos “bárbaros”, essas estranhas aparições que eles eram forçados a servir. (HOOKS, 1992, p. 374).<sup>12</sup>

Desde o período dos Descobrimentos Portugueses, cerca de 1415, durante séculos, a nível do inconsciente coletivo dos brancos, os africanos foram vistos como “animais exóticos” provenientes da “misteriosa selva” africana, excelentes para comercializar, colonizar e usar e, quiçá, capazes das maiores proezas sexuais que alimentavam a concupiscência dos brancos.

Quando recordamos a cantora e dançarina Josephine Baker vem-nos à memória os estereótipos sexuais em relação à sua sexualidade franca e desinibida e as contradições quotidianos que a artista tinha de enfrentar. Quando se exibia seminua, com o seu cinto de bananas em redor da cintura, nos *night clubs* americanos, era desejada sexualmente pelo público masculino branco e comentada maldosamente pelas donas de casa brancas-puritanas. Porém, quando queria entrar como cliente num bom restaurante Nova-lorquino era-lhe vedada a entrada por ser negra. Não foi por acaso que migrou para a França e que tenha requerido nacionalidade francesa, país que a acolheu com respeito e carinho.

No tocante aos fantasmas sexuais dos brancos Sulistas em relação às mulheres negras é pertinente recordar a violação brutal da jovem mulher afro-americana, Recy Taylor, perpetrada por seis brancos, em 1944, quando regressava a casa depois de ter estado na igreja. A vítima e o marido apresentaram queixa, o caso foi ao tribunal e Recy Taylor perdeu o caso sendo ainda apelidada de “prostituta” enquanto os agressores continuaram as suas vidas na total impunidade. O caso foi muito comentado tendo tido a solidariedade de milhares de afro-americanos e a conivência covarde de muitos milhares de brancos Sulistas.



Figura 2 “Violação de Recy Taylor” [“The Rape of Recy Taylor”], 1944

Fonte: Cortesia de The People’s World/Daily Worker and Tamiment Library/Robert F. Wagner Labor Archives, New York University.

A artista Kara Walker mostra explicitamente o sofrimento e humilhação das mulheres negras, cuja sexualidade saudável e os seus sentimentos de afeto e amor, direitos humanos *per se*, eram negados pelos brancos. As letras de muitos *blues* exprimiam abertamente o desejo sexual entre mulheres e homens como algo inerentemente humano e saudável. Até cerca dos anos 1960, raros foram os homens e mulheres negras que ao apaixonarem-se por mulheres e homens brancos (e vice-versa) conseguiram viver em segurança nos EUA, sobretudo nos estados Sulistas. As elites políticas e econômicas brancas opuseram-se sempre à miscigenação e à igualdade de direitos, e chegaram a defender leis a favor da eugenia propagando-as em jornais, revistas e em documentários apresentados nas salas de cinema, muito antes das teorias racistas e eugênicas nazis.<sup>13</sup>

13 Enquanto escravas, o papel reprodutor era bem visto pelos donos de plantações porque viam mais braços para trabalhar, e assim mais lucro. Assim que a escravatura foi abolida, e já no início do séc. XX, muitos brancos viam na eugenia e na esterilização forçada das mulheres negras a solução para evitar a propagação de afro-americanos: “Durante a época da escravatura, as mulheres afro-americanas eram vistas como mercadorias de valor não apenas, mas especialmente por causa de sua capacidade de (re) produzir. O interesse público no funcionamento interno da família afro-americana não terminou com a escravatura. Os discursos eugênicos que surgiram no início do século XX têm sido um elemento-chave nesse debate entre liberais e conservadores, bem como reformistas e ativistas negros e brancos.” (Overbeck, Berlin, 2013-2014; tradução nossa)

Os estereótipos ligados à sexualidade dos negros têm sido uma constante na memória coletiva exprimindo, por um lado, o “pavor-desejo reprimido” das mulheres e homens brancos perante as mulheres e homens negros, estes últimos vistos como mercadorias-fétiche com atributos sexuais hiperbolizados — pênis grandes, que poderiam violar as mulheres brancas, e a voluptuosidade das formas femininas. O caráter fetichista dessa mercadoria de carne e sangue, que eram os negros, estendia-se, assim, aos seus atributos físicos mais íntimos, eram uma mais-valia que causava atração-repulsão, algo que superava o caráter económico dessa “comodidade” meio humana-meio animal de carga e reprodutor. Sobre mercadoria e fétiche remeta-se para o texto clássico de Karl Marx *O fetichismo da mercadoria e o seu segredo*, publicado em 1867:

O caráter místico da mercadoria não provém, pois, do seu valor-de-uso. Não provém tão pouco dos fatores determinantes do valor. Com efeito, (...) por mais variados que sejam os trabalhos úteis ou as atividades produtivas, é uma verdade fisiológica que eles são, antes de tudo, funções do organismo humano e que toda a função semelhante, quaisquer que sejam o seu conteúdo e a sua forma, é essencialmente um dispêndio de cérebro, de nervos, de músculos, de órgãos, de sentidos, etc., do homem. (MARX, 1974, p. 111).

Os primórdios do cinema norte-americano deram expressão aos estereótipos físicos e sexuais dos indivíduos de pele mais escura e contribuíram como agentes reacionários e atuantes na psique do público branco apelando ao perigo que os “pretos” (“*the niggers*”) representavam para a honra e segurança das mulheres brancas. Atente-se ao filme de Griffith, *O Nascimento de uma Nação* (1915), verdadeiro manifesto cinematográfico racista, ou na imagem de propaganda racista de 1954, “Conquistar e Procriar”, que diaboliza os afro-americanos de sexo masculino.

Os estereótipos aliviaram as tensões brancas sobre a América negra e eliminaram qualquer preocupação com

as desigualdades e injustiças sociais / raciais; ao mesmo tempo, as imagens serviam para justificar noções de superioridade e poder dos brancos. (...) durante este período inicial, nenhuma imagem de negros nos filmes foi mais chocante como as da agora lendária obra-prima racista de D. W. Griffith, *O Nascimento de uma Nação* (1915). Neste drama, que enfoca o Velho Sul, a Guerra Civil e a Era da Reconstrução, Griffith retrata as suas personagens negras dóceis, servos leais ou renegados ferozes, desejosos de poder e, pior ainda, a carne de mulheres brancas. Numa sequência memorável, um negro renegado persegue uma jovem branca e frágil. Aterrorizada, recusa-se a se submeter a ele, e determinada em manter a sua honra, ela corre para um penhasco e atira-se. (KISH; BOGLE, 1992, p. XIV)

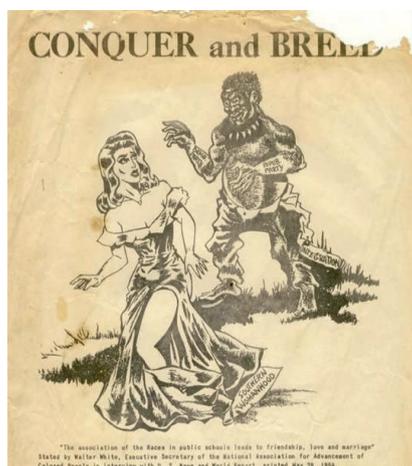


Figura 3. **flyer** de propaganda “Conquistar e Procriar” [Conquer and Breed], 1958

Fonte: domínio público.

Além do cinema e da literatura de cariz racista, anedotas obscenas e ilustrações “picantes”, presumivelmente cômicas para um público branco menos culto, serviram de escape ao medo do “Outro” e a um racismo primário. Tome-se o exemplo do postal da década de 1950, Lisboa. A malícia grosseira e pseudo-infantil da representação caricatural das personagens, e a mensagem com insinuações sexuais e descaradamente colonialista, “A

menina nunca ouviu dizer 'que o futuro das brancas está nas colônias!'" faz-nos refletir num passado repleto de lugares-comuns racistas e machistas.



Figura 4 Gráfica Valério, Lisboa, anos 1950.  
Fonte: Postal da coleção da autora.

Na década de 1950, a partir do "incidente Rosa Parks", os protestos contra o racismo na terra do "sonho americano" intensificaram-se e figuras de vulto como Martin Luther King e Malcom X tomaram lugar de destaque, cada um de forma diferente, na luta pelos direitos cívicos e direito de voto, pela igualdade e pela cidadania plena dos indivíduos negros.

Contudo, o sonho americano de igualdade de oportunidades para todos os seus cidadãos esteve sempre comprometido. Na década dos anos 1960, a luta antirracismo intensificou-se a partir de fatos vividos pelos afro-americanos, vividos quotidianamente, inclusive o simples ato de ir à escola. Uma menina de seis anos, Ruby Bridges, humilhada e ameaçada porque se "atrevia" a ir à escola (em 1954 o Supremo Tribunal declara que a segregação nas escolas públicas é ilegal) tinha de ser escoltada por agentes policiais. Ruby viu-se transformada em ícone de resiliência e luta contra a segregação racial. O famoso quadro "O problema com o qual vivemos" do artista branco

Norman Rockwell<sup>14</sup> mostra um muro por detrás das personagens com as letras KKK grafitadas (intimidação), um pouco da palavra “nigger” e a mancha esborratada de sumo de tomate, como metalinguagem gráfica da violência a que a criança estava exposta.

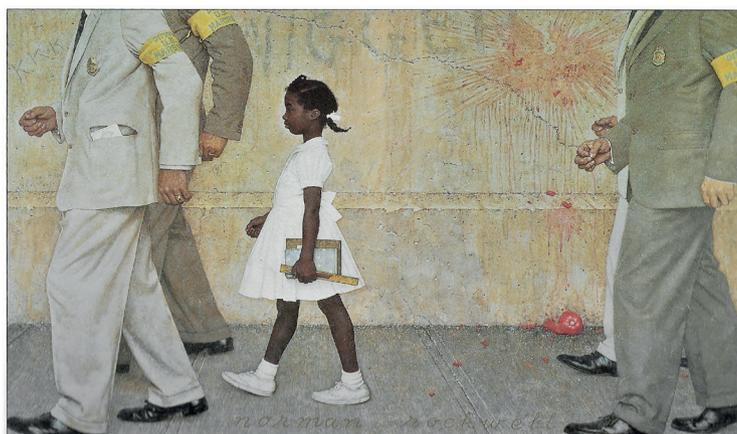


Figura 5 “O Problema com o qual vivemos”

Fonte: Rockwell, 1995 [1964], p.103.

A perspetiva pictórica de Rockwell coadunava-se com o pacifismo idealista da ação não-violenta de Mahatma Ghandi seguida por muitos afro-americanos ativistas, laicos ou religiosos como Martin Luther King, e da observação direta do dia-a-dia do artista. De 1961 em diante, Rockwell, realizou inúmeras ilustrações para periódicos americanos acerca da igualdade de direitos cívicos e políticos e do sistema de *apartheid* nos estados Sulistas o qual obrigava os negros a manterem-se afastados dos brancos em sítios públicos, inclusive nos cemitérios (existiam cemitérios para brancos e cemitérios para negros).

14 Norman Rockwell (1894-1978) pintou telas e fez ilustrações sobre o tema da multiculturalidade/racismo de forma minuciosa, entre o paternalista e o idealista. Ficaram célebres os retratos que fez de A. Lincoln, de John K. Kennedy para o periódico “Post” de 1963; a ilustração A Justiça no Sul, de 1965, para a revista Look, a partir de um trabalho a óleo. Nessa ilustração, o espectador pode observar o corpo de um rapaz branco morto, enquanto outro branco ajuda um jovem negro ferido a erguer-se. A ilustração estava inserida no tema do artigo que condenava a violência contra os negros e os poucos defensores brancos que se atreviam a defender os direitos civis dos afro-americanos, no estado do Mississippi. (*Norman Rockwell: Conmemoración de su centenario*; imagens do espólio do artista no Norman Rockwell Museum of Stockbridge; LIBSA, Madrid, 1995)

Com os assassinatos de Malcom X e Martin Luther King, respectivamente em 1965 e em 1968, ocorreu uma miríade de manifestações, ora pacíficas ora mais agressivas. Nos anos 1970, a luta continuou liderada por figuras como Angela Davis, também ela ligada à causa da emancipação feminina, por grupos armados como os Black Panthers e por universitários negros e brancos que além de se manifestarem contra o racismo estavam unidos na causa contra a guerra no Vietname. Atualmente, debaixo da presidência de Donald Trump, muitos agentes policiais brancos sentem-se impunes quando cometem crimes de ódio racial. As manifestações contra a violência policial têm sido constantes nos últimos anos.

### 3. As narrativas históricas de Kara Walker

Inserida no âmbito cultural das artes plásticas, a artista afro-americana Kara Walker é um paradigma da migração no próprio país. Embora tenha residência oficial em Nova Iorque, desde adolescente que se desloca constantemente de cidade em cidade norte-americana ou para cidades europeias, entre as quais Londres e Roma. Nascida no estado da Califórnia, em 1969, com apenas treze anos a artista migrou com a sua família para a cidade de Atlanta, cidade natal do carismático e mártir Martin L. King, no estado da Georgia. Em entrevista concedida ao jornalista Tim Adams, do jornal britânico "The Guardian", quando da exposição na galeria Victoria Miro, Londres, do mural repleto de silhuetas representando a carga simbólica do monumento Stone Mountain<sup>15</sup>, Kara Walker contou como essa deslocação a marcou a todos os níveis:

Guardian: Mudou-se da Califórnia para Atlanta, Geórgia, quando tinha 13 anos. Isso parece ter sido uma transição abrupta e formativa para si...

---

15 Stone Mountain é uma montanha abobadada situada junto a Atlanta, e nela existe um enorme alto-relevo escavado na rocha de quartzo com os principais líderes da Confederação transportados por cavalos: Jefferson Davis, Robert E. Lee e Stonewall Jackson. O simbolismo deste monumento é controverso porque para os brancos racistas representa a vitória da supremacia branca e para os afro-americanos representa séculos de sofrimento e escravidão.

K. W. : Sim. Historicamente falando, suponho que existe esse momento seminal nas vidas dos afro-americanos – o local onde eles se tornam negros. Frantz Fanon e toda a gente fala sobre isso. Há uma altura em que se passa de sujeito a objeto e calculo que foi esse o momento. Recordo a Califórnia como um período dourado e diferente na minha vida, o que não é totalmente verdade, mas foi sem dúvida na Geórgia, no tempo da escola secundária, que senti que as coisas estavam compartimentadas entre negros e brancos. Sentia-se que tínhamos de definir os nossos laços de fidelidade. (Walker in *The Guardian*, edição online, 2015, s/p)<sup>16</sup>

Com recurso às palavras da artista ficamos a conhecer o momento da sua primeira “epifania” identitária através do choque cultural e social que ela sentiu na pele — os brandos costumes da Califórnia em oposição à dura e sombria Geórgia, estado Sulista com tradições históricas arreigadas no preconceito e na segregação racial. Sem entrarmos em detalhes da vida privada da artista, Walker tem residido em diferentes áreas geográficas norte-americanas por motivos pessoais e profissionais, mas a maior parte das suas deslocações têm-se devido ao fato de não conseguir expor as suas obras em algumas galerias americanas. O seu trabalho artístico obriga os espectadores ao confronto com o lado negro da história norte-americana, particularmente dos estados Sulistas, e tanto incomoda a todos os que a querem “branquear” ou obliterar como os que se sentem visceralmente repugnados pelas imagens cruas veiculadas na maioria das obras.

Desde a sua primeira grande obra, *Gone, An Historical Romance of a Civil War as It Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart*<sup>17</sup>, de 1994, um friso panorâmico com silhuetas humanas em preto sobrepostas num fundo branco que lhe granjeou o reconhecimento no meio artístico e acadêmico, até ao tempo atual com a

16 Tradução da autora.

17 *Um Romance Histórico de uma Guerra Civil Tal Como Ocorreu Entre as Coxas Escuras de Uma Jovem Negra e o Seu Coração* (tradução nossa)

escultura de treze metros de altura, *Fons Americanus*, exposta no museu Modern Tate em Londres, que Walker continua a prestar tributo às vítimas de racismo e violência, dando especial relevo ao gênero feminino. A escultura, ou melhor dizendo, a fonte *Fons Americanus* foi elaborada a partir de materiais recicláveis cobertos com acrílico não-tóxico e cimento e possui uma carga simbólica poderosa pois faz a ligação histórica entre os continentes americano, europeu e africano.

Através do *pastiche* aos monumentos públicos, a *Fons Americanus* é uma obra de arte inspirada, em parte, no Victoria Memorial que se encontra em frente ao Palácio de Buckingham, e nos fontanários barrocos. Esta obra é um monumento possível de homenagem aos ascendentes africanos, migrantes à força, levados para as Américas nos navios negreiros, uma vez que nunca houve na história da arte ocidental monumentos grandiosos em tributo às vítimas de preconceito e ódio racial. O elemento água é predominante em toda a escultura, desde a que irrompe da boca e de um seio nu da figura feminina de braços abertos colocada no topo da fonte, a qual mostra traços antropomórficos africanos, até à base na qual observamos tubarões, figuras humanas que nadam em desespero, búzios gigantes e outros elementos marítimos ligados à diáspora dos escravos africanos nos navios negreiros que cruzavam o Oceano Atlântico. À volta da fonte, num plano médio, um tronco com uma corda, cujo laço é típico dos enforcamentos, simbolizando os linchamentos de afro-americanos, e figuras masculinas sentadas, vestidas com roupa do século XVII, e que evocam a violência e a morte.

São sobejamente conhecidas as condições dos cativos nas naus e navios negreiros que os transportavam de alguns portos africanos para as Américas, designação que abarca as colônias portuguesas, espanholas, inglesas, francesas e holandesas na América do Sul e América do Norte. Destarte, é relevante recordar a migração violenta dos cativos africanos, dos séculos XV a XIX, para a total compreensão e leitura dos diferentes elementos figurativos na escultura *Fons Americanus*. Entre as muitas testemunhas que



presenciaram o horror nos navios negreiros saliente-se um excerto do relato do padre capuchinho Giuseppe Monari, que viajou de Luanda para o Brasil em 1720, no artigo do investigador Arlindo Manuel Caldeira para a revista Visão História:

É impossível descrever os choros, a confusão, o fedor, a quantidade de piolhos que devoravam aqueles pobres negros. Naquele barco havia um pedaço de inferno, mas como os que estão no inferno não têm esperanças de saída, contentar-me-ei dizendo que era a nau do purgatório. (CALDEIRA, 2018, p. 31).

Porém, mesmo antes de serem transportados em navios negreiros sem as mínimas condições de vida, o inferno dos cativos africanos começava no seu próprio continente. Primeiro, eles eram considerados despojos humanos vendidos pelos sobas das tribos vencedoras (as eternas guerras tribais provocavam um sem número de vencidos escravizados), ou então, eram vendidos pelas próprias famílias, que não possuíam meios de subsistência, a árabes e a portugueses traficantes. Seguidamente, os cativos eram obrigados a caminhar durante milhares de quilômetros carregando grilhetas no pescoço e nos tornozelos presas a cadeias de ferro. Como descreveu Luís António de Oliveira Martins, cujas memórias foram lidas em 1793, na Real Academia de Ciências de Lisboa, a jornada forçada dos cativos era, só por si, uma provação infernal:

A jornada dura meses. Nela não bebem água, senão quando vencem a distância dos charcos e lagoas. (...) Passam as noites numa quase modorra e vigília, porque mesmo nas horas destinadas para o sono, continuamente estão sendo acordados pelas sentinelas que os vigiam (...) Tudo lhes é escasso, além de ser mal temperado, mal cozido, mal assado; porque têm apenas uma pequena ração, quanta seja simplesmente para os considerar viventes. (CALDEIRA, 2018, p. 22-33).

Uma vez chegados aos portos africanos no Oeste de África, como Luanda, os sobreviventes eram marcados com um ferro em brasa com a marca do proprietário e, por fim, as “peças” (designação dada aos escravos pelos negociantes) eram empilhadas nos supracitados barcos, sem água nem comida suficientes, sem se poderem mexer nem fazer a sua higiene diária. Os que morriam durante a viagem eram atirados ao mar o que atraía os tubarões. Os traficantes e navegantes brancos tinham o “cuidado” de cortar as mãos aos mortos para que, uma vez chegados ao continente americano, pudessem comprovar a falta de algumas “peças”. Em consequência desta migração forçada morreram milhares de seres humanos, e milhões de africanos aportaram nas Américas na condição de escravos.

Uma vez chegados ao Brasil, às Caraíbas ou a solo norte-americano, as provações dos escravos continuavam para além do imaginável. No caso do Brasil, os escravos eram obrigados a trabalhar nas plantações e engenhos de açúcar, nas plantações de café e nas minas. Outros faziam os trabalhos mais duros nos meios urbanos: uns eram aguadeiros, outros despejavam as latrinas e outros vendiam peixe nas ruas, entre outras ocupações preteridas pelos brancos colonialistas. A propósito da produção do açúcar, o professor Cândido Domingues, no seu artigo *A Escravidão no Brasil Colonial, para a revista Visão História*, diz que “A produção de açúcar requeria uma grande quantidade de escravos. Os grandes engenhos, chamados Reais, possuíam mais de uma centena.” (DOMINGUES, 2018, p. 44-51). Ainda acerca do negócio do açúcar que enriqueceu centenas de colonialistas brancos, em particular os portugueses, o autor norte-americano Ian F. Svenonius elucida que,

A conquista imperial do novo mundo foi uma corrida para obter mais locais para a produção de açúcar. À semelhança do petróleo ou do columbite-tantalite no mundo moderno, o açúcar era uma comodidade diabólica e através do seu cultivo este acelerou a escravatura, a devastação ecológica e, até mesmo, o genocídio. (SVENONIUS, 2020, p. 62).

No caso norte-americano, em relação aos antigos estados do Sul, os escravos eram levados para as plantações de algodão, material este muito requisitado na Inglaterra nas fábricas de fiação industrial no início da era da Revolução Industrial. Trabalhavam igualmente em campos de lavoura para subsistência familiar (milho, cevada e outros) e tinham ainda de tratar dos animais de quintas (gado bovino, pecuário e outros). Nessas grandes levas de escravos para as plantações, os seus donos escolhiam os indivíduos que trabalhariam nas suas mansões. Não se pense que a situação destes últimos era muito melhor do que as dos trabalhadores nas plantações. Eram ainda mais vigiados e controlados, em especial pelas esposas dos grandes proprietários, e não tinham horários para descansar, excetuando o domingo considerado o dia do Senhor, durante o qual se ouviam os sermões dos reverendos e se liam trechos da Bíblia. A forma como eram tratados quotidianamente dependia totalmente do caráter moral e ético dos donos.

Entre as diferentes obras de Walker, além da escultura *Fons Americanus*, a mais recente de todas, destacamos *Scene #18 From the Emancipation Approximation Series, 1999-2000*, uma serigrafia em silhueta de 111,8 cm por 86,4 cm, que foi o *leitmotiv* para este estudo em relação ao trabalho artístico e às poderosas mensagens políticas e históricas veiculadas pela artista. Em postal comprado numa galeria de arte em Londres, 2009, adquirido precisamente pela singularidade da representação das duas figuras femininas monocromáticas mostradas em contraposição racial e social, podemos observar a figura feminina pintada em forma de silhueta de cor preta, meio curvada e com traços fisionômicos pelos quais identificamos como sendo uma mulher africana (acentuação dos maxilares, dos lábios, seio mais pronunciado), vestindo algo que supomos ser uma saia esfarrapada e sob a qual surge um pé nu.

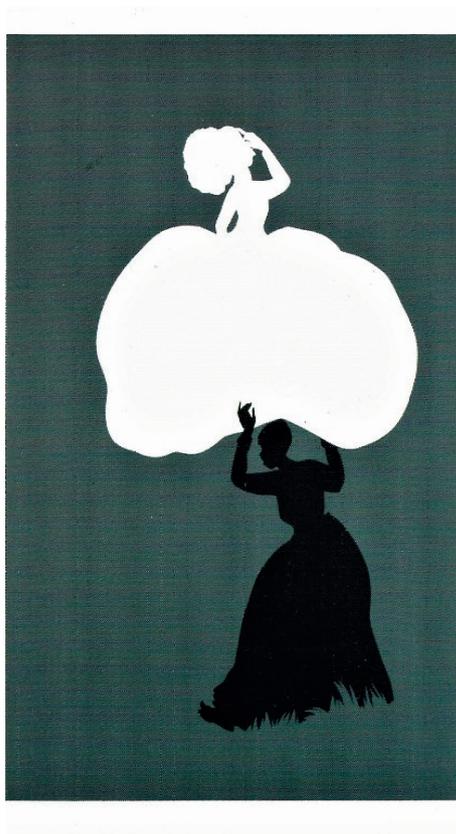


Figura 6 - Scene # 18 From the Emancipation Approximation Series 1999-2000.  
Fonte: Cortesia de Sikkema Jenkins, Nova Iorque. Postal da coleção da autora.

A figura feminina, de traços físicos africanos e vestuário pobre, carrega sobre a sua cabeça um fardo branco que o espetador identifica facilmente como sendo uma mulher branca de status social e econômico elevado: nariz afilado, penteado elaborado como era norma estética nas elites aristocrática e da alta burguesia do século XVIII, pose afetada de uma das mãos, busto espartilhado e saia volumosa. Simultaneamente, esse corpo branco feminino é um ser humano de raça branca e é fardo de algodão, metonímia da classe social, econômica e racial branca reinante nas grandes plantações Sulistas.

Acerca das técnicas artísticas usadas por Kara Walker, de forma a construir as suas histórias sobre o passado dos afro-americanos escravos, ela optou por uma expressão plástica de raiz europeia a qual se tornou muito popular entre os norte-americanos brancos como um *hobby*, (um pouco ao estilo das estampas vitorianas coladas em álbuns, popularizadas por um público feminino de classe média) durante todo o século XVIII e início do século XIX — silhuetas pintadas ou / e recortes em cartolina com silhuetas.<sup>18</sup> Segundo as palavras de Walker, numa entrevista em 1999 ao The Museum of Modern Art (MoMA), o meio técnico e artístico do trabalho em silhueta tem sido uma das suas ferramentas mais importantes para criar uma meta-narrativa facilmente lida e compreendida por todos os espectadores e, em simultâneo, ironizar o passado histórico sombrio norte-americano porque eram os brancos das classes médias que utilizavam a arte da silhueta manual nos momentos de ócio, como um entretenimento divertido, simples e pouco dispendioso e, ao mesmo tempo, essas silhuetas eram uma forma de retratar e homenagear figuras do mundo político e militar, e / ou para criar ambientes pastoris delicados:

(...) é um meio, mais propriamente uma 'manualidade', que era muito utilizado entre os brancos de classe média. Esse meio plástico fez-me lembrar os espetáculos dos menestréis — eram brancos de classe média que se transformavam em negros, tornando-se um tanto invisíveis, ou que assumiam uma identidade alternativa por causa do anonimato... e porque a sombra também fala sobre muito a nossa psique. É possível desempenhar diferentes papéis quando se fica preto ou meio invisível. (WALKER in *MoMa* online, 1999, s/p).<sup>19</sup>

As silhuetas recortadas de cor preta e montadas em fundo branco no formato de ciclorama, um dos antepassados do cinema, são recorrentes nos trabalhos de Walker. Tome-se o exemplo da monumental projeção em

18 Quem estiver interessado em conhecer a origem da arte da silhueta poderá consultar nas referências bibliográficas o nome de um ensaio da autora e curadora norte-americana Penley Knipe.

19 Tradução da autora.

semicírculo *The Battle of Atlanta: Being the Narrative of a Negress in the Flames of Desire – a Reconstruction*<sup>20</sup> (1995) que parece um contraponto de terror aos filmes animados da alemã Charlotte “Lotte” Reiniger, cujas narrativas pertencem ao mundo encantado e pueril das fábulas para crianças. Com efeito, vemos crianças brancas e negras na *Battle of Atlanta*, mas elas não são motivo de deleite para o espectador. Com recurso aos estereótipos físicos das personagens em silhueta — narizes, lábios, seios, forma dos corpos, penteados, chapéus e roupas — o espectador reconhece quem é do gênero feminino, masculino, as idades, quem é branco e quem é negro, quem é vítima e quem tem poder. Há cenas de violação, luxúria e sofrimento, como, por exemplo, a figura de um branco, provavelmente um soldado da Confederação sulista, a violar uma jovem afro-americana enquanto um rapazinho negro lhes dirige o seu olhar, um rapazito branco tenta inserir uma espada na vagina de uma jovem negra semi-inconsciente, uma rapariguinha negra de peito descoberto é alvo da luxúria de um branco que lhe beija um pé nu, uma outra segura uma bota com uma mão e com a outra mão segura um pequeno instrumento aguçado e uma criança corre a seu lado, entre outras personagens que evocam a guerra e a morte.

Nem todas as pessoas apreciam o trabalho de Kara Walker. Entre elas está Betye Saar, artista afro-americana que tudo fez para que não se permitisse a exposição dos trabalhos de Walker:

Artistas muito mais velhos ou muito mais jovens que Walker muitas vezes não a entendem. Betye Saar, uma artista afro-americana nascida em 1926, realizou uma campanha famosa ao escrever cartas atacando Walker e tentando impedir a exibição de seu trabalho. E em 1999, Saar disse à PBS, “Senti que o trabalho de Kara Walker era repugnante e negativo, uma forma de traição aos escravos, especialmente às mulheres e crianças. Servia basicamente como diversão e investimento dentro do establishment da arte dos brancos. (DIXON in *Smithsonian Magazine online*, 2018, s/p)<sup>21</sup>

20 A batalha de Atlanta: Sendo a Narrativa de uma Negra nas Chamas do Desejo - uma Reconstrução (tradução nossa)

21 Tradução da autora.

Com efeito, seja devido às técnicas mistas e materiais que Walker utiliza, as quais não são típicas da arte etnográfica africana mas sim europeia, seja devido às suas representações-interpretações dos acontecimentos históricos do tempo da escravatura e da Guerra de Secessão as quais mexem com as emoções dos espectadores, a artista tem tido inúmeros problemas para expor nos EUA. Alguns dos detratores da obra de Walker evocam a “perversidade” das imagens e sobre esta perspectiva o autor Dixon elucida-nos que “o mundo de Walker é como um sonho brutal e feio, no qual os eventos muitas vezes fazem pouco sentido racional.” (DIXON in *Smithsonian Magazine online*, 2018, s/p)<sup>22</sup>. Os públicos dos países europeus que vão ver as suas exposições parecem ser mais complacentes, mais receptivos às obras de Walker, talvez porque a distância geográfica e os referenciais culturais e históricos não os afetam como acontece com parte do público norte-americano.

Não é só através das suas obras plásticas que pressentimos uma profunda revolta e mágoa contra as injustiças da História. Existe uma espécie de “migração a preto e branco” interior que tem assombrado Walker, um passado de sofrimento e ignomínia de milhões de seres humanos que ela faz reviver em cada obra artística para que globalmente todas as pessoas tomem consciência dos erros do Passado. E foi preciso a artista migrar para Atlanta, quando era adolescente, para tomar consciência da sua “negritude”, caso tal coisa existisse, através de vivências quotidianas. Os títulos das suas obras são autênticos manifestos poéticos e políticos que denotam uma inquietude ética e espiritual, e em simultâneo, irónica, relativamente aos papéis sexuais e raciais protagonizados pelas afro-americanas dos séculos anteriores. Pode-se, talvez, falar de uma sensibilidade atormentada que se exprime por intermédio da arte, mas que nunca alcança uma catarse completa porque o seu referencial cultural, o seu sentir e as suas memórias são tão vastas que Walker “emigra / imigra” constantemente na sua própria pele, e não apenas em sentido literal do termo “migração”. É acima de tudo através do

22

Tradução da autora.

seu discurso em entrevistas que nós, leitores, espetadores ou acadêmicos, obtemos a verdadeira dimensão do seu sentir:

Tornei-me negra em vários sentidos, muitos mais do que apenas aperceber-me do tipo de aceitação multicultural com que cresci na Califórnia. A negritude tornou-se um assunto muito pesado, um peso com o qual temos de viver... algo sobre paixões e desejos proibidos, e sobre uma história que ainda está viva, muito presente... a vergonha do Sul e a vergonha do passado do Sul, o seu legado e os seus problemas contemporâneos. (WALKER in *MoMa online*, 1999, s/p).<sup>23</sup>

Para finalizar, torna-se pertinente salientar os seguintes aspetos relativos à expressão artística e à mensagem política de Kara Walker, independentemente se apreciamos ou não as suas obras. Em primeiro lugar, elas têm impacto no público, como foi salientado ao longo do texto, e suscitam pontos de vista antagônicos entre os defensores e detratores das suas obras, algo que é positivo. Nada pior para um artista, compositor ou escritor do que a indiferença. Em segundo lugar, a dialética dos opostos — segregação *versus* integração, incompreensão *versus* entendimento, trevas *versus* luz — patente nos belos e enormes frisos narrativos de Walker, nas suas serigrafias e pinturas, procura o esclarecimento e o sentido de justiça. Walker, enquanto ser humano do gênero feminino e descendente dos africanos escravizados nas Américas, cidadã norte-americana, não se rende ao esquecimento dos que foram vítimas de brutalidade racista. Em terceiro lugar, a sua tomada de consciência política e social num período de vida tão sensível como é a adolescência, quando da chegada à cidade de Atlanta, foram determinantes na sua produção artística tão *sui generis*. Walker deixa a sua marca a preto e branco na história da arte e da vida de forma a que os erros do passado não se repitam.

### Referências Bibliográficas

CALDEIRA, Arlindo Manuel. Os Tráficos Africanos. *Visão História*, n. 49, outubro. Lisboa, p.22-33, 2018.

CALDWELL, Erskine. *A Jeira de Deus*. Editora Ulisseia Lisboa, 1985.

DOMINGUES, Cândido. A Escravidão no Brasil Colonial. *Visão História*, n. 49, outubro. Lisboa, p.44 – 51, 2018.

ENWEZOR, Okwul. *Modernity and Postcolonial Ambivalence USA: South Atlantic Quaterly*. 2010.

ELDER, Glen; WOLCH, Jennifer & EMEL, Jody. The Cultural Geography Reader, “Le Pratique sauvage: Race, Place, and the Human–Animal Divide”. *Animal Geographies: Place, Politics, and Identity in the Nature–Culture Borderlands* (1998). Routledge, London and New York, 2008.

HOOKS, Bell. Representing Whiteness in the Black Imagination. In OAKES, Timothy; PRICE, Patricia L. *The Cultural Geography Reader*, London and New York: Routledge, 2008.

KISCH, John & MAPP, Edward. *A Separate Cinema*. New York: The Noonday Press, 1992.

MARTINS, Almeida. E Tudo o Vento Trouxe. *Visão História*, n. 60. Agosto. Lisboa, p.18-25, 2020.

PARYS, Bill Van. “Klanwatch” Interview 66-69. Junho, v. XXI, n. 6, Nova Iorque, 1991.

SVENONIUS, F. Ian. *Censura Já!!* Lisboa: Chili Com Carne, 2020.

WEST, E.; KNIGHT, R. J.

Mothers' milk: slavery, wetnursing, and black and white women in the Antebellum South. *Journal of Southern History*, n. 83, p. 37-68, 2017.

### Recursos digitais

DIXON, Glenn. How Kara Walker Boldly Rewrote Civil War History, Washington, D.C 2017 *Smithsonian Magazine*. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/how-kara-walker-boldly-rewrote-civil-war-history-180965367/>

HOPKINS, Andre. Julien Hudson Orleans Antebellum free man of color artista. 2011 Disponível em: [andrehopkinsart.blogspot.com](http://andrehopkinsart.blogspot.com)

KNIPE, Penley. Shades and Shadow-Pictures: The Materials and Techniques of American Portrait Silhouettes. The American Institute for Conservation. Disponível em: <https://cool.culturalheritage.org/coolaic/sg/bpg/annual/v18/bp18-07.html>

OVERBECK, Anne Kathrin. Eugenics and the Discourse on Reproductive Rights of African-American Women in the 20th Century. Department Daston, Gender Studies of Science, Max-Planck-Institut für the History of Science, 2013-2014. Disponível em: [https://www.mpiwg-berlin.mpg.de/research/projects/DeptII\\_Overbeck\\_Eugenics](https://www.mpiwg-berlin.mpg.de/research/projects/DeptII_Overbeck_Eugenics),

RECY Taylor. The Rape of Recy Taylor. The Chicago Defender, NMAAHC. Disponível em: <https://nmaahc.si.edu/blog-post/recy-taylor-rosa-parks-and-struggle-racial-justice>

WALKER, Kara. Museum of Modern Art aka MoMa. Disponível em: [https://www.moma.org/interactives/projects/1999/conversations/trans\\_kwalker.html](https://www.moma.org/interactives/projects/1999/conversations/trans_kwalker.html)

