



Corpo, cor e alteridade

Algumas palavras ao leitor

O presente texto é parte da tese intitulada “Entre o corpo da obra e o corpo do observador”, trabalho realizado no Instituto de Artes da Unesp de São Paulo entre 2011 e 2015. Essa menção é necessária porque em alguns momentos faço referências a capítulos ou passagens anteriores da tese. O texto permanece independente, mas se houver interesse por parte do leitor em conferir essas menções, a bibliografia de referência, bem como o conteúdo integral, basta acessar o seguinte endereço:

<http://www.ia.unesp.br/Home/Pos-graduacao/Stricto-Artes/tese---ricardo-coelho.pdf>

De maneira sucinta pode-se dizer que o leitor irá se deparar com análises de aspectos relativos a um grupo de representações, as quais resultam do olhar que se lança sobre o Outro, em particular sobre o corpo do Homem Negro: Como é elaborada essa imagem ao longo do tempo? Em que medida nossa origem colonial baseada na mão de obra escrava interferiu e interfere nos modos desse olhar e quais as consequências que se desprendem disso no presente? Como o artista contemporâneo, em especial, o artista Negro e brasileiro atua nesse cenário construindo a imagem de si mesmo? Por fim, algumas reflexões em torno do conceito de alteridade a partir de uma experiência na cidade catalã de Barcelona, encerrando nossas especulações com a leitura de imagens que expõem nossos limites culturais no reconhecimento das diferenças.

Em relação ao “Geledés – Instituto da Mulher Negra”, eu gostaria de agradecer imensamente essa abertura de espaço para parte de minhas reflexões, às quais, muito provavelmente, ficariam restritas ao âmbito acadêmico. Estou ciente de minhas imensas limitações, porém, espero ter apontado alguns aspectos da mais perversa violência, ou seja, aquela que se naturaliza em meio aos nossos hábitos cotidianos.

1. Todos te olham, ninguém te vê.

Ao contrário do que imaginávamos antes do início do presente item, Tatiana H. P. Lotierzo afirma em sua dissertação de mestrado, apresentada em outubro de 2013 e intitulada “Contornos do (in) visível: A redenção de Cam, Racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos”: “Até o presente momento, A Redenção de Cam não foi objeto de pesquisas acadêmicas mais aprofundadas, assim como não o foram as demais produções de Modesto Brocos.” (LOTIERZO, 2013, p. 26) A autora relaciona diversos estudos situando-os em dois grupos principais:

o primeiro engloba trabalhos de pesquisadores de diversas áreas, interessados nos debates sobre o racismo, a interracialidade e as teorias raciais no Brasil e também nos Estados Unidos. O segundo envolve pesquisas que discutem o tema da representação do negro na pintura, feitas sobretudo por historiadores e críticos de arte. (Lotierzo, 2013, p. 26)

Lotierzo não faz menção, nem inclui em sua bibliografia os textos de Emanuel Araújo e Maria Lúcia Montes, respectivamente, Curador e Curadora Assistente do Módulo “Negro de Corpo e Alma”, exposição ocorrida no ano 2000, e que resultou num importante catálogo como parte da “Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500”. Ambos os autores, com reflexões muito contundentes abordam a “Redenção de Can” e a condição do negro na arte brasileira. Independentemente disso, o trabalho de Lotierzo, o qual recomendamos em sua íntegra e do qual nos valeremos no desenvolvimento desse item, deve se tornar, de agora em diante, uma importante fonte de referência, dadas as qualidades de sua abordagem e a seriedade de sua pesquisa ao ampliar de maneira muito significativa o que se havia dito em torno desse trabalho, bem como do contexto do qual fazia parte.

Do que se pode concluir da extensa análise bibliográfica empreendida pela própria Lotierzo (2013, p. 26 – 33) a respeito do quadro “A redenção de Can”, bem como do conteúdo original de sua dissertação, resta ainda espaço para uma investigação, sem pretensões do ponto de vista histórico, porém, mais elaborada em relação aos seus aspectos plásticos e estruturais¹, isso muito em função de nossa própria experiência no ensino do desenho, bem como por nossa atuação artística em âmbito profissional. A leitura que apresentaremos do quadro de Modesto Brocos, como já havíamos apontado no primeiro capítulo, teve sua primeira versão formulada no ano 2000, a partir da nossa convivência diária com o quadro durante a monitoria da “Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500”, exposição que se estendeu por quatro meses seguidos.

Naquela ocasião, sequer imaginávamos que atuaríamos em uma Universidade Pública Federal, muito menos com responsabilidades no campo da História da Arte Brasileira e Contemporânea em geral.

¹ Lotierzo peca, se é que podemos dizer assim, porque em alguns momentos deixa documentos secundários em maior evidência do que o documento primário, ou seja, a própria pintura “A redenção de Can”. Há também algumas incorreções que devem ser relativizadas porque a autora, provavelmente, não domina certos aspectos relacionados ao desenho artístico. Se o presente texto tem algo a colaborar para a análise desse quadro é, justamente porque a tela foi o texto principal no qual nos baseamos em parte do presente item.

Fato a ser considerado é que estávamos realizando nosso mestrado acadêmico, cujo tema não era diretamente vinculado ao corpo humano e suas representações. Portanto, a leitura do trabalho se fez de maneira desinteressada e foi motivada por suas qualidades pictóricas. Na ocasião, nós só tivemos acesso aos catálogos com a exposição em pleno andamento, mas, como atuávamos especificamente nos módulos “Imagens do inconsciente” e “Arte Contemporânea”, não chegamos a ler os textos relativos às demais exposições em cartaz simultaneamente, inclusive os catálogos referentes à “Arte do Século XIX” e “Negro de Corpo e Alma”.

Fizemos as observações do parágrafo anterior porque Lotierzo, na intenção de justificar seu aprofundamento no estudo da obra, cita a interpretação de comentadores contemporâneos como José Roberto Teixeira Leite, Rodrigo Naves e Maria Cecília França Lourenço. Em todas as leituras os autores destacam o caráter reacionário, deplorável ou racista do quadro. (LOTIERZO, 2013, p. 23) A postura da autora é adequada aos padrões acadêmicos, os mesmos que nos fizeram cruzar com sua excelente pesquisa, por outro lado, sua investigação prescindia dessa justificativa, já que, aos olhos do presente, tais leituras são marcadas por uma demasiada obviedade, patamar que foi transposto em profundidade por Lotierzo e, até mesmo por um jovem estudante de vinte quatro anos, que sequer tinha lido uma linha sobre o trabalho em questão.

Nosso comentário pode parecer demasiado ácido e pretensioso, mas ele tem duas intenções específicas: primeiro, destacar essa abordagem superficial que é frequentemente multiplicada, inclusive por profissionais de renome no cenário artístico contemporâneo, em oposição a trabalhos como o de Lotierzo e, segundo, retomar a ideia da autonomia da obra de arte desenvolvida no primeiro capítulo. Como mencionamos, no ano 2000, nada foi lido a respeito de “A redenção de Can”, bem como de seu autor. A própria passagem do “Genesis 9”, que se refere à maldição de Noé, permaneceu ignorada por nós até o ano de 2009, momento em que assumimos uma disciplina introdutória referente a Arte Brasileira. O que queremos destacar desse raciocínio é a clareza e a considerável autonomia do “texto visual” elaborado por Modesto Brocos.

2. Modesto Brocos: reacionário ou expressão de seu tempo?

Lotierzo (2013) e, antes dela, Lilia Moritz Schwarcz (1993) no livro “O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870 – 1930”, depois ambas, em parceria no artigo “Raça, Gênero e projeto branqueador: “A Redenção de Cam”, de Modesto Brocos”, publicado em outubro de 2013 na revista *Arteologia* n.5, apontam o episódio em que João Batista de Lacerda, médico e diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, participa, como representante brasileiro, do I Congresso Internacional das Raças, realizado em julho de 1911 em Londres. Na ocasião Lacerda

incorporou o quadro “A Redenção de Can” (1895) de Modesto Brocos como “evidência” de “seus argumentos científicos”.

Lotierzo em sua dissertação (2013), depois Lotierzo e Schwarcz (2013) no artigo elaborado em comum apontam a antecedência da pintura em relação ao texto de Lacerda como um fato a ser considerado, indicando que o próprio Brocos estaria, por meio da tela, apresentando sua tese própria sobre o embranquecimento com uma antecedência de 16 anos do episódio que ajudaria a tornar a tela célebre e polêmica. Essa observação é importante porque, ao que tudo indica, o artista atua como um intérprete das teorias em voga no contexto europeu, transpondo suas próprias ideias para uma representação de caráter eugenista fundada nas teorias da degenerescência da espécie. Daniel Arasse, em outro contexto afirma o seguinte:

Pois, considerada estilisticamente, a imagem do corpo é apenas um dos elementos do conjunto formal elaborado por este ou aquele estilo; ela é apenas um dos materiais manipulados pela configuração estilística, ao mesmo título que a arquitetura, o espaço, etc., e se, como tal, ela pode esclarecer alguns dados implícitos do estilo considerado, ela não poderia trazer informações particulares sobre o modo pelo qual esta ou aquela época pode elaborar uma construção particular do corpo, seja ela imaginária, social ou científica. (ARASSE, 2010, v. 1, p. 539)

A observação acima é importante na medida em que reforça a necessidade de encontrarmos vínculos entre as diversas representações, não nos limitando apenas às artes visuais. A moldura religiosa do quadro apontada por vários autores é evidente, não o é, no entanto, o contexto científico e social do final do século XIX. Se tal fato for desconsiderado, restará aos nossos olhos contemporâneos apenas a indignação diante de uma imagem de extrema violência. Não queremos dizer com isso que o deslocamento para o contexto do quadro irá neutralizar essa impressão sombria, porém, é imprescindível essa aproximação com o passado para entendermos os desdobramentos dessas representações em nosso presente.

Arasse (2010, v.1, p. 602) aponta, no final do antigo regime, o ressurgimento de teorias como a fisiognomia, bem como seus desdobramentos no academismo do século XVIII, como elementos que forneceria os primeiros “fundamentos” necessários a uma ideologia estético-racial na Europa.

Por uma terrível e catastrófica virada, a ciência, que devia esclarecer as condições puramente mecânicas do funcionamento corporal, faz surgir a ideia de uma vida própria ao corpo que coloca em questão a supremacia que o espírito e a razão pensavam exercer sobre ele. (ARASSE, 2010, v. 1, p. 609)

Olivier Faure no texto “O Olhar dos médicos” descreve o desdobramento desse cenário. No final do século XIX o corpo

[...] torna-se o receptáculo de todas as ameaças que pesam sobre a sociedade, o lugar de inscrição manifesta de todo desregramento presente ou passado. Nesse tempo que se

reivindica como científico e positivista, essa representação amplamente metafórica do corpo nutre e revela a crença revitalizada no papel da hereditariedade. Reconhecida desde tempos imemoriais, assentada sobre constatações irrefutáveis, a hereditariedade é objeto de uma reconquista de interesse cuja principal razão não é a descoberta das leis de Mendel (1866), que continua nas sombras, mas sim a preocupação com a decadência. O fenômeno não atinge apenas o “grande público”. [...] Somado ao medo do contágio, o espectro da hereditariedade justifica e aumenta os sonhos e as políticas de saúde pública. Entre estas, o eugenismo, que se pretende científico e protetor, é o menos isento de reticências e fantasias e o mais sujeito a desvios. (FAURE, 2009, v. 2, p. 53)

Em “O encontro dos corpos” Corbin (2009) tece uma série de reflexões importantes para o objeto de estudo abordado nesse item, em consonância com o pensamento expresso no parágrafo anterior. Citando Philippe Liotard, Corbin escreve: “As ficções do corpo “organizam um mundo imaginário que põe em cena as angústias e os desejos de uma coletividade. O corpo colonial o demonstra muito bem.” (LIOTARD, 2000, p. 61 apud. CORBIN, 2009, v. 2, p. 239). Mais à frente lemos o seguinte: “A história, a cultura, a singularidade, escreve David Le Breton, são neutralizadas, apagadas em benefício da criação mental de um corpo coletivo, subsumido pelo nome da raça.” (LE BRETON, 2000, p. 53 apud CORBIN, 2009, v. 2, p. 243)

Em relação ao corpo dos negros africanos Corbin afirma: –“Os ocidentais não se contentam em observar e classificar; eles fabricam arquiteturas corporais.” (CORBIN, 2009, v. 2, p. 243) Dessa maneira subjugam as múltiplas diferenças classificando-os em três tipos gerais: um negro ordinário com traços grosseiros e abaixo desses, numa escala inferior da evolução, as populações pigméias com feições simiescas. Quando há menção à beleza, é nos seguintes termos que se formulam as considerações:

Por outro lado, há os negros altos e delgados, de corpo bem proporcional e articulações sutis. Suas mãos são finas, como também seus lábios. Seu porte de cabeça, a forma do crânio, seu perfil, qualificado de aristocrático, sugerem nobreza. Eles são, de certo modo, como “Branços enegrecidos”, raças de contato. Eles são encontrados “em tons de cobre ou oliváceos, ou mesmo apenas bronzeados, mais que negros”. Parecem, como os magrebinos, resultar de uma corrente branca. Suas mulheres são desejáveis, como o são as mulatas. (CORBIN, 2009, p. 244)

Começamos a perceber que tipo de alteridade predomina no século XIX. Esse olhar para o Outro formulado no período em questão, ao contrário do que podemos imaginar em uma análise superficial de nosso presente, toma novas formas no que Jeudy define como alteridade domesticada:

O idealismo democrático, em sua perspectiva universal, impõe um igualitarismo baseado na reprodução do igual, sobre uma identidade da representação dos corpos. Não se trata de opor a essa regra ética da igualdade entre os homens o ponto de vista racista, que prega a desigualdade das raças, atribuindo-lhe uma origem genética, mas é preciso admitir que o igualitarismo acusa aquele que sente a menor diferença na percepção do corpo do Outro. Respeitar o outro é, segundo uma tal regra, considerá-lo igual a mim. [...] A luta contra o racismo baseia-se em um princípio ético falacioso, que consiste em me obrigar a crer que o Outro é semelhante a mim. (JEUDY, 2002, p. 105)

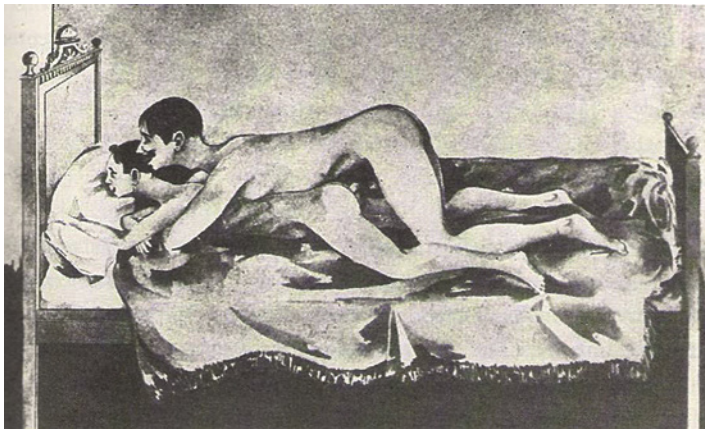
No final do século XIX e décadas seguintes constitui-se um olhar europeu de intensa violência marcado pela ausência completa de alteridade para com o negro africano, mesmo essa falsa alteridade descrita no parágrafo anterior e que nos conforta em nosso presente. Por exemplo, mediadas por uma construção sexual do corpo, as mulheres africanas são descritas como seres dominados por instintos animais. (CORBIN, 2009, v. 2, p. 244) Tal afirmação é confirmada na análise apresentada por Cristiana Schettini (2011) em “O que não se vê: corpos femininos nas páginas de um jornal malicioso”. Nesse texto a autora analisa as diferenças entre as representações textuais e iconográficas do corpo feminino num periódico “alegre” que circulou no Rio de Janeiro entre 1898 e 1916. Em várias passagens fica evidente a elaboração estereotipa da mulher negra que se ia construindo no imaginário das classes dominantes no Brasil. Citando fragmentos de um conto rápido publicado em 26 de outubro de 1904 a autora conclui:

Albertina, uma “mulatinha clara” de 19 anos que, assediada por um rapaz de “bigodes louros e sedosos”, protestou até o seu limite, era exemplo de mulher vulnerável. Quando o moço estava por “forçar... a resistência final”, apareceu um soldado da cavalaria de polícia. O rapaz fugiu e o soldado tomou facilmente seu lugar, já que Albertina protestava cada vez menos. Moral da história para o leitor: “Tudo está nisto: chegar no momento psicológico, no instante propício e bem escolhido”. A desigualdade que caracteriza a primeira situação é evidente pelo contraste entre a jovem mulata e o altivo dono de bigodes louros, mas termina substituída por uma segunda, em que um homem socialmente inferior, mas muito mais esperto, termina levando a melhor. (SCHETTINI, 2011, p. 331)

Ainda Segundo a autora “O Rio Nu” ratifica teorias estéticas fundadas em argumentos científicos em voga naquele contexto. Em outras palavras, a uniformidade das representações visuais, que tinham como modelo a mulher branca de corpo arredondado e provocativo, comum nas revistas francesas da época, contraria a diversidade de fantasias sexuais presentes nos textos que contemplam aventuras homossexuais² (fig. 1), relações com prostitutas, atrizes do teatro e em maior incidência, na configuração de um estereótipo que começaria a cristalizar a concepção da mulata como “um tipo bonito de mestiça nacional”. (SCHETTINI, 2011)

Embora apresentassem seu conteúdo como transgressor, crítico e independente, os redatores e colaboradores do jornal estabeleciam constante diálogo com as referências estéticas, políticas e científicas de seu tempo, e transladaram muitas das tensões sociais e políticas que tais referências carregavam a uma impossibilidade de representar certas imagens e de expressar certos desejos. (SCHETTINI, 2011, pag. 349)

2 Em edição de 1914 “O Rio nu” publicaria o conto “O menino do Gouveia” assinado pelo pseudônimo Capadócio Maluco. Tal publicação, de temática rara na época, ainda tem a importância de trazer aquela que seria a primeira representação visual de uma relação homossexual no mercado editorial brasileiro (fig. 1). Um boa análise da imagem foi elaborada por Thiago Ianez Carbonel no texto “As representações da Homossexualidade: construções da memória na cultura brasileira” (2011). Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revlael/article/view/2001>>. Acesso: 23 ago. 2013



1 (alto)

Ilustração sem autoria declarada presente
no conto "O menino do Gouveia", 1914
O Rio Nu, Rio de Janeiro

2 (acima)

"Que desejo"
O Rio Nu, 17 fev. 1904, Num. 586

Se, como a autora apontou ao citar Robert Darnton e Lynn Hunt, a pornografia tinha sido utilizada como gênero que permitia a veiculação de críticas mais violentas aos diversos estratos da sociedade na Europa desde o período anterior à Revolução Francesa (SCHETTINI, 2011, p. 317-318), no Brasil, ao contrário, parece que, pelo menos no aspecto iconográfico, "O Rio Nu" mantinha-se vinculado ao pensamento de uma classe privilegiada da sociedade, onde o único sujeito era um homem branco, assim como as representações femininas restringiam-se a padrões de uma estética importada, tendo na mulher branca, também concebida em formas estereotipadas (fig. 2), a sua referência principal. (SCHETTINI, 2011)

Do que se desprende do texto "Nova percepção do corpo enfermo" de Henri-Jacques Stiker, teorias científicas como a degenerescência elaborada por Benedict-Augustin Morel (1809-1873) somada à convivência que lhe vão fornecer novos temas como a evolução das espécies e a hereditariedade – além, evidentemente, como podemos deduzir à parte das palavras desse autor, de uma já instituída distorção das escrituras (Genesis 9) – vão sustentar concepções etnocêntricas e racistas da humanidade. (STIKER, 2009, p. 366-367) Em outras palavras, a apropriação tendenciosa de conceitos científicos deformam o pensamento e a isenção que deveria ser o objetivo da ciência, resultando numa teoria racial eugenista. Vemos o reflexo disso na Iconografia de "O Rio Nu" e na obra "A Redenção de Can", adotada por Lacerda, em 1911, como ilustração de suas teorias do branqueamento.

A ideia de degenerescência pertence a uma concepção do homem, espécie ou indivíduo ameaçado pelo risco da decadência; pouco importa que se trate de decair de uma origem perfeita ou de decair de um tipo médio. Ora, aquele que decai não está isento de toda responsabilidade: se decai porque é doente, que ele se cuide e que se cuide dele, se decai porque cometeu falta (consangüinidade, alcoolismo, etc.), que seja restabelecido pela assistência ou que seja punido, se representa um grau da evolução humana parado (os "negros"), que seja submetido ao filão mais feliz da humanidade (os "brancos"). Essa antropologia que vimos em ação através da noção de degenerescência, comandada por uma defesa contra todo o germe de imperfeição ou de desvio, que renova a separação dos bons e dos maus elementos da sociedade, que eleva o seu etnocentrismo à posição de universal, tem ecos íntimos com uma outra corrente: o darwinismo social." (STIKER, 2009, v. 2, p. 369)

Lotierzo e Schwarcz apontam a mesma teoria como provável base para o pensamento desenvolvido por Lacerda em sua conferencia de 1911:

À primeira vista, a cena parece a ilustração perfeita para a tese de Lacerda, sintetizada por ele na legenda da imagem : "O negro passando a branco, na terceira geração, por efeito do cruzamento de raças" (LACERDA, 2011 [1911]). O texto sugere que o cientista estaria traduzindo a tela em termos do darwinismo social e imprimindo-lhe o conceito de "evolução" da espécie que, nesse caso, seria resultante de uma "seleção sexual", a seu entender promotora do embranquecimento. A brancura, nesse contexto, era associada à ideia de perfectibilidade. (LOTIERZO; SCHWARCZ, 2013)

As mesmas autoras citam uma possível influência do pensamento determinista na formação de Modesto Brocos, particularmente em seu contato com o filósofo e historiador positivista Hippolyte Taine (1828-1893). (LOTIERZO; SCHWARCZ, 2013). Mesmo se houvesse dúvidas a respeito dessa influência direta, não há como negar o prolongado contado que o artista, nascido na Espanha em 1852 e naturalizado brasileiro na década de 1890, teria tido com o pensamento científico corrente em sua sólida formação européia, tendo estudado em Paris, Roma e Espanha.

Mais um argumento a respeito da disseminação dessas teorias científicas e seu alcance social no final do século XIX nos é fornecido por Richard Holt (2009, v. 3, p. 421). No texto “O corpo trabalhado: Ginastas e esportistas do século XIX” o autor aponta, também no cenário do esporte que começa a se desenvolver no século XIX – contrariando sua própria natureza fundada na competição e na igualdade de condições – um espaço de projeção deformada pelos significados definidos pelos termos da raça, da nação e do império. Também aqui se delinea a concepção do homem branco como superior às demais raças.

Antes de nos determos na leitura e análise da “Redenção de Can”, parece-nos oportuno deixar falar a voz de alguns de seus contemporâneos, em particular, aquele que vincularia seu nome definitivamente ao quadro e às polêmicas que sua “apreciação realista” podem gerar no presente.

3. Lacerda, uma sensibilidade injustiçada!

Em 19 de setembro de 1895, o cronista Henrique Maximiano Coelho Neto publicou um texto na “Gazeta de Notícias” do Rio de Janeiro, cujo título era “A redenção de Cham Fantasia Simbolista”. Desse texto retiramos os seguintes excertos: “Tu, porque desrespeitasse o ancião, teu pai e teu salvador, caminhas pelas areias, sem abrigo, ao som tristonho dos cantores bárbaros, deixando uma esteira de lágrimas...” (COELHO NETO, 1895, p. 1-2) Em uma frase a síntese do episódio em que Noé amaldiçoara seu filho mais novo Can. Um pouco à frente o autor continua:

Só poderás descansar no dia em que desaparecer da tua frente o estigma da maldição, quando despises o negro burel de penitente, trocando-o pela cândida túnica de iniciado, na tua cabeça maldita resplandecerá a auréola dos cabelos louros, teus olhos penserosos refletirão a cor puríssima dos céus e o mundo, sem repelir-te, fará contigo, arrependido, o que com José fizeram os irmãos que o renderam. (COELHO NETO, 1895, p. 1-2)

Aqui o autor utiliza outro episódio bíblico citando os gestos dos irmãos arrependidos de José. O arrependimento é evocado como metáfora possível ao pecado de Can, quando este, perdoado, tiver o estigma – no caso específico desse contexto, a cor negra da pele – desaparecido da face de seus descendentes. Um pouco à frente o autor continua, agora fazendo

referência direta à narrativa visual de Modesto Brocos, contemplada com a medalha de ouro na “Exposição Geral de Belas Artes” de 1895.

Cham, toda a tua história aí está nessa tela: a negra, a tua mácula, mas também o teu primeiro passo no caminho do Perdão, a Mulata o dilúculo, a criança, a claridade resplandente. A tua raça, mãe negra, entrará pelo Futuro nobre e forte, perdoada do pecado de Cham, teu ancestral tenebroso, que vai baixar ao esquecimento, rendimento para o sempre, porque não há Redenção com o olvido e a Morte é uma substituição. (COELHO NETO, 1895, p. 1-2)

Assim como em outras passagens do Antigo Testamento já mencionadas em nosso primeiro capítulo, também no Genesis 9 não se faz qualquer referência à cor negra da pele como o estigma resultante da maldição de Noé aos descendentes de Can. Lotierzo afirma o mesmo, transcrevendo o trecho da Bíblia e enfatizando a ausência total de relação entre os descendentes de Can e os povos da África. (LOTIERZO, 2013, p. 61) Por fim, destacamos um último trecho de Coelho Neto: “Graças, mãe negra, olhos no céu, mãos postas, rende graças a Deus e ao que te fecundou o ventre para o primeiro fruto. Rende graças, figura de mártir, pela redenção da tua alma, alma que é o dote do teu maior: Chan.” (COELHO NETO, 1895, p. 1-2)

O autor narra a tela interpretando, em tom de louvor, que a senhora negra rende graças duas vezes, primeiro a Deus, depois ao homem branco que, sabe-se lá em que condições, já que a senhora da pintura certamente era escrava, fecundou o seu ventre, resultando no primeiro fruto do perdão divino. É novamente Lotierzo quem aponta aspectos importantes a serem considerados:

É preciso olhar com mais atenção o trajeto por meio do qual atrelou-se a cor da pele – e também a ideia de raça –, ao castigo de Cam. É digno de nota que a fixação da pele negra à ideia de maldição dependeu de uma indexação de imagens à algo que, na escritura, aludia à posição social de escravo, mas não a marcas corporais. Tal intuito parece prevalecer em meio a uma tradição que buscou prover consistência ao episódio bíblico ao inscrever a cor da pele e aspectos da aparência e comportamento numa lógica de exibição visual de assimetrias sociais. (LOTIERZO, 2013, p. 63)

Na mesma “Gazeta de Notícias” do Rio de Janeiro, no dia 5 de setembro de 1895, a tela de Modesto Brocos já havia sido contemplada pelos elogios de Olavo Bilac, sob o pseudônimo “Fantasio”. O autor começa descrevendo a passagem bíblica da bebedeira de Noé, em seguida continua:

Foi assim que a raça gerada por Cham, na terra adusta da África, ficou sendo preta e feia, maltratada e escrava. No grande quadro do meu amado Brocos, aquela admirável preta velha, de mãos erguidas ao céu, é a descendente daquele mau filho, que, tendo visto bêbado o pai, teve a ousadia de achar engraçada a sua patriarcal bebedeira. Ali está ela pagando o crime que não cometeu. (FANTASIO, 1895, p. 1)

No texto “O futuro era branco” Giralda Seyferth nos diz o seguinte:

Desde os tempos medievais, vários estudiosos procuraram adequar a diversidade humana aos acontecimentos descritos no livro do Gênesis, interpretando e reinterpretando o repovoamento do mundo – depois do Dilúvio – de várias maneiras. E especularam sobre quais nações ou povos teriam derivado dos três irmãos. (SEYFERTH, 2011)

Ao se referir ao episódio de Noé Seyfert afirma:

Tal episódio, contado no livro do Gênesis, do Antigo Testamento, resultou na posterior desqualificação racial dos negros. Por isso o teor religioso nos discursos sobre a desigualdade biológica da humanidade prevaleceu ao longo do século XIX, justificando a suposta inferioridade da “raça negra”, inclusive no Brasil.” (SEYFERTH, 2011)

Ainda a mesma autora aponta o caráter arbitrário dos critérios de classificação racial. Estes, no século XIX, passam do campo religioso para os domínios da ciência, inclusive no Brasil que, ao que ela indica, pode ter sofrido alguma influência direta do teórico racista francês Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882), pois este último viveu no Rio de Janeiro durante algum tempo em missão diplomática. O nome de Gobineau está atrelado ao “Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas” (1853-1855). (SEYFERTH, 2011). Nesse momento, após termos apresentado a visão contemporânea de alguns comentaristas da pintura de Modesto Brocos, parece-nos apropriado trazer a tona o nome de João Batista de Lacerda, bem como uma explicação para o título com o qual nomeamos esse item.

Como vários autores já frisaram, o nome de Lacerda está vinculado a sua conferência “Sur les métis au Brésil” proferida em Londres no “I Congresso Internacional das Raças” em 1911. Como já mencionaram outros pesquisadores, o quadro “A Redenção de Can” (1895) foi utilizado como evidência ou ilustração dos conceitos expressos pelo representante brasileiro na ocasião, fato que atribui um interesse cada vez maior para a pintura de Modesto Brocos. Da fala de Lacerda, já extensamente discutida, nos ateremos em transcrever e comentar rapidamente três de suas oito conclusões:

“1. A observação e a comparação dos fatos zoológicos, a respeito da função de reprodução, conduzem a reconhecer que o homem branco e o homem negro formam duas raças e não duas espécies.” (LACERDA, 1911) Esse primeiro item expressa uma visão que deixa subentendido que, no campo da “ciência racial” do período, aventou-se a possibilidade de que o Homem negro representasse um ser de espécie diferente! Daí já se pode deduzir em que medida a alteridade se fundava naquele contexto: só reconheço o Outro na medida em que ele se parece com o meu reflexo.

“6. A imigração constante de povos da raça branca, a seleção sexual e o desaparecimento dos preconceitos de raça cooperam no sentido da extinção em breve prazo dos mestiços no Brasil.” (LACERDA, 1911) O

sexto item seria contraditoriamente cômico, se não fosse trágico. O autor fala de ausência de preconceito, evidentemente a partir da observação da mestiçagem no Brasil, considerando que, justamente a partir disso e da superioridade da raça branca, em um século todos seriam de uma mesma raça.

“7. Antes de um século, provavelmente, a população do Brasil será representada, em sua maior parte, por indivíduos da raça branca, latina, e no mesmo período, o negro e o índio terão sem dúvida desaparecido desta parte da América.” (LACERDA, 1911) O sétimo item de suas conclusões é uma espécie de síntese geral, na qual o autor ratifica a superioridade da raça branca, além de prever a extinção completa das raças africanas e indígenas do Brasil.

Então, pode-se perguntar o leitor angustiado: mas qual é a sensibilidade de Lacerda? Fizemos menção a “Sur les métis au Brésil” apenas pelo interesse em permitir ao leitor uma conexão clara entre esse evento e outro texto com o qual tivemos contato. Em 1912, Lacerda publicaria um livro, menos comentado entre os autores com os quais tivemos contato, mas que nos interessou de maneira particular. Tratasse de “O congresso Universal das Raças reunido em Londres (1911): apreciação e comentários.” É ao conteúdo desse Livro a que nos referíamos ao definir o título “Lacerda, uma sensibilidade injustiçada”. Já no primeiro item intitulado “Ao Leitor” Lacerda aponta sua indignação diante de algumas críticas que sua comunicação suscitou entre algumas pessoas da imprensa brasileira:

Por dever de consciência sou obrigado a fechar a minha resenha das memórias apresentadas ao Congresso das Raças com uma réplica às críticas e censuras, irrogadas ao meu trabalho – Sur les Metis au Brésil. Não me ficaria bem pegar da Penna para defender-me daquelas increpações injustas senão depois de haver completado a minha missão. Chegado é agora o momento azado de tomar as contas aos meus censores. (LACERDA, 1912, p. IV)

Nesse momento da leitura imaginamos – como leitores contemporâneos – que representantes negros ou mestiços com destacado papel na sociedade do Rio de Janeiro daquele contexto pudessem ter questionado os argumentos expostos por Lacerda, mas, como veremos, não foi exatamente isso o que ocorreu.

No item “Inauguração do Congresso” Lacerda faz uma síntese geral a partir das impressões que teve nessa passagem do evento. Já nesse texto, mesmo quando se esforça para ser gentil, Lacerda deixa escapar os fundamentos de seu pensamento: “Dir-se-hia que os que ali estavam presentes pertenciam a uma só família, não obstante a diversidade da cor e da pele...” (LACERDA, 1912, p. 4). Um pouco a frente ele sintetiza o objetivo geral do congresso: “Discutir á luz da sciencia e da consciencia moderna as relações geraes entre os povos do Occidente e do Oriente...” (LACERDA, 1912, p. 6) A seguir o autor desenvolve em que termos se funda essa ideia de relação entre os povos:

Passou como opinião geral do Congresso que não ha raças superiores e inferiores, sim raças adiantadas e atrasadas. [...] O contacto do Occidente tende a levantar-as a um nível superior, a mostrar-lhes o caminho da civilização e o modo pelo qual ellas chegarão a realizar o ideal do progresso humano nas suas múltiplas e variadas manifestações.” (LACERDA, 1912, p. 7)

A alteridade desse contexto, como já vínhamos frisando, expressa uma visão de mundo de intensa violência. O **Outro** é referenciado como inferior porque se distingue de **Mim** (branco de descendência européia – Latina), patamar a que as nações devem alcançar para se tornarem civilizadas. Vê-se que essa concepção de civilização é muito pouco civilizada. Respeitarei você quando se igualar a mim. Aceitarei seu corpo quando for semelhante ao meu. Num determinado ponto Lacerda descreve uma fala que ouviu, proferida por um Sr. Inglês:

Jamais se poderá conchegar do negro a nossa raça. Seria um opprobio ver, por exemplo, uma das nossas filhas casar com um homem de côr. A nossa educação, as nobres tradições de família, a nossa qualidade humana mais elevada repellem, quasi como uma monstruosidade, semelhante facto.” (LACERDA, 1912, p. 9)

Surpreendentemente Lacerda conclui a esse respeito:

Não direi que estas prevenções não sejam de todo o ponto respeitáveis e até mesmo bem fundadas; cumpre porém, advertir que ha relações humanas possíveis de se estabelecer e estreitar entre pessoas de raças diferentes por uma certa comunidade de pensamento e de acções, que estão fóra dessas intimas ligações pelo sangue e mistura das raças. Visa-se o contacto das idéas, dos sentimentos e da acção, não o contacto corporeo, sexual entre indivíduos de raças diferentes.

Não vejo em que possa melindrar os sentimentos elevados de um inglez, de um allemão ou de um francez a sua collaboraçã com o hindu, o negro, o mongol na realização de uns tantos empreendimentos materiais e intellectuaes que vão redundar em benefício geral da humanidade. (LACERDA, 1912, p. 9)

Para Lacerda, nitidamente adepto da teoria da degenerescência, a aproximação com outros povos não europeus só pode se dar por um viés material, de maneira que podem as nações superiores se beneficiarem comercialmente desse contato sem, contudo, terem qualquer tipo de relação prejudicial que possa fazer decair as “linhagens puras” das mesmas nações civilizadas. Citando o presidente do Congresso Lord Weardale, enfatiza o fato desse último acreditar em um destino de igualdade entre as raças quando chegar o dia “em que o horizonte intellectual e o destino social dos povos orientaes serão fundamentalmente idênticos ao dos povos do occidente...” (LACERDA, 1912, p. 10) A mensagem subliminar do congresso é uma tautologia: você será civilizado no dia em que for igual a mim. Um desdobramento “lógico” disso ocorre nas páginas seguintes:

Uma nação atrasada, que está ainda atravessando uma phase pela qual outras que conseguiram adiantar-se obedecendo ao influxo das condições do meio e ás qualidades hereditarias das raças, que entraram na sua formação. Ella tem forçosamente de

receber auxilio e a educação da mais adiantada, sujeitando-se aos seus dictames, á sua direcção, á sua vontade. Assim justifica-se a expansão colonial das nações do Occidente no continente africano e asiático. (LACERDA, 1912, p. 13)

Para ser igual a mim, você deve se submeter ao meu domínio. A intensidade da violência se reveste de uma crença fundada numa ciência de cunho fortemente racial. Até o final desse texto de apresentação do Congresso o autor ainda desenvolve argumentos que “justificam” a guerra promovida pelos europeus como forma de tornar a “África civilizada”. A conclusão é aterradora e parece expressar reflexos do pensamento mundial que resultaria nas ações do período mais sombrio da história moderna³, culminando nas duas grandes guerras na primeira metade do século XX:

Que se não lembrem, porém, os conquistadores de agora de applicar aos povos submetidos aquelle memorável veredictum dos Romanos que Virgilio consubstanciou nestes bellos versos latinos:

Tu regere império populos, Romane, memento,

Parcere subjectis et debellare superbos,

cujo sentido traduzido em vernaculo é – Escravisai os que se submettem, exterminai os que resistem. (LACERDA, 1912, p. 16)

Em consulta feita ao professor, poeta e tradutor Omar Khouri (2014), informou-nos o seguinte a respeito do texto traduzido acima:

Trata-se de versos da “Eneida”, de Virgilio. Na tradução de Manuel Odorico Mendes (Sec. XIX) temos o seguinte:

O orto e sidério curso: tu, Romano,

Cuida o mundo em reger; terás por artes

A paz e a lei ditar, e os povos todos

Poupar submissos, debelar soberbos.

Ainda o professor Omar Khouri (2014) comenta: “O autor que você cita selecionou apenas o que lhe interessa. Porém, a tradução oferecida por ele conserva o sentido principal dos versos.”

Resta-nos ainda abordar a “Réplica á critica da Memória – Sur Les Métis au Brésil”. O autor começa por dizer que não esperava que algumas das suas declarações iriam provocar, no Brasil, veementes protestos, enfatizando o direito à crítica como sagrado. No entanto, sentiu-se magoado pelo que disseram seus compatriotas, os quais contrariavam o destaque positivo recebido por seu texto na Inglaterra, França e mesmo entre “mestiços esclarecidos”. Termina por desqualificar os seus críticos por não possuírem o discernimento iluminado pela verdade, pela justiça e pela ciência. (LACERDA, 1912, p. 85 – 87).

³ Nossa intuição parecia mais certa do que imaginávamos. Muitos meses após concluir o presente texto entramos em contato com: **Racismo: uma história. Impactos fatais**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=wYQr5P46vek>>. Acesso: 30 mar. 2014; Recomendamos o presente filme para a melhor compreensão de nosso texto.

[...] os meus argüidores não escaparam á influencia nefasta de alguns desses estultos preconceitos, que por desgraça do Brasil não foram ainda extirpados do nosso meio social. [...] eu obedeci ás suggestões da sciencia e da razão sem nenhuma outra preocupação de espírito [...] (LACERDA, 1912, p. 87)

Em vários trechos são evocadas estranhas noções de preconceitos de raça e em todos os momentos, é sob o jugo da ciência que Lacerda defende seu pensamento: “A que normas devera eu obedecer para ficar, bem ao sabor deles? Queriam porventura que a sciencia e a verdade fossem sacrificadas aos preconceitos de raça, ás susceptibilidades do caráter individual...” (LACERDA, 1912, p. 88)

Após constatar que a mistura entre as raças branca e negra no Brasil é uma evidência, afirma que a cor não deveria ser motivo de depreciação por parte de outros homens, ainda que considere, em seguida, essa mesma mistura como um acidente da natureza. Então, afirma de maneira surpreendente – se considerarmos o tom de seu discurso como um todo – que a cor não deveria ser motivo para julgamentos negativos, devendo o valor dos homens ser atribuído por suas qualidades e sua inteligência. “assim como o mulato e o mestiço podem a muitos respeitos revelar-se superiores a qualquer indivíduo da mais pura raça branca.” (LACERDA, 1912, p. 90) Talvez Lacerda tivesse em conta em seu pensamento nomes de destaque no cenário nacional, tais como Machado de Assis, um seu contemporâneo, mestiço e brilhante.

Expressando uma visão nitidamente influenciada pelas teorias do Darwinismo Social, defende “cientificamente” a existência de raças adiantadas e atrasadas como fruto das condições do meio físico e social. Afirma que o contato entre essas duas esferas faz com que a raça adiantada (branca) adquira muitos vícios e defeitos da raça atrasada (negra), particularmente quando essa relação se dá desde a mais tenra idade, como se verifica em países como o Brasil, fato que viria a prejudicar os dotes morais do homem branco. (LACERDA, 2012, p. 90)

Em seguida Lacerda aponta um dos motivos que motivaram a crítica que lhe fizeram: o fato dele ter constatado, em um dos itens de suas conclusões, que a população, naquele momento, era composta em sua maioria por negros, fala que, segundo seu detrator, rebaixava as condições do Brasil perante outros países. (LACERDA, 1912, p. 91) O que nos surpreendeu aqui é que não foram as noções implicadas na ideia de raça adiantada e atrasada o que motivou as mais ferozes críticas, mas a associação do país à raça atrasada, portanto, ao negro! Vê-se que, assim como Modesto Brocos traduziu visualmente concepções científicas de seu tempo, também o fizeram seus contemporâneos brasileiros, membros de uma dada elite sociocultural.

Supunha eu haver de se dar a extinção do Negro e do Índio daqui a um século, devendo este facto coincidir com o predomínio da raça branca latina sobre outras raças brancas

no Brasil. Aliás esta suposição era traçada com perfeita clareza e sem ambigüidades. A ninguém de claro entendimento e boa fé seria licito, porém, inferir daquela conclusão que o predomínio do branco sobre o negro, no Brasil, SÓ SE DARIA DAQUI A UM SÉCULO. (LACERDA, 1912, p. 93)

As conclusões a que chega Lacerda em sua intenção de rebater as críticas feitas são piores do que as proposições, já que, em todo o caso, qualquer raça diferente da branca seria extinta ou estaria sob o jugo dessa. Após citar a fala de seu crítico que deduzia de uma lógica simples que naquele momento a população de negros era maior do que a de brancos no Brasil, Lacerda faz a seguinte declaração:

Esta falsa deducção com apparencia de lógica parece que offendeu os sentimentos ultra-patrioticos do censor e foi motivo para elle me irrogar a grave censura de querer dar á minha pátria a triste feição de um paiz, povoado mais por negros do que por brancos.” (LACERDA, 1912, p. 94)

Defendendo-se das injustas acusações carregadas de má fé e imputadas a ele pelo renomado “publicista” que suprimiu a palavra LATINA ao transcrever sua conclusão, Lacerda se expressa no seguintes termos:

Recorde-se o leitor de que a minha conclusão estava redigida nestes termos: Provavelmente antes de um século a população do Brasil será representada, na maior parte, por indivíduos da raça branca, latina, e para a mesma época o negro e o índio terão certamente desaparecido desta parte da America. (LACERDA, 1912, p. 94)

Lacerda vale-se da colaboração científica de Roquete Pinto para fundamentar suas teorias. A partir de uma tabela fornecida pelo médico referido a conclusão a que chegava Lacerda era a seguinte: em um século 80% da população seria formada por brancos; mestiços negroides somariam 3%; indígenas 17% e Negros 0%. Como se não bastasse a supressão do negro, Lacerda fala da absorção progressiva do indígena, incapaz de se adaptar ao mundo civilizado, concluindo o seguinte: “Quanto mais se diffundir a civilização no paiz, tanto mais intensa será a redução da raça indigena, a qual, estou certo, desaparecerá com os negros daqui a um século.” (LACERDA, 1912, p. 98)

Lacerda conclui seu texto comparando a situação privilegiada do Brasil, onde a extinção do negro é certa, com relação aos Estados Unidos, país no qual a segregação do negro após a Guerra de Secessão favoreceu o surgimento de um estado negro dentro dos EUA, ainda que esse não tivesse qualquer autonomia política. (LACERDA, 1912, p. 98 - 99) Lacerda conclui seu raciocínio descrevendo a situação particular dos negros:

[...] perdidos por ínvios caminhos como os animaes extraviados de um rebanho, os negros não poderam achar até hoje no Brasil uma directriz, para se encaminharem a uma organização social qualquer. O abandono, o isolamento, a inação, a incúria a que se entregaram apos a abolição da escravidão, tem augmentado de mais em mais a sua decadência e estão concorrendo para a sua extinção. No Brasil o problema da

raça negra resolve-se sem esforço e sem dificuldade, enquanto que nos Estados Unidos se afigura ainda hoje aos estadistas daquele país um problema insolúvel, cercado de dificuldades e perigos. (LACERDA, 1912, p. 99)

Em síntese, Lacerda, como um homem de “sensibilidade suscetível”, defende-se de injustas acusações, afirmando tacitamente: infortúnio seria ainda termos negros na sociedade brasileira em um século, pois, tendo sua extinção como certa, que essa se dê o mais breve possível!

4. “A redenção de Can”

Como ficou evidente, no cenário mundial do final do século XIX e início do século XX confluem uma série de representações do corpo num desdobramento sombrio de teorias e práticas de fundo eugenista. O Brasil, por sua origem escravocrata, seria afetado de modo particular por essas concepções: religião e ciências, além de distinções sociais no cotidiano pós Lei Áurea, e até em manifestações da imprensa libertina do período, formam uma complexa trama de argumentos sobre a qual deve ser analisada uma pintura singular como a “A Redenção de Can” (1895) de Modesto Brocos. Investigar esse cenário de maneira crítica nos oferece possibilidades para entendermos alguns dos desdobramentos desse contexto na sociedade e na arte contemporânea brasileiras.

Uma ressalva a ser feita em relação à clareza dessa pintura é que, hoje, por uma série de fatores, o discurso ao qual estamos nos referindo com grande naturalidade pode não ser tão claro assim. Na ocasião de nosso primeiro contato com a obra, era espanto e silêncio o que causava nossa interpretação em monitorias abertas ao público durante a “Mostra do Redescobrimiento – Brasil + 500”. Outra prova contundente disso nos foi oferecida pela prática didática a partir do ano de 2010, quando passamos a ministrar disciplinas de História da Arte para os cursos de Artes Aplicadas e Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal de São João del-Rei. Entre as atividades havia uma aula destinada à leitura e interpretação de obras de arte. Cada trabalho era projetado e permanecia na tela por doze minutos, enquanto as turmas (dez no total entre o primeiro semestre de 2010 e o segundo semestre de 2013) divididas em grupos de cinco pessoas, avaliavam os trabalhos, expondo suas impressões coletivamente ao final da exibição de cinco imagens. “A Redenção de Can” sempre esteve presente e nenhum dos grupos apontou o que, para nós, se configura como uma informação evidente.

Vários são os motivos que devem ser considerados para explicar esse fato: em primeiro lugar a distância temporal de um século que separa ambos os contextos; depois um enfraquecimento dos conteúdos transmitidos pelas religiões cristãs, em particular, pela religião católica. Não menos importante, é a permanência de uma espécie de estereótipo fundado

na religiosidade popular e que prevalece nas interpretações da senhora negra na pintura. Por último, é necessário ainda mencionar a “alteridade média” que perpassa o contexto presente, impedindo, de certo modo, o reconhecimento evidente da violência implícita da imagem. Dessa maneira, sobrepõem-se à força icônica da “Virgem com o menino Jesus”, construída desde antes do Renascimento, à figura da velha “negra benzedeira”. Lotierzo cita interpretação similar elaborada por Schwarcz e que corrobora nossa descrição:

A tela permite também outra leitura, quem sabe menos científica. Num contexto marcado pelo catolicismo popular, a representação ganha um tom ‘milagreiro’. A velha negra olha para os céus e, com um gesto milenarmente repetido e expresso pelas mãos, parece agradecer pela graça divina recebida. Mãe e pai olham orgulhosos para o filho, o qual, colocado bem no centro da cena, parece com Cristo na manjedoura. Dessa maneira, o que a ciência não resolvia, a credence dava conta. (SCHHWARCZ, 2011, p. 229 apud LOTIERZO, 2013, p. 27)

É apenas nesse momento, depois de termos nos apropriado do pensamento de uma série de autores que, acreditamos poder, de fato, trazer alguma colaboração para essa discussão. Partiremos de uma análise direta da obra comparando-a com alguns trabalhos de autores distintos, mas que, de algum modo reverberam conformações ou reações às concepções estético-sociais sintetizadas de maneira tão contundente na tela de Brocos.

5. Uma análise estrutural

Para não nos estendermos em demasia partiremos de algumas análises e descrições feitas do quadro. Emanuel Araujo faz referência à pintura como a expressão de um pensamento social e enfatiza o aspecto alegórico do quadro:

[...] o famoso quadro *A Redenção de Cam*, do pintor Modesto Brocos, [...] representa de modo exemplar a postura ideológica característica do pensamento social que se difunde a partir do século XIX, ao aludir de forma alegórica ao branqueamento colocando três gerações distintas na tela onde uma avó negra contempla a filha mulata, ao lado do genro branco, e o pequeno neto já sem sinais de negritude. (ARAUJO, 2000, p. 46)

Já Montes aponta a força da iconografia cristã associada ao pensamento científico da época:

A legitimar esse imaginário que sustenta a dominação, a religião trouxera a poderosa imagem do pecado e da redenção da culpa dos filhos de Cam, juntando-se-lhe, no século XIX, o discurso da ciência para acrescentar à representação do negro a imagem da inferioridade racial, de povos na escala mais primitiva da evolução da humanidade. (MONTES, 2000, p. 64)

Por último, a excelente análise de Lotierzo aponta uma dimensão mais sombria na biografia de Modesto Brocos, além de aspectos relacionados ao



3

Modesto Brocos

"A Redenção de Can", 1895

Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

gênero, até então, neutralizados sobre o impacto das discussões em torno das relações raciais:

É através do estilo, um realismo idealista em que as referências bíblicas se combinam a formas da vida prosaica, que *A redenção de Can* pode exprimir uma gama de variações possíveis em torno da ideia de branqueamento – de um nível anedótico, em que este pode constituir um fenômeno isolado e aleatório, a um nível extremo, envolvendo as políticas de extermínio “racial”, às quais o próprio Brocos demonstra ter aderido em seu *Viaje a Marte*. Seja como for, o preconceito da tela é marcado pela exaltação em torno do nascimento de uma criança de pele clara, do sexo masculino – como seu pai: tais atribuições racial e de gênero continuam alçadas ao horizonte desejável, por mais que a tela suscite dúvidas. (LOTIERZO, 2013, p. 257)

Como já dissemos, nossa intenção agora é colaborar com uma análise plástico-estrutural, permitindo a ampliação, refutação ou constatação das hipóteses levantadas pelos vários autores a respeito do quadro.

Como afirma Zerner ao se referir ao termo realismo: “Apesar de tudo que esse termo possui de ambíguo e de problemático, ele continua sendo indispensável. A experiência do real, informe em si, não pode se fixar em imagem senão pela intermediação da imaginação.” (ZERNER, 2009, v. 2, p. 118) É essa imaginação de Modesto Brocos que será analisada a partir do cruzamento da própria obra com alguns de seus intérpretes, aos quais nos juntaremos nessa trama de grande complexidade, indispensável para entendermos o nosso presente. March Bloch afirma a esse respeito que “[...] se a incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado, não é menos verdade que é preciso compreender o passado através do presente”. (BLOCH Apud LE GOFF; TRUONG, 2012, p. 32)

Começemos por uma descrição geral dos elementos do quadro (fig. 3): temos da esquerda para a direita uma parede de pau a pique em tom de um intenso amarelo; uma pequena palmeira; uma senhora negra com lenço na cabeça intensamente branco com pequenos detalhes em azul e uma faixa grossa de vermelho saturado, blusa de mangas puídas em tom oliváceo escuro cobrindo outra roupa mais leve de um delicado azul, saia longa em variações dessaturadas de vermelho, pés descalços além de ter a cabeça, os olhos e as mãos alçados ao céu; na sequência vemos uma jovem mulata com uma delicada blusa branca tingida por sombras sutis em tons de azul e violeta, sua saia é da mesma gama cromática da saia da velha, porém mais luminosa. Em torno de seu corpo e sobre seu colo, como uma espécie de manto, um xale que vai de um negro acinzentado nos pontos mais sombrios até o azul celeste em seu lado esquerdo e que envolve o menino. Essa jovem aponta para o corpo da velha enquanto seu filho, de pele branca e cabelos castanhos claros, coberto por uma roupa muito fresca em tom branco azulado, atendendo à indicação da mãe observa e faz um gesto na direção da negra. Um grosso batente de madeira separa a parede iluminada do fundo mais sombrio do interior da residência onde podemos ver alguns móveis e um varal com roupas penduradas. Está área escura destaca a figura de um homem branco de cabelos castanhos sentado ao sopé da casa. Esse homem está parcialmente de costas para a cena, apesar de voltar a cabeça para observar de viés, mantendo as pernas e as mãos cruzadas. Ainda podemos destacar que a velha descalça pisa diretamente a terra, enquanto, do lado oposto, o homem branco tem os pés calçados sobre um chão de pedras assentadas. A jovem mãe parece ocupar um espaço intermediário, tendo um de seus pés escondido pela saia sobre a terra batida e o outro, o único que está visível, calçado e sobre as pedras.

A partir dessa descrição geral, podemos começar nosso aprofundamento por aquilo que é mais evidente, mesmo para o observador que não saiba nada a respeito do quadro, do artista e de seu contexto já comentado anteriormente, ou seja, a estrutura formal que remete à construção icônica da Virgem Maria e do Menino Jesus entronados. Essa tradição é muito antiga e poderíamos evocar Cimabue em pintura de 1280 (fig. 4). Dessa imagem, provavelmente descenderia o trabalho de Giotto realizado em



8 (ao lado)

Rafael Sanzio
 "Diotalevi Madonna", 1503
 Óleo sobre madeira
 Bode-Museum, Berlim



4 (alto, à esquerda)

Cimabue
 "Madona em majestade", c. 1280 - 1286
 Têmpera sobre painel de madeira
 Galleria degli Uffizi, Florença

6 - 7 (acima, esquerda p/ direita)

Leonardo Da Vinci
 "A virgem dos rochedos", 1483 - 1486
 Óleo sobre painel transferido para tela. Musée du Louvre

5 (alto)

Giotto
 "Madona em Majestade com Santos", c. 1310
 Têmpera sobre painel de madeira
 Galleria degli Uffizi, Florença

Leonardo Da Vinci
 "A virgem dos rochedos", 1495 - 1508
 Óleo sobre painel. National Gallery, Londres



9 - 10 (acima)

Rafael Sanzio
 "Madona e Criança entronados com Santos", 1504 e detalhe
 Retábulo, óleo e ouro sobre madeira. The Metropolitan Museum of Art



1310 (fig. 5). Dos séculos XIII e XIV para o Renascimento nas duas versões da “Virgem dos Rochedos” de Leonardo Da Vinci, a primeira realizada entre 1483 – 1486 (Louvre) e a segunda versão realizada entre os anos de 1495 – 1508 (National Gallery) (fig. 6 e 7). Dessas duas últimas pinturas interessa-nos particularmente a direção do rosto da virgem, bem como o perfil e a posição das mãos de Jesus, muito similares às figuras de Modesto Brocos. Poderíamos ainda relacionar “Diotalevi Madonna” de 1503 (Bode-Museum) de Rafael Sanzio (fig. 8), pintura na qual a posição do rosto da virgem, a disposição do manto, tanto quanto o modo como a criança está sentada se assemelham ao nosso objeto de estudo. Por fim, o próprio Rafael no belo retábulo de 1504 “Madona e Criança entronados com Santos” (fig. 9 e 10), pertencente à coleção do Metropolitan Museum of Art. Essa pintura tem estrutura equivalente à “A Redenção de Can” (fig. 3), bastando inverter sua posição. Além disso a Virgem tem suas pernas em uma disposição muito similar, incluindo a ponta de seu pé esquerdo aparecendo por baixo do tecido.

Dessa mais do que evidente ligação entre a pintura e a tradição das Virgens Entronadas com o menino Jesus, podemos passar para uma confrontação com algumas das interpretações atribuídas aos símbolos utilizados por Brocos, não esquecendo de considerá-los sobre esse pano de fundo religioso do qual a imagem descende. Em relação aos significados da palmeira Lotierzo (2013, p. 22) aponta duas possibilidades: primeiro vinculando-a à palmeira imperial de D. João, depois a uma espécie trazida pelos próprios africanos. Desse modo encara a planta como um signo disposto pelo pintor, para, juntamente com as mangas puídas e os pés descalços, reforçar a condição de ex-escrava para a senhora da cena. A observação é interessante e até mesmo possível, já que a imagem permanece como um texto aberto, por outro lado, como demonstraremos, é um outro sentido revelado pela composição o verdadeiro motivo de figurar a palmeira no quadro de Modesto Brocos. Ainda em relação aos símbolos a autora explica a presença da laranja, primeiro como um substituto tropical que anularia o significado direto da maçã (LOTIERZO, p. 21), depois cita autores que interpretaram a fruta em pinturas renascentistas como referências ao paraíso e também à fertilidade. (LOTIERZO, p. 247) Assim como a palmeira, demonstraremos que, ainda que esse símbolo carregue essa relação com a fertilidade, sua única função no quadro é alusiva ao conceito de pecado.

Das colocações referentes aos significados dos símbolos interpretados acima por essa autora, cujo trabalho já recomendamos na íntegra, um único ponto parece livre de questionamentos: “Pelo corpo se compreende a condição social de cada um, sua posição e status – pelas roupas que veste, pelo calçado, pelos pés descalços, marca inconfundível da escravidão.” (MONTES, 2000, p. 65)

Em outra passagem Lotierzo mistura sensibilidade refinada a uma desnecessária reticência na interpretação do que é evidentemente óbvio:

Um elemento é particularmente sugestivo: o indicador da mão direita da mãe que, estranhamente, aponta para a avó, ao mesmo tempo em que não aponta exatamente para ela. Do ponto de vista da crença, o gesto é análogo ao dos anjos que, na imagística cristã indicam algo que não se encontra na imagem – presença na ausência, ou uma dimensão invisível (e mesmo incrível ou fantástica), fora da moldura, que somente se torna plausível sob o prisma da fé. Do ponto de vista da tautologia, é o corpo, carnalidade, configuração racial da velha senhora, e nada mais, o que o indicador quer mostrar. Igualmente, o gesto da mão direita do bebê se assemelha à benção do menino Jesus em algumas imagens cristãs, mas também pode ser apenas um movimento aleatório em reconhecimento à avó. (LOTIERZO, 2013, p. 247)

É a avó o que indica a mãe, não há dúvidas. A posição de sua mão que avança do fundo para a frente, já que seu corpo está sentado e, portanto, mais afastado em relação à posição da senhora, comprova isso, mesmo considerando o leve avanço da saia da jovem em relação à saia da primeira. De modo similar, não há como, em hipótese alguma, atribuir qualquer aleatoriedade ao gesto decodificado do “menino Jesus”, a simples comparação com as imagens que relacionamos anteriormente é, por si só, argumento muito difícil de refutar.

Um último ponto presente no texto de Lotierzo que gostaríamos de contestar, apesar de nos aproveitarmos de parte de sua argumentação é o seguinte:

Mais um ponto a observar sobre a pintura é que, a despeito do cuidado extremo com o desenho do corpo e rosto da jovem – bastante simétrico e proporcional, ou seja, sem deformação –, sua mão esquerda é exageradamente maior que a direita e foge à justeza das medidas anatômicas. No dedo anular dessa mão, desenhada para ser vista, repousa uma aliança que indica tratar-se de uma mulher casada e, portanto, em conformidade com a moral sexual vigente.” (LOTIERZO, 2013, p. 243)

A observação da autora é deformada pelo seu interesse inconsciente em encontrar argumentos visuais para suas suposições. É, por outro lado, fruto de uma prática reflexiva distante da prática artística no que se refere ao campo do fazer, e aqui, especificamente, ao campo da prática do desenho artístico. Como nossa intenção é apenas colaborar com pesquisadores sérios como a própria autora, já citada em vários trechos desse item, tomamos o cuidado de inserir um retângulo enquadrando a mão definida como “exageradamente maior” (fig. 11). Depois disso, tendo a atenção necessária para separar corretamente a mão do pulso, também aparente na imagem, duplicamos esse retângulo sem alterar as suas dimensões, rotacionando-o e sobrepondo-o na mão com o indicador que aponta para a mulher em pé. A escala das mãos é exatamente a mesma, tanto no que se refere à largura, quanto ao comprimento. Além disso, três outros fatores passaram despercebidos para Lotierzo: primeiro, o fato da mão espalmada que apóia o bebê estar mais adiantada em relação à mão suspensa sem



11

Modesto Brocos

"A Redenção de Can", 1895

Análise da escala das mãos

qualquer tensão; segundo, o fato dessa mesma mão que apóia o peso do bebê tomar, naturalmente, um aspecto mais encorpado; por último, deixou de considerar que a maior distância da mão se dá entre o pulso e o dedo médio recolhido. Para além do erro na afirmação da autora – sem qualquer implicação para a qualidade do seu trabalho –, é a indicação da aliança e sua provável função no quadro o que realmente atribui interesse à passagem transcrita anteriormente, talvez mais até do que imaginava a autora como se pode deduzir de um texto que se refere ao período no qual a Igreja católica começava a definir o casamento como um lugar de controle do corpo:

[...] a regulamentação do casamento pela Igreja irá exigir consentimento mútuo dos cônjuges e, embora essa prescrição nem sempre tenha sido respeitada, ela marca um avanço no estatuto da mulher. Do mesmo modo, se é possível afirmar que o grande impulso do culto da Virgem tem repercussões sobre uma promoção da mulher, a

exaltação de uma figura feminina divina só pode reforçar uma certa dignidade da mulher, em particular da mãe e, através de Santa Ana, da avó. (LE GOFF; TRUONG, 2012, p. 54)

Consciente ou inconscientemente essas relações apontadas pelos autores estão presentes na “Redenção de Can”, inclusive em uma mudança no modo de representar o corpo das mulheres negras nesse contexto, tanto na Europa, quanto no Brasil, como seres dominados por instintos animais. Mary Del Priore aponta a criação do casamento como um regulador social que começa a se instituir a partir do século XII:

O casamento monogâmico e indissolúvel, tal como foi instituído pela Igreja Católica no período, era tido como um remédio contra a concupiscência. Seu objetivo fundamental era a procriação e os filhos; a felicidade e o desejo eram secundários. (PRIORE, 2011, p. 110)

Matthews-Grieco aponta os desdobramentos desse controle iniciado entre os séculos XII e XIII e continuamente promovido pelas instituições religiosas do antigo regime, o que, certamente, refletiu no cenário do século XIX.

Não importa quais tenham sido os alívios físicos – ou sintomas – das paixões vividas pelos jovens durante o período cada vez mais longo entre a puberdade e a canalização legítima da sexualidade no leito conjugal, a instituição do casamento não passou de uma das soluções possíveis para responder ao desejo sensual. Mas o casamento era destinado, ao longo de todo este período, a permanecer o único locus oficialmente autorizado da sexualidade e o meio principal pelo qual a Igreja do Antigo Regime – tanto católica como protestante – buscava controlar a consciência cristã através da disciplina do corpo e de seus instintos. (MATTHEWS-GRIECO, 2010, v. 1. p. 238)

A partir de agora, continuaremos nossa análise de modo mais independente, cruzando estudos da estrutura da composição com os argumentos já desenvolvidos até o momento. A primeira operação que realizamos foi traçar a linha mediana que corta verticalmente a tela (fig. 12). Daí já podemos deduzir uma série de coisas aparentemente banais, mas... A velha negra e a filha estão posicionadas do lado esquerdo do quadro, ainda que a jovem mãe também ultrapasse esse limite virtual com a parte de seu corpo que sustenta a criança. Essa última, assim como o pai, está disposta naqueles símbolos que o definem em sua humanidade – cabeça e coração – do lado direito da tela. Como já citamos no primeiro capítulo, a Idade Média definiu uma simbologia que vai estender sua influência até o presente e que vincula a positividade a tudo que estava à direita, ficando o lado esquerdo ligado aos aspectos sinistros ou funestos. Canhoto é sinônimo de diabo. Talvez, não por acaso, toda a extensão do solo do lado esquerdo da tela é formada por terra batida, enquanto o último terço em que está o homem, é de pedra assentada. Do que se desprende dos contemporâneos de Modesto Brocos, o lado esquerdo pode representar um estágio inferior no desenvolvimento. Essa mesma linha vertical corta a



12 - 20 (cima p/ baixo, esquerda p/ direita)

Modesto Brocos
"A Redenção de Can", 1895
Análise estrutural

laranja que é segura pela mão esquerda da criança, o que nos faz suspeitar, desde já, que há algo mais nesse ponto do quadro.

A seguir fazemos o inverso encontrando a linha horizontal que divide a tela (fig. 13). A não ser pelo fato de enfatizar um harmonioso ritmo que se dá entre as mãos erguidas da mãe e da criança, bem como por passar pelas mãos cruzadas do homem, o fato mais importante a considerar é que temos o centro geométrico da tela tocando a fruta nas duas direções.

Cruzamos então a primeira linha diagonal (fig. 14). Nesse momento percebemos que não havia dúvidas por parte do artista na elaboração do seu trabalho. De baixo para cima essa diagonal toca o vértice (negativo) do banco de madeira, passando pela mão da jovem mãe em ângulo paralelo

à aliança, depois pela mão e laranja que o bebê segura. A mesma linha ainda corta os dedos do alegórico “menino Jesus” em seu gesto canônico, passando pela palma da mão esquerda e pelo rosto da velha senhora. A diagonal toca o olho da mulher.

Fazemos agora o inverso cruzando a segunda diagonal (fig. 15). Essa linha toca os pés da senhora, passa pela face da criança além de se aproximar muito do olho direito do homem. Talvez seja uma mera coincidência, mas o posicionamento estratégico dos olhos desses dois personagens diametralmente opostos na composição nos chama a atenção.

Depois, instigados pela suposição de que poderia haver alguma chave nos olhos das figuras, percebemos que existe uma equidistância entre a parte direita do rosto, especificamente do olho direito do homem e a mão erguida da jovem mulher. Traçamos um círculo que irá englobar também a cabeça da mulher sentada e as pernas da criança (fig. 16). Nesse instante percebemos que o único ponto de contato entre o bloco central e a velha é o indicador da mulher que avança na direção do seu ventre, além é claro, da cor de suas saias como já mencionamos anteriormente.

Então traçamos retas que partem do alto da linha mediana vertical, passando pelas intersecções entre o círculo e as linhas diagonais (fig. 17). As primeiras duas linhas obtidas utilizam os pontos de conexão dos quadrantes superiores cortando mais uma vez o olho do homem e a mão estendida com o polegar direito esticado. As outras duas linhas obtidas nos pontos de conexão dos quadrantes inferiores ajudam a evidenciar a estrutura piramidal da “virgem mulata” além de tocar seu olho direito. Sem que tivéssemos previsto, as distâncias resultantes entre as linhas dividem o seguimento da base em quatro partes exatas.

Inquietos com uma estrutura que vai revelando, gradativamente, um isolamento espacial da senhora negra, percebemos que há duas linhas que estabelecem uma conexão muito importante para a interpretação do quadro. Tais linhas referem-se à certeza que tínhamos ao questionar a interpretação simbólica dada por Lotierzo para a palmeira. A partir da linha mediana horizontal no ponto obtido pela reta que destaca o formato triangular do vestido da jovem, traçamos um círculo que passa exatamente no olho direito do homem (fig. 18). Do lado oposto esse círculo toca a mão direita da velha além de estar em consonância com uma forma arredondada do vestido da mulher sentada, fato não percebido antes. Tais “coincidências” são importantes, mas é uma quase perfeita conformação desse segundo círculo com o trajeto descrito pela folha da palmeira, desde o caule, o que mais nos intriga. Então, consultamos um dicionário de símbolos para confrontar a interpretação proposta pela autora citada acima.

PALMA

A palma, o ramo, o galho verde são universalmente considerados como símbolos de vitória, de ascensão, de regenerescência e de imortalidade. [...] As palmas de Ramos, que equivalem ao buxo europeu, prefiguram a Ressurreição de Cristo, após o drama do Calvário; a palma dos mártires tem a mesma significação.” (CHEVALIER; GHEERBRANT p. 680)

Aqui, é importante lembrar que a intensa religiosidade presente ainda hoje cidade de São João Del-Rei favoreceu essa interpretação, quando, após ouvir a interpretação do quadro, um aluno⁴, produtor de imagens sacras, mencionou esse sentido para a folha da palmeira. Ele tinha razão, como pudemos perceber acima, e nos ofereceu uma chave importante introduzida por Modesto Brocos de maneira subliminar no quadro, afinal, a Espanha sempre foi um país intensamente religioso.

Confiantes no sentido que os estudos tomavam, traçamos uma parábola a partir do mesmo centro do segundo círculo (fig. 19). Mais uma vez a consonância das formas é impressionante, passando pela cabeça da mulher com relativo paralelismo com o lenço branco, seguindo pelo arco da palma mais alta e cortando o olho esquerdo do homem. Tal forma ainda encerra a cadeira e toca o pé da senhora envolvendo seu corpo de maneira quase completa.

Antes de redigirmos nossa interpretação, realizamos um sutil processamento na imagem afim de tornar mais claro o nosso raciocínio formal (fig. 20). Primeiro, ao clarearmos o círculo central fica evidente quais personagens formam o grupo principal. Como já havíamos dito o único ponto de contato visual entre a velha e a “Sagrada Família” é o indicador da jovem mãe. Escurecemos a parte intermediária tornando nossa observação mais evidente. Por último iluminamos a forma estabelecida pelos “arcos virtuais” da palmeira. Daí se desprende o sentido geral do quadro, o pensamento de Modesto Brocos aclamado por seus contemporâneos, inclusive João Batista de Lacerda.

Já é possível elaborarmos uma leitura mais precisa do quadro: uma senhora negra agradece a Deus porque sua filha mulata teve um filho branco. O milagre é a redenção de um pecado que “limpa” da pele os estigmas da “maldição”. “Maria” aponta para sua mãe e o “Menino Jesus” abençoa a humildade da mártir (testemunha), descendente direta de “Can”. Subliminarmente, Brocos traça o trajeto da vitória, da ascensão, e da regenerescência, ou seja, o caminho que permite a única conexão entre os dois opostos (mulher negra X homem branco). Modesto Brocos cristaliza a abnegação de uma identidade que assume, na negação da própria pele, a inferioridade de toda uma raça.

Aqui fica evidente que a laranja não é uma maçã, simplesmente porque não se trata do pecado original. Desse modo, a fruta, como já dissemos,

4 Trata-se de Carlos Calsavara, posteriormente, nosso primeiro orientando de TCC na UFSJ.

é uma alusão estabelecida entre o conceito de pecado e a cena representada. Tal recurso é necessário para que a passagem do Genesis 9 seja reconhecida sem dificuldades. O menino que alude a esse pecado segurando a fruta é o mesmo que abençoa a mártir simbólica do quadro. Como indicamos, a linha diagonal (fig. 14) corta a fruta, passa pelos dedos do menino, pela palma da mão da velha, pela palmeira que descreve o arco virtual entre os opostos (fig. 19) e pelo olhar da senhora que agradece a Deus “pela benção recebida”.

Não há dúvidas, não há margem para eufemismos. A pintura é a expressão do pensamento científico vigente na Europa do Século XIX. Pensamento revestido por justificações estabelecidas no seio do Cristianismo, em mais uma violenta e sombria deturpação das “Escrituras Sagradas”. No Brasil, segunda pátria de Brocos, esse pensamento seria também a expressão verdadeira das classes dominantes menos de uma década após a promulgação da Lei Áurea de 1888. Os reflexos e desdobramentos dessas construções conceituas sobre o corpo do negro são visíveis ainda no presente⁵, particularmente se não deixarmos de considerar que: “Esse movimento imenso e involuntário de transferência de populações da África para o território brasileiro veio provavelmente a constituir o maior deslocamento intercontinental de povos negros jamais visto na história.” (ARAUJO, 2000, p. 44)

Motivados pela ideia de oposição entre aqueles que seriam os personagens chave da narrativa, percebemos um outro aspecto que se revela nesse jogo de formas complexamente elaboradas. O formato das costas do homem se estende virtualmente pelo xale, vestido e banco onde a mulher está sentada. Essa continuidade virtual, além de dar maior estabilidade para a estrutura assimétrica do triângulo central em que estão a “virgem” e o menino, talvez por mais uma mera “coincidência”, encaixa-se com grande semelhança ao perfil da figura da negra (fig. 21). Pode parecer ao leitor que a nossa especulação esta se perdendo, no entanto, não são poucos os exemplos em que o recurso de complementaridade formal é utilizado para reforçar a estrutura subliminar dos sentidos expressos nos quadros.

5 Hoje, 1,5 ano após termos concluído essa parte do texto foi divulgado um estudo que evidencia algumas das consequências de nossa origem escravocrata e o tipo de alteridade que predomina no Brasil. Em matéria da Agência Brasil publicada na página da Revista Carta Capital no dia 07/05/2015 Samira Bueno, diretora executiva do Fórum Brasileiro de Segurança Pública afirma: “Os jovens negros no Brasil são duas vezes e meia mais vítimas de homicídio do que o jovem branco.” No mesmo parágrafo lemos: “Em algumas localidades, a proporção chega a 13 vezes, como é o caso da Paraíba, “que revela um quadro agudo e extremamente grave.” A matéria completa “**Jovens negros são mais vulneráveis à violência no Brasil**” pode ser lida em: <<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/jovens-negros-sao-mais-vulneraveis-a-violencia-no-brasil-8328.html>>. Acesso: 09 mai. 2015



21

Modesto Brocos
 “A Redenção de Can”, 1895
 Análise comparativa com pintura de Klimt



22

Gustav Klimt
 “A dança da Morte e da Vida”, 1916
 Óleo sobre tela. Leopold Museum, Viena
 Fotografia de Ricardo Coelho

“A dança da Morte e da Vida” (1916) de Gustav Klimt (fig. 22) parece-nos um bom exemplo a esse respeito. Duas formas monolíticas e opostas em seus sentidos são irreversivelmente complementares, como as duas faces de uma mesma moeda. Apenas um intervalo simbólico separa a Morte da Vida, ambos definidos por um contorno que se encaixa com grande poesia. Além das formas, há conexões sutis que se estabelecem entre as cores em ambos os grupos. Os azuis e roxos presentes no corpo da morte também envolvem a velha mulher do lado direito. De modo similar o laranja do cajado estabelece a permanente e delicada tensão que perpassa os tênues limites entre a vida e a morte em todas as fases de nossa existência. Além dessas relações, há ainda uma outra coincidência que merece ser destacada. Assim como em “A Redenção de Can”, o lado esquerdo da pintura de Klimt corresponde ao aspecto negativo, à morte ou à dimensão “sombria” da realidade.

Para tornar essa última suposição de complementaridade formal visível recortamos e deslocamos a figura da senhora negra aproximando-a de seu oposto no quadro (fig. 23). É evidente que não há como provar isso, por outro lado, nossa intenção nunca foi encerrar a discussão, até porque seria impossível fazer isso.

Ainda analisando o trabalho percebe-se uma estrutura rítmica que perpassa o gestual das figuras relacionadas por pares, passando de uma exaltação total nas mãos da senhora até uma completa passividade nas mãos cruzadas do homem branco (fig. 24).



Por fim, aquilo que primeiro nos intrigou na observação direta do quadro no ano 2000: o olhar das figuras. É o olhar, desde a mera direção aos sentidos que nos transmitem durante uma observação prolongada a chave principal do quadro. Não sabemos explicar o porque, mas mesmo antes da decifração do quadro, sentíamos uma estranha sensação quando nos deparávamos com esse olhar de soslaio, acentuado por um sorriso que atribuía uma dimensão sombria para a figura do homem branco. A oposição formal e também diametral com a mulher negra intensificava esse olhar e o sorriso imprecisos daquele que expressava um sentimento entre o orgulho arrogante e a mera satisfação paterna. Quando a leitura se completou, não restou nada de bom a esse homem, aí sim, provavelmente influenciados pelo sentido geral do quadro, algo que nos ocorreu no ano de 1998 durante a visita na exposição

Anual dos alunos da FAAP.



Observávamos um quadro de pequenas dimensões realizado pelo jovem Rodrigo Cunha, cujo detalhe reproduzimos a seguir (fig. 25). Aparentemente, não havia nada de mais na imagem, além de uma técnica muito elaborada no domínio da tinta acrílica. Poderíamos classificar o trabalho como a pintura de uma foto-tipo, queremos dizer, de uma imagem que é parte de uma espécie de convenção social, onde crianças eram dispostas nos degraus das escolas para o registro anual de uma determinada turma. De repente uma amiga apontou para as pequenas letras onde, normalmente, estaria registrado o nome da instituição ou de seu patrono (fig. 25). “Todos responderam: seja crucificado”. O artista havia inserido parte do versículo 22, presente em São Mateus, 27, quando o povo responde à seguinte pergunta do governador Pôncio Pilatos: “Que farei então de Jesus, que é chamado o Cristo?” Talvez não faça sentido nossa aproximação com o olhar do homem branco na tela de Brocos, mas ao olharmos novamente para os rostos das crianças revelava-se uma dimensão sombria e assustadora que não havíamos percebido antes, como se fossem eles próprios o povo que, com sarcasmo, condenou Jesus Cristo à cruz.



23 - 24, 26 (alto e ao lado)

Modesto Brocos
“A Redenção de Can”, 1895
Análise estrutural, oposição e ritmo

25 (acima)

Rodrigo Cunha
Detalhe da pintura “Todos responderam: seja crucificado”, 1998
Acrílico sobre tela

Nosso último estudo restringe-se aos prováveis caminhos desses olhares (fig. 26). O homem branco em seu olhar de viés, em oposição à mulher negra, parece observar o grupo central, expressando satisfação ao perceber os gestos de humilde gratidão da velha senhora. A filha observa a criança apontando para o corpo, especificamente, para o ventre de sua mãe, cujo velho e puído manto negro-oliváceo, parece já encobrir a “dignidade humana do branco”, representada pela blusa no mesmo tom da roupa que protege o cândido bebê. Os gestos falam por si e o menino que abençoa olha atentamente para a mártir da representação. Essa última olha para o céu e agradece a benção recebida. Ainda pareceu-nos possível traçar uma

linha que sai do fruto alusivo, passando pelo indicador da mulher até o ventre e braço direito da senhora em pé.

Ao articular a dimensão racial e de gênero/sexualidade na pintura, não se pode ignorar o racismo da imagem. É preciso ressaltar que, numa composição imbuída pelo mote do branqueamento, a mulher negra e a chamada mulata são postas a serviço de um projeto que, afinal, busca extinguir seu grupo étnico, como se houvesse voluntarismo de sua parte no processo de embranquecimento. [...] se a tela sinalizava a mistura como um “pecado” e propunha que o embranquecer era o caminho para a expiação, terminou convertida em emblema de uma época e de um tipo de pensamento racista que deixou marcas indeléveis na tradição brasileira. Enquanto tal, ultrapassa o plano da moldura para espelhar práticas morais e discursivas presentes...” (LOTIERZO; SCHWARCZ, 2013)

O pensamento de Araujo (2000, p. 54) complementa o raciocínio das autoras: “É assim que a mestiçagem cultural que nos caracteriza encontra uma dolorosa contrapartida no apartheid, não racial, mas sobretudo social, que marca a condição de ser negro no Brasil.” No mesmo texto o autor se refere às conseqüências que se desdobram do pensamento de uma “humanidade” como a expressa por Modesto Brocos que, assim como outros homens, desde a antiguidade clássica, subjugaram pela força e pela violência o corpo negro transformado em coisa na escravidão. A respeito desse povo, que também deve ser conhecido e reconhecido por sua coragem e dignidades singulares, Araujo afirma:

Aceitou o tenebroso fardo da encarnação do Mal imposto pelos que não compreendem a diferença, representado como o povo dos filhos de Cam, os que carregam consigo todas as culpas do mundo numa contrição de humildade perante um Deus imposto, que assiste impassível aos pecados do mundo. (ARAUJO, 2000, p. 54)

Uma alegoria religiosa de fundo eugenista, não há outra definição possível para os olhos que se lançam ao entendimento desse quadro no presente. Racismo e violência em uma representação estranha à menor noção de alteridade. Religião como trama ou suporte para a expressão medíocre de uma ciência que procurava justificar-se na noção de superioridade das raças, das raças brancas e latinas, inferindo à toda e qualquer diferença um espaço propício para a projeção deformada de si mesmo.

6. Hoje, a alteridade como pura invenção

Se alteridade é um “ser outro, colocar-se ou constituir-se como outro.” (ABBAGNANO, 2000, p. 34) A ideia negativa expressa no título acima em que se estende ao presente a realidade de um olhar que nega o Outro advém do pensamento de Henry-Pierre Jeudy (2002, p. 106): “Ante o imperativo da equivalência idealizada como princípio de uma comunidade universal, a alteridade está destinada a se tornar pura invenção.” Montes raciocina na mesma direção ao definir a representação

do mundo como um reflexo do corpo daquele que olha, negando às diferenças a sua simples condição de diferença.

Re-presentar: apresentar de novo diante de si, através da imagem, construção do imaginário que assim se dá a ver, entregando-se ao olhar. Olhar que sobre si mesmo se volta, quando confrontado a um outro, pois só o outro coloca como interrogação nossa própria identidade. Do fundo dos tempos, esta foi sempre nossa humana condição. Do fundo do mundo, cada sociedade e cada cultura sempre se definiu a si mesma como modelo exclusivo da verdadeira humanidade, relegando a diferença ao domínio da natureza, onde campeia o inumano, seres bestiais ou monstruosos, ou então ao reino sobrenatural de espíritos e anjos, demônios ou deuses. (MONTES, 2000, p. 64)

Esse olhar que funda o mundo a partir de si mesmo, atribuindo uma dimensão do inumano a toda diferença, tem em relação à cor da pele uma origem antiga, mas que irá tomar “corpo” num reforço que se estabelece no âmbito da Idade Média Cristã. “Se a mistura dos sexos resulta em andróginos encarnando os fantasmas sexuais dos cristãos medievais, as cores julgadas anormais, em particular a da pele negra, permitem entrever as tendências racistas ligadas à cor da pele.” (LE GOFF; TRUONG, 2012, p. 148)

O que reforça essa supressão do outro é a definição das elites ao construir ideologicamente a imagem do corpo em suas representações. Vimos isso no pensamento visual expresso em “A Redenção de Can”, bem como nas representações mentais dos contemporâneos de Modesto Brocos, de Olavo Bilac a João Batista de Lacerda. “O teórico acadêmico não leva em consideração o corpo humano (e sua expressão) fora de sua versão mais civilizada, isto é, culturalmente refinada e socialmente dominante.” (ARASSE, 2010, v. 1, p. 598) A história das representações como reflexo desse corpo dominante é uma violenta evidência:

A presença dos anões nas cortes européias – e nos retratos da corte – é bem conhecida: como os objetos ou produtos acumulados nos laboratórios de curiosidade, eles realçam (da mesma forma que o pajem ou o criado negros) o prestígio de seus donos e fazem parte de mais ostentação do poder ainda, quanto mais sua deformidade reforça a beleza nobre do príncipe ou de sua linhagem. (ARASSE, 2010, v. 1, p. 607)

Bastaria uma imagem para ilustrar o exposto no parágrafo anterior. “Las meninas” (1656) de Diego Velázquez (fig. 27) evidencia o que o autor cita como uma contraposição ao reforçar a positividade daquele que determina a representação em relação à diferença tomada como seu negativo. Por outro lado, talvez seja redutor interpretar a pintura de anões como Mari Bárbola e Nicolasito Pertusato, presentes na obra prima do mestre espanhol, apenas por esse viés negativo, pois, assim como em outros quadros em que o autor representa anões ou bufões da corte espanhola, não é a diferença como inferioridade o que nos revela o pintor, ao contrário, é uma dimensão humana singular, intensa e comovente⁶ (fig. 28).

⁶ “Quando Velázquez pinta Sebastián, o anão de Filipe IV, empresta ao bobo um olhar tão emocionante



27

Diego Velázquez
"Las Meninas", 1656
Óleo sobre tela. Museo
Nacional del Prado, Madrid



28

Diego Velázquez
"El niño de Vallecas", 1643 - 1645
 Óleo sobre tela. Museo Nacional del Prado, Madrid



29

José Conrado Roza
"Retrato dos anões da Rainha D. Maria I de Portugal", 1788
 Óleo sobre tela. Musée du Nouveau Monde, La Rochelle



30

Albert Eckhout
"Negro", 1641
 Óleo sobre tela. National Museum of Denmark

Fato a considerar é a ideia de que a diferença, mesmo em seu aspecto mais monstruoso, apenas reforça o ideal do corpo clássico, ou do corpo religioso criado à imagem de Deus (ARASSE, 2010, v. 1, p. 608 – 609). É essa uma das três vertentes que Emanuel Araujo, durante a exposição "Negro de corpo e alma" (2000), apresentou. Em "olhar o corpo" o curador reuniu imagens de como o outro vê o negro, expressando uma incapacidade de aceitá-lo em sua diferença.

Um imaginário que, antes de ser brasileiro, é essencialmente europeu, e que ganha forma através de um olhar exotizador. Este se expressa, por exemplo, no *Retrato dos anões da rainha D. Maria I de Portugal* pintado por José Conrado Roza no século XVIII..." (ARAUJO, 2000, p. 48) (fig. 29)

Ao contrário de Velázquez que subverte, ainda que parcialmente, a violência de um código social que utiliza a diferença como reforço da própria identidade, José Conrado Roza expressa um olhar servil e degradante ao anular a singularidade das pessoas na construção de uma patética

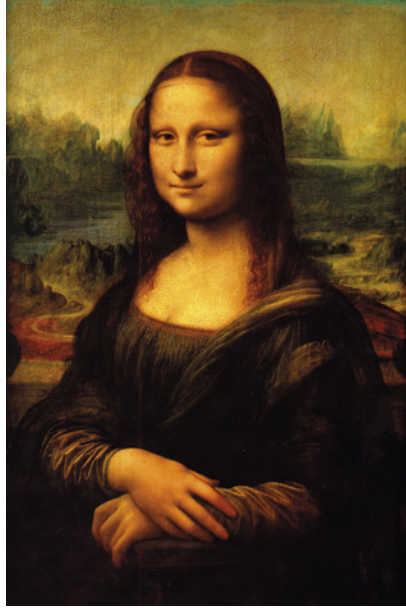
que nele lemos, imediatamente, o segredo doloroso desse homem deformado, forçado, para sobreviver, a alienar sua dignidade humana, a tornar-se um brinquedo, uma bugiganga viva. E quanto mais pungente o martírio da consciência alojada nesse corpo monstruoso, mais bela é a obra do artista." (RODIN, 1990, p. 32)

20

representação⁷. É verdade que a mediocridade de seus meios colabora com o resultado, por outro lado, parece demasiado delicado apontar essa incapacidade técnica e estética como atenuantes para a mensagem do quadro. É novamente a imagem negativa do negro e também do índio – associados a uma construção exótica, intensificada pela utilização de anões em estereotipadas identidades culturais aludidas nas vestes das "personagens" – o que se destaca no quadro.

Antes disso, os artistas holandeses trazidos pelo Conde Maurício de Nassau, em particular Franz Post (1612-1680), que se dedicou à formulação de uma paisagem como um cenário paradisíaco, mas, principalmente, Albert Eckhout (1610-1666), na elaboração de retratos exóticos das raças no Brasil. Nessas pinturas dos "tipos brasileiros", também o negro, foi

⁷ Enquanto pesquisávamos esse quadro encontramos um site que expõe o que seria a primeira versão dessa pintura com algumas diferenças. O título é "Farsa nupcial" (1788), pertencente ao "Musée Du Nouveau Monde La Rochelle". Essa fonte apresenta algumas divergências em relação à legenda do Catálogo "Negro de corpo e alma" de onde retiramos as informações transcritas em nosso texto. Um fato curioso dessa primeira versão é que em detalhes das vestes das oito figuras há uma pequena biografia de cada personagem com a idade, procedência, ano de chegada à Corte Portuguesa, bem como o nome da pessoa que "ofereceu o presente". Como nosso interesse é voltado aos aspectos estético-ideológicos não aprofundaremos estas questões. Para os interessados: <<http://www.alienor.org/publications/mascarade-nuptiale/>>. Acesso: 23 ago. 2013



representado de maneira idealizada⁸ como podemos ver no quadro de 1641 (fig. 30). Aqui o autor cria um “tipo brasileiro” fundindo o imaginário da cultura africana, representada pelo homem e pelo chifre de elefante – inexistente em nossas florestas – aos guerreiros mouros na presença da característica cimitarra. Além disso, ainda inclui uma estranha veste xadrez presa à cintura e que esconde o pênis do homem, evidentemente, um recurso que previa prováveis censuras para seus quadros no contexto europeu. Um dado curioso é que o artista cria um falo gigante do lado direito da pintura ao representar uma estranha palmeira. Tal planta, ao contrário das espécies representadas cuidadosamente nos quadros dedicados às demais raças, parece não ter outra função, a não ser aludir, subliminarmente, ao membro sexual do homem representado.

Também o modernismo no Brasil, segundo Araujo (2000, p. 50) e Montes (2000, p. 208) mesmo em seus representantes mais ilustres como Tarsila do Amaral, Portinari ou Lasar Segall, será responsável pela elaboração de um novo construto da identidade brasileira, onde a imagem do negro reforça estereótipos a partir de um olhar exotizador. Forja-se uma nova imagem da identidade nacional, porém como espelho do branco que projeta sua imagem e seus ideais de humanidade sobre a superfície do negro e, especialmente, do mulato. A simples disposição lado a lado da “Monalisa (1504) de Leonardo da Vinci, de um autorretrato de Tarsila do Amaral (1923) e da “iconoclasta” pintura “A negra” (1923) não deixam dúvidas em relação a isso. Na verdade, o ícone cultural permanece subjacente (fig. 31 – 33)

⁸ Segundo José Roberto Teixeira Leite em “Os pintores de Nassau” (1983, v.1, p. 368), o artista amador Zacharias Wagener, autor do “Livro dos animais” que continha 110 aquarelas, pode ter sido a fonte para as grandes pinturas etnográficas de Eckhout. Diga-se de passagem que as imagens criadas por Wagener parecem-se muito mais com a mistura das raças, um tanto suavizadas, ou mesmo idealizadas pelo pintor profissional, talvez na intenção de construir uma imagem ideal que lembrasse o “paraíso”.

31 - 33 (esquerda p/ direita)

Leonardo Da Vinci
 “Monalisa”, 1503 - 1507
 Óleo sobre madeira. Musée du Louvre

Tarsila do Amaral
 “Autorretrato”, 1923
 Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Tarsila do Amaral
 “A negra”, 1923
 Óleo sobre tela. Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo

34 (abaixo)

Robert Mapplethorpe
 “Man in polyester suit”, 1980
 Fotografia





35 - 37

Peter de Brito
"Loja de Darcy Dias", 2011
Solar da Baronesa, São João del-Rei
Fotografias de Ricardo Coelho

Em 1980, num contexto completamente distinto, Robert Mapplethorpe criaria uma desconcertante imagem (fig. 34) que inverte a abordagem dissimulada que Eckhout fez do corpo do negro no quadro comentado. O fotógrafo evidencia o enorme falo e a potencia sexual/virtual como um signo identificador. Dessa maneira coloca em xeque e em crise o "revestimento" simbólico que envolve duplamente esse corpo que se rebela/revela contra os signos do Ocidente, aqui representados pela constrição do elegante terno de poliéster. Mapplethorpe inverte a violência para o campo reservado daquele que observa o outro, preservando a identidade pessoal do retratado – algo como o que ocorre em "A origem do Mundo" de Courbet. Torna o corpo negro desse homem um objeto opaco, impenetrável, mantendo-se como superfície ideal para as projeções e fantasias sexuais que perturbam o observador. Vale ainda destacar a qualidade formal do trabalho, nas texturas e cor do tecido escolhido, muito similares às texturas e cor da pele do homem, além do ritmo sutil na repetição das formas do pênis no polegar esquerdo e nas costuras do próprio terno que dialogam com as formas e a veia mais evidente do falo.

Segundo Montes (2000, p. 64) o corpo negro que interpretamos acima como objeto de desejo foi antes tornado coisa, objeto de lucro no tráfico negreiro que subvertia um direito de guerra ao tornar esse corpo uma mercadoria. Ainda a mesma autora entende esse corpo como suporte de signos que deve ser interpretado em suas polaridades, em um espaço social (branco) que subjuga a identidade daquele que não é o reflexo das suas próprias crenças e concepções. Nesse corpo

[...] se lêem escarificações, penteados e adornos, marcas africanas de humanidade e pertencimento, como sinais de barbárie, enquanto marcas de propriedade, gravadas a ferro sobre o corpo do escravo, e as roupas que se vê obrigado a cobrir-se, são assinaladas como marcas da civilização. (MONTES, 2000, p. 65)

Num surpreendente discurso proferido no Congresso Nacional no dia 13 de maio de 2013, data em que se comemora a "Libertação dos escravos", o senador da República Roberto Requião enfatizou aspectos relacionados à herança deixada pela escravidão, pelos quais deveríamos nos envergonhar. Primeiro lembrou que fomos o último país do mundo a reconhecer os negros como seres humanos. Citou duas vezes, com sarcástica ironia, a alva redentora, destacando, na segunda passagem, a especial sensibilidade da Princesa Isabel para o capitalismo. Ainda fez menção a maldição de Noé e aos descendentes de Can, além de registrar o aspecto dissimulado do homem branco, ao qual denominamos aqui, como alteridade média. (Roberto Requião, 2013) Em outra passagem disse o seguinte:

A história brasileira da infâmia, pinçada na verdade dos fatos, talvez pudesse começar com a chegada dos africanos aos portos brasileiros. Assim que desembarcados, eram submetidos a dois rituais, a duas sinalizações: eram ferrados e marcados em brasa e, batizados. Marcados na pele e marcados na alma, estavam aptos para serem admitidos nas senzalas e na bem-aventurada comunidade cristã, estavam habilitados ao cativeiro

e aos reinos dos céus. (REQUIÃO, 2013)

A partir desses dois autores que fazem referências às marcas no corpo do homem negro – primeiro na expressão de sua liberdade como símbolo identitário, depois, como signo infligido numa supressão dessa mesma identidade –, vem-nos à mente o nome de Peter de Brito, artista negro com o qual mantemos contato regular desde o ano de 1996. Natural da pequena cidade de Gastão Vidigal no interior de São Paulo, formado em biologia, educação física e artes plásticas, o corpo parece ter sempre feito parte de suas escolhas profissionais, e, de modo muito contundente, no

38 e 40 (abaixo, à esquerda)

Peter de Brito

Objeto com o ícone de Darcy Dias
Fotografia de Peter de Brito

Peter de Brito

Detalhe da loja de Darcy Dias
com vídeo “A criação”
Solar da Baronesa, São João del-Rei
Fotografia de Ricardo Coelho



39, 41 - 42 (abaixo, à direita)

Logotipo Gucci

Logotipo e produtos de luxo da
Marca Dolce&Gabbana

43 - 44 (à direita)

Marcadores de gado



fortalecimento de sua linguagem visual apresentada em 2008, durante uma individual realizada na Galeria Emma Thomas em São Paulo. Com todo o respeito pela referida Galeria, as restrições espaciais e a configuração cenográfica diluíam a potencia dos trabalhos que não eram percebidos como parte de uma instalação, ainda assim surpreendentes em suas significações individuais.

Em função do impacto que essa mostra nos causou, convidamos Peter de Brito para exibir novamente “From Gastão to The World”, como um dos sete artistas presentes na exposição “Sentidos do Corpo” durante o 23º Inverno Cultural da UFSJ (2011), ocasião em que fazíamos a curadoria e também dividíamos a cenografia com a arquiteta e designer Phamela Dadamo. Projetamos um espaço específico para os trabalhos como uma verdadeira loja sem divisórias e que mesclava a neutralidade modernista das grandes grifes com a arquitetura colonial do Solar da Baronesa de Itaverava, prédio histórico do início do século XIX, hoje, Centro Cultural da Universidade Federal de São João del-Rei. Dessa exposição, nesse momento, interessa-nos dois trabalhos exibidos de maneira estratégica na “loja de Darcy Dias” (fig. 35 - 37). O primeiro é um objeto de elegante design inteiramente cromado com a marca desenvolvida para representar a grife “Darcy Dias” (fig. 38). O duplo D invertido vinculado a uma linha de produtos impecavelmente produzidos por Peter de Brito nos faz pensar em marcas italianas como GUCCI (fig. 39) e, principalmente, Dolce&Gabbana em sua linha de produtos de luxo. Esse é o sentido mais evidente, veremos, no entanto, que há outros significados que se desprendem desse trabalho. A segunda peça é um vídeo (programado em *looping*) intitulado “A criação” e que, como já dissemos, foi apresentado sobre o próprio objeto, intensificando a relação entre ambos (fig. 40).

Começamos nossa análise pela escolha do nome: Darcy é um desses nomes que apresenta ambigüidade de gênero, nomeando homens ou mulheres. Um exemplo curioso do aproveitamento dessa ambigüidade foi descrito por Cícero Moraes, profissional que presta serviços de reconstituição digital 3D para o “Museu da História da Medicina do Rio Grande do Sul”. Moraes afirma que os especialistas não conseguiram identificar com precisão o sexo de um crânio a partir dos parâmetros utilizados, passando,





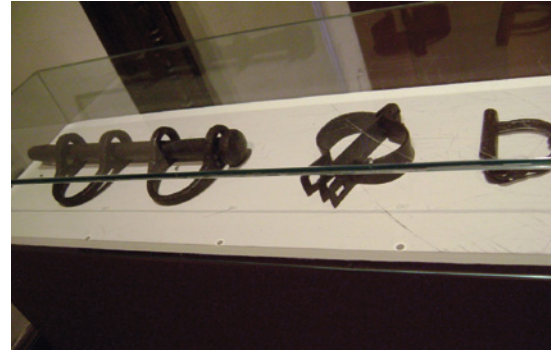
45 (acima)

Peter de Brito
Objeto/marcador em metal cromado
com a marca Darcy Dias
Fotografia de Ricardo Coelho

a partir de então, a chamá-lo de “Darcy”, isso pelo caráter unissex desse nome. Podemos ainda citar Darcy Sarmanho Vargas, esposa de Getúlio Vargas, ou Darcy Holman Kenedy, namorada de Bart Simpson no episódio “Pequena Grande Garota”. No uso masculino, o nome do antropólogo Darcy Ribeiro parece-nos o suficiente.

Pois bem, tal observação pode soar banal ao leitor, no entanto, é indispensável para Peter de Brito, já que o artista joga intencionalmente com essa dubiedade: Darcy Dias é mulher na revista “Boa Fôrma” e homem na revista “Hiper Treno”; mulher em “Craudia”, “Vogui” e “Madeixas” e homem em “Brabo!”, “Culta” e “Você Ltda”, apenas para citar algumas de suas apropriações. A mistura ou o limite entre os gêneros parece ser um dos pontos que o artista, negro de 1,90m, discute permanentemente em seu trabalho.

Voltemos agora para o símbolo e o objeto em si mesmo. O duplo D invertido parece descender da forma sintética que a marca Dolce&Gabbana tomou em alguns produtos (fig. 41 e 42). Ao observarmos o objeto com mais atenção, percebemos que o design do instrumento cromado com perfeição, parece encobrir uma outra função muito mais antiga. Nunca havíamos visto um marcador de gado (fig. 43 e 44), mas desde o primeiro momento, tivemos certeza dessa associação, isso porque o objeto possui uma espécie de prolongamento que se alarga, sutilmente, no lado oposto ao ícone, como uma espécie de cabo distante o suficiente da extremidade para proteger a mão do usuário (fig. 45). Por uma associação relativamente



46 - 48 (ao lado, à direita)

*Instrumentos de contenção física
e tortura (Vira-Mundo)*



óbvia, estendemos a tradição de marcar o gado como uma ação de registro de propriedade, à marcação, também a ferro e fogo, feita no corpo dos escravos, seja na própria África pelas companhias de escravos ou por seus futuros proprietários na América, inclusive no Brasil.

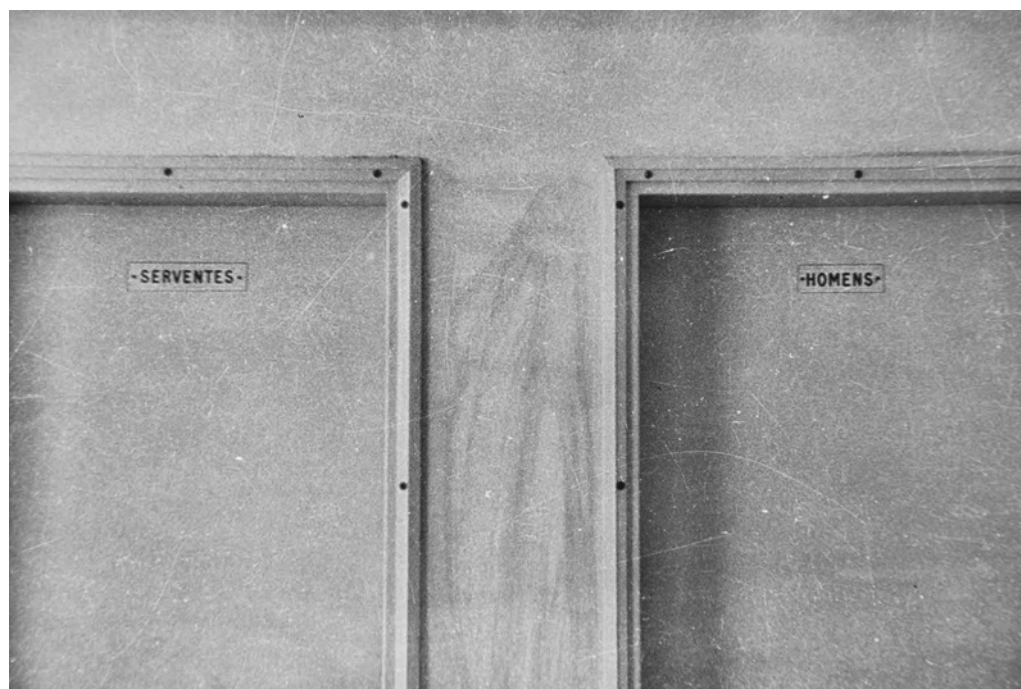
Além disso, talvez por uma sombria coincidência, há no formato dessa letra D, escolhida como módulo na duplicação que gera um elo fechado sobre si mesmo, o eco angustiante de formas presentes em instrumentos de contenção física utilizados no transporte dos negros da África para o Brasil (fig. 46), bem como instrumentos como o vira-mundo (fig. 47 – 48), utilizados para impingir violentas e ultrajantes torturas ao corpo do homem negro.

Aos signos do luxo e do consumo que marcam o corpo por uma ilusória distinção material, sobrepõem-se os signos da violência que marcam o corpo como coisa, como mercadoria ou como um simples animal. Essa pesada reflexão nos levou para o trabalho de outro artista, pouco conhecido entre os brasileiros. Estamos falando do fotógrafo moçambicano Ricardo Rangel (1924-2009), cujo trabalho é testemunho da “humanidade colonial portuguesa” que se estendeu até 1975 nesse país africano. Em 1973, o fotógrafo realizou um retrato que expressa uma violência irracional e sem limites, mostrando um jovem com o resultado de uma queimadura feita pelo mesmo marcador que o proprietário colonial usava para registrar seu gado (fig. 49). O motivo de tal ato: a perda de um boi sob a guarda do jovem guardador de rebanho. O mesmo autor já teria antecipado essa violência extrema no registro silencioso da incompreensão ideológica. A fotografia de 1957 dispensa até mesmo o título que apareceu com diferentes versões em publicações distintas: “Sanitários: Onde só o negro podia ser servente e só o branco era homem” (fig. 50).



49 (acima)

Ricardo Rangel
“Oito”, 1973
 Fotografia



50 (à direita)

Ricardo Rangel
“Sanitários: onde só o negro podia ser servente e só o branco era homem”, 1957
 Fotografia

A respeito do vídeo “A criação” (2008), o que se vê são as mãos e braços fortes de um homem negro, cujo rosto aparece sem nitidez por apenas dois segundos, o que impede a sua identificação: um ferreiro que ainda trabalha com ferramentas rudimentares como o testemunho de técnicas ancestrais pertencentes a um ofício fadado à extinção. Não há fala, não há qualquer identidade revelada, apenas os braços ágeis e os ruídos dos diversos instrumentos manipulados no processo por um mestre que, surpreendentemente, dá forma precisa para o ícone híbrido que será encarnado por Darcy Dias. Entre 3mim33s e 3min40s o marcador incandescente é testado, queimando o duplo D invertido na superfície de uma velha madeira.

Uma revelação do artista nos causou um estranho desconforto, o ferreiro é o pai de Peter de Brito, este aprendeu o ofício com o avô. A inquietação adveio dessa constatação do próprio vídeo: a face do homem não aparece? Talvez aqui nosso pensamento tenha ido longe demais; a ausência de identidade pode ser apenas uma opção estética, já que interessava mais

a ação da forja em si. O fato é que novamente Emanuel Araujo e Maria Lucia Montes parecem ter encontrado uma resposta que nos oferece a possibilidade de um argumento para a leitura dessa opção expressa no vídeo, talvez, até mesmo de maneira inconsciente por parte do próprio artista. Como disse Jorge Coli (2010), isso não importa.

Quando na segunda vertente da mostra “Negro de Corpo e Alma” (2000) intitulada “Olhar a si mesmo” Araujo enfatiza a dificuldade do negro em ver e retratar o próprio negro, fica subentendido que a pior violência é aquela que é absorvida como um hábito, como algo natural. O olhar

violento do outro (branco) que se lança sobre mim (negro) suprime as possibilidades para a minha própria auto-representação. Na palavras do próprio autor: “Foi preciso, pois, antes de tudo, vencer as barreiras da escravidão, rompendo as amarras que reduziam o negro a coisa e mercadoria, confinado nos limites de seu próprio corpo.” (ARAUJO, 2000, p. 50) Mas em que medida esses limites foram, de fato, transpostos no presente? Montes vai além na interpretação da violência que se processa, inconscientemente, nessa auto-negação, isso porque a imagem do negro é construída pelo branco como a negação do que é verdadeiramente humano.

Então, no reverso do espelho, o olhar sobre si mesmo se volta, quando confrontado a um outro, pois só o outro coloca como interrogação nossa identidade. Toda identidade é contrastiva. Como, porém, construir uma representação de si, quando o olhar que identifica através da imagem do corpo é puro não, recusa, reificação daquele, que, humano, é visto como coisa? Insuportável, essa imagem de si como negação de humanidade se torna também insustentável. (MONTES, 2000, p. 174)

Um pouco à frente, nesse mesmo texto citado acima, a autora indica um possível caminho para essa auto-construção da identidade do negro que, de algum modo, também nos oferece um contraponto como alternativa na leitura do vídeo “A criação”:

Por isso também, um passo adiante, será possível – ou preciso – ao negro incorporar essa representação de si construída pelo outro, mas para manejá-la pelo avesso. **Para permitir-lhe usar como instrumento de seu próprio poder as insígnias do mal que a imagem do outro sobre ele projeta, como uma segunda pele.** (MONTES, 2000, p. 175, grifo nosso)

No Dicionário de Símbolos lemos o seguinte em relação ao termo Ferreiro:

Dos ofícios ligados à transformação dos metais, o de ferreiro é o mais significativo quanto à importância e à ambivalência dos símbolos que implica. A forja comporta uma aspecto cosmogônico e criador. [...] O ferreiro primordial não é o Criador; ele é seu assistente, seu instrumento, o fabricante da ferramenta divina, ou o organizador do mundo criado. (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 423)

Se tomarmos metaforicamente o campo da representação como o equivalente a esse mundo criado de que nos fala a passagem acima, podemos dizer que Peter de Brito, como o criador, parece forjar, no duplo sentido da palavra, possibilidades inesperadas para a construção da identidade do negro. Na criação de Darcy Dias, o velho e verdadeiro pai, ferreiro de mãos negras, em seu poder de Demiurgo, forja o ícone real de uma identidade inventada pelo filho de todas as cores, num olhar que constrói a si mesmo a partir do olhar do outro. A partir de seu belo corpo tomado como suporte híbrido em suas identidades e significados, questiona os limites entre o ser negro ou branco, feminino ou masculino. Explora os estigmas da cor, a desigualdade dos gêneros e a liberdade sexual nos padrões estratificados pelo branco em uma imprevista reversão

da violência. O que resta a muitos diante do seu trabalho é a diversão, mas, como nos disseram Adorno e Horkheimer:

Divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. Na base do divertimento planta-se a impotência. É, de fato, fuga, mas não, como pretende, fuga da realidade perversa, mas sim do último grão de resistência que a realidade ainda pode haver deixado. (ADORNO; HORKHEIMER, 2002 p. 41)

Voltando ao “Retrato dos anões da Rainha D. Maria I de Portugal” (1787), percebemos que um corpo negro se destaca nesse conjunto, como expressão máxima da violência desse olhar que se lança sobre o Outro e nega a possibilidade de qualquer diferença (fig. 29). Aqui, esse corpo já é encarado como coisa, como objeto de curiosidade e, evidentemente, como ilustração de um pensamento científico que considerava a mistura das raças degenerante. Esta “espécie rara” que agrega um valor particular para o seu detentor, como já indicamos ao falar da presença dos anões nas cortes européias, já havia sido retratada e depois traduzida em iconografia estereotipada para uma gravura publicada na “História Natural” de M. Le Comte de Buffon em 1777 (fig. 51).

A mesma criança com vitiligo (fig. 52), já tinha sido retratada em 1786 por Joaquim Manuel da Rocha, pintor de qualidades técnicas superiores a José Conrado Roza. Na primeira versão da pirâmide de anões ou “Farsa Nupcial” pode-se ler sem muito esforço no lado direito da veste de Siríaco o seguinte:



51

African American Vitiligo
L'Histoire Naturelle, de M. Le
Comte de Buffon, 1777
Paris



52

Joaquim Manuel da Rocha
“Siríaco”, 1786
Óleo sobre tela. Musée d’Histoire
de La Médecine, Paris

Peter de Brito
 "Mimese", 2005
 Fotografia

Siríaco natural de Continginba donde passou a Bahia e dahi o mandou de presente ao Príncipe N. S. o Governador e Capitão General que então era D. Rodrigo José de Menezes e Noronha. Tem 12 anos de idade e chegou a esta corte em julho de 1786. **Os raros e célebres acidentes deste preto se descobrem no seu retrato.** (ROSA, detalhe do quadro "Farsa Nupcial", grifo nosso)

A diferença de seres humanos raptados em diversas partes do mundo e oferecidos como presentes. A diferença encarada como acidente, como inferioridade degenerante. A humanidade transformada em coisa, curiosidade que permitia enfatizar a beleza e a pureza dos membros da Corte, não apenas portuguesa. Os amaldiçoados pelas deturpações do cristianismo, agora investigados pela ciência racista como eminente decadência da espécie. O olhar que não consegue ver qualquer coisa que não seja o próprio reflexo. E agora, aos olhos do presente, momento no qual tais constatações podem parecer aterradoras, como encaramos o corpo do Outro?

É o corpo estranho que impõe sua soberania, tal qual um "existir", sem distinção preliminar entre o sujeito e o objeto. Quer seja por razões éticas (em nome do igualitarismo anti-racial), quer seja por motivos estéticos (em nome da universalidade do Belo), a transformação do corpo estranho em parte de si mesmo, pelo simples jogo de identificações, conduz a uma resolução da alteridade, ao seu aniquilamento. [...] Eis onde conduz a moralização de uma "alteridade media": à violência da alteridade opõe-se a miséria universal de uma comiseração que permite conservar as crenças em uma similitude da representação corporal. (JEUDY, 2002, p. 108).

Se, de fato, como aponta Jeudy e pelo que verificamos no dia a dia, a alteridade tende a ser anulada na ilusão do igualitarismo anti-racial, espécie de eufemismo que ainda mantém o negro no Brasil, assim como todas as raças do mundo que não sejam "brancas e latinas", sob o jugo dissimulado da violência dessa imagem ideal, que se humaniza piedosamente ao atribuir ao Outro a condição de igual, de mero reflexo de si própria, mantendo-se incapaz de, simplesmente, considerar e respeitar o outro em suas diferenças, então, que espaço resta ao homem negro, ao artista negro para sua auto-representação no cenário contemporâneo brasileiro?

É novamente Peter de Brito, num trabalho produzido em 2005, ou seja, antes da "Criação" de Darcy Dias, quem nos oferece uma possibilidade de olhar crítico para o contexto do Homem negro no presente. O trabalho intitulado "Mimese" (fig. 53 - 55) compõe-se de 3 fotografias e foi publicado/exibido pela primeira vez em 2011 na "Revista Artéria X", edição da qual o autor do presente texto também participara com o



trabalho “Davi e Narciso” de 2008. A relação com o “Retrato de Siríaco” (fig. 51) é imediata e, mesmo sabendo que o artista contemporâneo desconhecia⁹ o trabalho do século XVIII, a associação entre ambas as imagens permite uma análise perturbadora do olhar que permeia todo esse período e que se lança sobre o Corpo Negro no presente. “Fantasio”, ou melhor, Olavo Bilac, em seu texto dedicado à “Redenção de Can”, pode ser evocado novamente para nos ajudar a entender o nosso presente:

Na sua grande tela belíssima, já a **filha da velha preta está meio lavada da maldição secular**: já não tem na pele a lúgubre cor da noite, mais a cor indecisa de um crepúsculo. E vede agora aquele latagão que ali está, ao lado dela, branco como o dia: é um Semita puro, que se encarregou de completar a obra da redenção, transformando o crepúsculo numa aurora radiante. Vede a aurora-criança como sorri e fulgura, no colo da mulata, – aurora filha do dilúculo, neta da noite... Cham está redimido! Está gorada a praga de Noé! (FANTASIO, 1895, grifo nosso)

Nas palavras de Bilac a ideia de limpeza é evocada na alusão à superfície do corpo como purgação ou purificação da alma: a limpeza do pecado de Can. Já Peter de Brito, ao preservar a identidade pessoal, mostrando apenas os braços e mãos do homem negro, evoca uma imagem coletiva. Ao fazer isso, na assepsia cirúrgica das imagens, o ato de lavar traz consigo os estigmas impostos à pele negra. Como disse Montes (2000, p. 175), “... as insígnias do mal que a imagem do outro sobre ele projeta, como uma segunda pele”. Pele lavada, imitação e mimetismo como adaptação servem de alerta para a consciência crítica do Homem negro que anula sua identidade na medida em que aceita a alteridade lhe é imposta. Mais uma vez, em uma sutil e surpreendente inversão da violência, o artista cria a imagem do negro, de si próprio, como o reflexo do olhar do outro.

O artista baiano Caetano Dias, com ascendentes africanos, judeus e portugueses é mais um nome que tem traduzido o “ser negro” circunscrito nesse universo imagético contemporâneo sob o domínio do homem branco. Também presente na já referida mostra “Sentidos do corpo” de 2011, o artista apresentou dois trabalhos que nos interessam de maneira particular no contexto da presente “reflexão”. O primeiro trabalho faz parte de uma série de “Cabeças” de açúcar realizadas a partir de 2007 e que teve sua última exibição em fotografias reunidas em sua individual “Inverta – Caetano Dias”, na Caixa Cultural de Salvador, nos meses de dezembro de 2012 e fevereiro de 2013. O segundo trabalho é o vídeo “O mundo de Janiele” de 2007.

A curadora Claudia Pôssa afirma que Caetano Dias tem no corpo humano uma fonte de reflexão que vai além dos seus limites físicos, estendendo-se para

[...] o corpo da cidade, o corpo em transformação, o corpo imerso em um espaço e em

⁹ O próprio artista nos revelou desconhecer o trabalho. Posteriormente Peter de Brito “visitaria” Siríaco no Musée d’Histoire de La Médecine em Paris.



56 (alto)

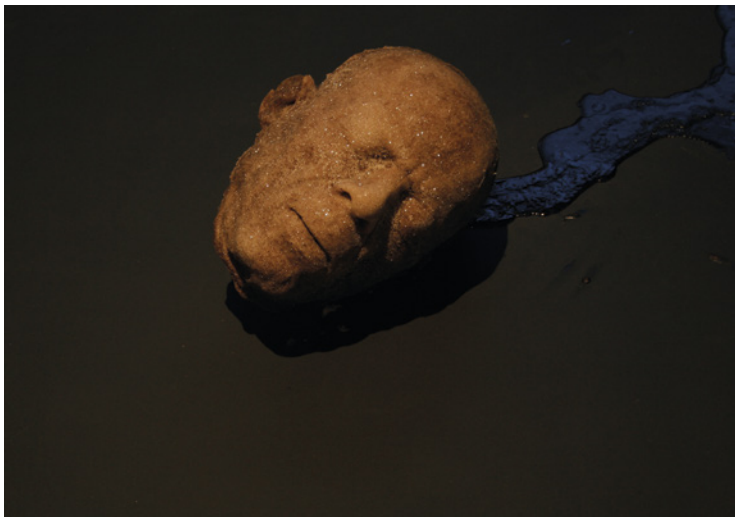
Caetano Dias
“Cabeças”, 2007
Açúcar mascavo. Museu Afro Brasil,
Parque Ibirapuera, São Paulo
Fotografia de Ricardo Coelho

57 (acima)

Caetano Dias
“Cabeça”, 2011 e “O Mundo de Janiele”, 2007
Mostra “Sentidos do corpo”, São João del-Rei, 2011
Fotografia de Ricardo Coelho

uma cultura, assim como na história. Um corpo em constante processo de constituição e dissolução que, assim como a memória, outra das grandes questões recorrentes nos trabalhos de Caetano, é feito de marcas e esquecimentos. (PÔSSA, 2012, p. 2)

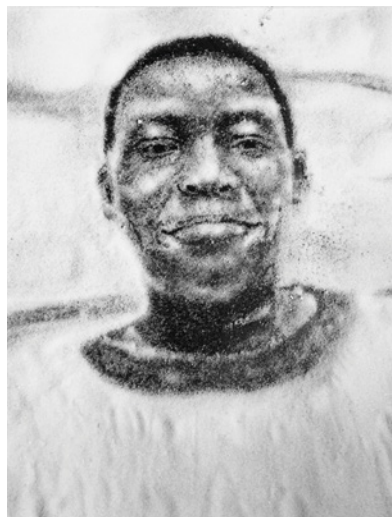
Moldadas com silicone sobre faces de pessoas negras, depois estruturadas por contra-moldes de fibra de vidro, a versão física das cabeças de açúcar, com as quais tivemos o primeiro contato no museu Afro Brasil em 2007 (fig. 56), depois na mostra de São João del-Rei em 2011 (fig. 57), não nos permite o menor esquecimento em relação à nossa “brilhante” Era Colonial, período mantido pelo regime escravocrata em todos os seus ciclos exploratórios, da cana-de-açúcar do nordeste ao ouro e diamantes de Minas Gerais.



58 (acima)

Caetano Dias
"Cabeça", 2011

Mostra "Sentidos do corpo", São João del-Rei, 2011
Fotografia de Ricardo Coelho

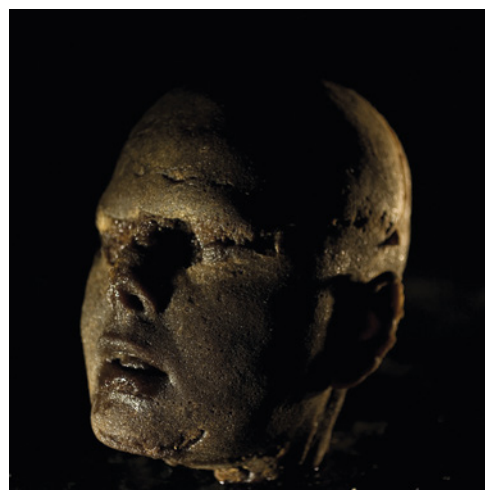
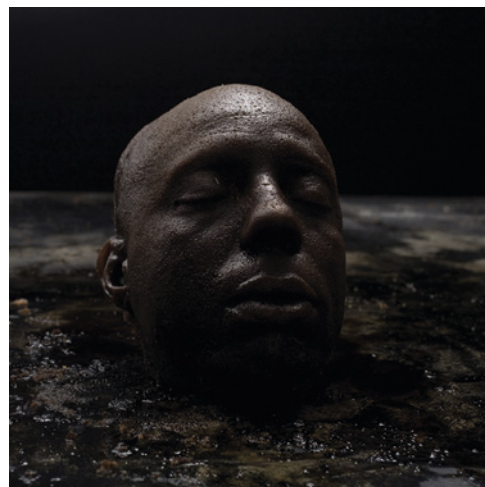


59 - 60 (acima)

Vik Muniz
"Retratos de açúcar", 1996
Fotografia

61 - 64 (abaixo)

Caetano Dias
Livro Cabeças 2004/2012
Fotografias





65 - 66

Caetano Dias
"O Mundo de Janiele", 2007
Frames do vídeo

Por rostos angustiados, que, de maneira surpreendente, tomam as cores vivas e intensas dos homens negros, escorre um líquido espesso como o sangue, mas de cheiro doce num processo natural de deterioração (fig. 58). Tal característica intensifica a presença viva das faces inertes que, a todo momento nos remetem à crueldade e ao que nos legou esse contexto histórico de tamanha violência: uma estrutura social de grandes contrastes, onde a maioria de negros, mestiços e, hoje, mais do que nunca, pobres, indiscriminadamente, continuam privados do acesso pleno às principais condições de desenvolvimento social e intelectual. O doce amargo do açúcar, que já tinha sido tema da provocativa série "Retratos de Açúcar" (fig. 59 - 60), realizada em 1996 pelo fotógrafo Vik Muniz, toma uma versão ainda mais dramática nas fotos dessas mesmas cabeças apresentadas na individual de Caetano Dias. (fig. 61 - 64)

O vídeo "O mundo de Janiele" (2007) se inicia com alguns ruídos ambientes e uma suave rotação que nos deixa ver apenas poucas e iluminadas nuvens. A música de uma caixinha de ninar se inicia aos 15s, momento no qual percebemos a parte superior de algumas casas. Aos 44s entra em cena o rosto de uma menina negra com o olhar distante. Ela realiza movimentos compassados enquanto a câmera circula lentamente o seu rosto iluminado pelo sol. Por alguns segundos, mesmo com a delicadeza da música e seus significados vinculados a uma imagem de pureza infantil, têm-se a incomoda e contraditória impressão de que se tratam de movimentos sexuais. Com pouco mais de 1min 20s passamos a ver o corpo da menina da cintura para cima (fig. 65). O bambolê em cor de rosa intenso entra em cena a 1min 40s. A exatos 2min ocorre outro corte para um enquadramento distante e que mostra a menina quase inteiramente (fig. 66). Também é nesse momento que percebemos o cenário que em torno dela gravita. Sim, é essa a impressão que Caetano



Dias nos transmite: casas simples e inacabadas de uma favela num vale da periferia de Salvador, como planetas distantes que giram em torno de um corpo fixo, circunscrevendo os limites de um sistema. O bambolê, em rotação mais acelerada, é uma espécie de satélite que reforça essa estrutura fechada. Aos 3min 24s há um novo corte para posição similar ao primeiro enquadramento do rosto, seguido de uma última passagem que retoma a posição inicial com os telhados e as nuvens iluminadas. Um ciclo, como um ano que nunca/sempe se repete como uma metáfora da vida. André Parente, em 2010, referiu-se a esse trabalho do seguinte modo:

Poucos trabalhos nos sensibilizaram tanto ultimamente, pela sutileza como miséria e beleza se misturam em uma realidade que é a nossa, quando nós nos dispomos a vê-la como se a víssemos pela primeira vez. Em "O Mundo de Janiele" [...] a beleza do gesto banal e cotidiano da dança de bambolê se transforma, pouco a pouco, naquele intolerável da realidade dura que é o mundo das periferias brasileiras. (PARENTE, 2010, p. 59)

Mais do que isso, naquela intolerável e violenta constatação a que chegamos ao final dessas reflexões: Ainda não fomos capazes de nos colocarmos como o Outro, como o Negro, mantendo ilusoriamente a projeção de sua identidade como um reflexo distorcido de nós mesmos. Ainda não fomos capazes de ver o Outro, simplesmente como Outro, reconhecendo e respeitando as suas diferenças.



67 - 71 (esquerda p/ direita, cima p/ baixo)

Desigual
Campanha Publicitária no Aeroporto
de Barcelona, 2014
Fotografias de Ricardo Coelho



7. O Homem invisível¹⁰

Quando chegamos a Barcelona¹¹ no dia 15 de junho de 2014, fomos surpreendidos por uma rica e bem elaborada campanha publicitária que se espalhava em *display's* pela área de desembarque do aeroporto dessa cidade. Poucos dias depois, a mesma campanha tomaria grandes muros de prédios em reforma numa das principais áreas comerciais da cidade além, é claro, das próprias vitrines da marca "Desigual"¹². A campanha foi um sucesso¹³ e três meses depois, quando retornávamos de uma breve estadia em Paris, o mesmo aeroporto continuava tomado por novas imagens como o desdobramento natural da coleção e das ações de

propaganda e *marketing*. Nesse momento, o autor do presente texto, já de posse de alguns conhecimentos e impressões que se foram adquirindo na cidade catalã, realizou uma série de registros dessa "bela" campanha na certeza de sua presente utilização (fig. 67 - 71).

Trata-se, como se pode ver nas imagens, de uma modelo negra portadora da doença não-infectocontagiosa conhecida como Vitiligo. Essa doença se caracteriza por áreas de despigmentação da pele distribuindo-se, na maior parte dos casos, com relativa simetria em partes do corpo do portador, tais como a face, o dorso das mãos, os joelhos e os tornozelos (COHEN, 2012).

Em uma breve busca na internet encontramos dezenas de matérias destacando a "superação da jovem modelo canadense Chantelle Brown-Young, que mesmo tendo sido vítima de preconceitos, nos dá uma lição de superação conquistando o mundo da moda..." Bem, não há dúvidas de que a jovem tem seus méritos, até mesmo porque, sua beleza e talento são evidentes em seu desempenho profissional nas campanhas que já emplacou desde que apareceu em 2014, no entanto, talvez seja interessante refletirmos um pouco mais.

¹⁰ O título desse item é uma tradução literal de "El hombre Invisible", entrevista concedida por Ibrahima Seydi a Marcello Lega, jornalista da revista cultural e independente "BCN MÉS", publicada no dia 03 de julho de 2014.

¹¹ O autor do presente texto foi contemplado com uma bolsa de estudos concedida pela CAPES para complementar o presente doutorado com uma estância de sete meses na Universitat de Barcelona.

¹² A marca Desigual foi fundada em 1984 na cidade de Ibiza pelos irmãos Christian e Thomas Meyer. Hoje possui sede em Barcelona e atua em mais de cem países, com um faturamento estimado em torno dos oitocentos milhões de Euros no ano de 2013. Disponível em: <<http://mundodasmarcas.blogspot.com.br/2014/01/desigual.html>>. Acesso: 10 mar. 2015

¹³ A jovem modelo cujo nome artístico é Winnie Harlow tornou-se conhecida a partir do Reality Show "America's next top model". O sucesso mencionado acima foi tão grande que a modelo estrela a nova campanha da coleção da marca "Desigual" para a primavera de 2015.

Em primeiro lugar cabe apontar que se trata de uma modelo cujas características estão em relativa conformidade com alguns dos principais requisitos solicitados pela cobiçada indústria da moda, na qual predominam mulheres esguias e magras. Vale lembrar que esse é um mercado com uma predominância esmagadora de mulheres brancas. A isso somam-se traços particulares de seu perfil físico, os quais lhe permitem, com simples alterações de maquiagem e de penteado, transitar num limiar entre as tradicionais e arbitrárias categorias dos grupos humanos¹⁴, aspecto duplamente reforçado pelo “exotismo” que a sua pele negra/branca carrega em harmônica simetria¹⁵.

Ainda assim, pode-se argumentar que o sucesso da modelo e, particularmente, da campanha da marca espanhola são um exemplo de tolerância e diversidade no mundo contemporâneo e que, a indústria da moda, sem qualquer outra intenção, entende essa singularidade como a própria essência da natureza humana! Podemos acreditar em qualquer coisa... Porém, um fato que não pode ser contestado é a habilidade do responsável por essa campanha da grife “Desigual” ao antepor o corpo da jovem modelo como índice do que a marca carrega em seu significado simbólico. Em outros termos, é a imagem de um corpo singular designado¹⁶ para representar os aspectos positivos de um signo arbitrário como o é o eventual sentido do nome de uma marca comercial definido trinta anos atrás. Siríaco parece ainda muito presente entre nós.

Pode o leitor julgar nossa interpretação como limitada pelo próprio cenário social brasileiro, ao qual nos baseamos para fundamentar boa parte de nossa argumentação anterior. Pode ainda insistir que a campanha da grife espanhola é um índice de um cenário mais amplo de tolerância e de alteridade que não vivenciamos no Brasil, isso porque, talvez, essa tolerância e alteridade comecem a existir, de fato, nas terras de além-mar. Bem, voltemos então ao início de nossa viagem.

Enquanto ainda percebíamos a cidade por seus cheiros, gostos, formas e cores, pelos sons e por suas texturas; quando ainda nos surpreendíamos com a complexidade urbanística de Barcelona, onde uma orgânica cidade velha, com ruas labirínticas que, em alguns pontos, não ultrapassavam os dois metros de largura, de repente encontrava-se circundada por uma outra cidade de vias largas e uniformes como parte do plano racional ideado em meados do século XIX por Ildefons Cerdà, notamos um movimento estranho em horários e períodos isolados da semana em várias estações do metrô.

14 Referimo-nos aqui ao conceito de raça relacionado aos caracteres físicos.

15 O belo ensaio de Matt Barnes, nas evidentes evocações ao gestual de Marilyn Monroe é um exemplo dos aspectos mencionados acima: Disponível em: <<http://mattbarnesphoto.tumblr.com/post/84216085186/chantelleyoung>>. Acesso: 10 mar. 2015

16 Designar v. (s. XIII) *1 t.d.bit* indicar (alguém ou algo) de maneira a distingui-lo dos demais; apontar, mostrar 2. *T.d. p.ext.* ser marca ou índice de; representar, significar, simbolizar ... (HOUAISS, 2009, p. 654)

Homens negros – sobretudo homens –, espalhavam-se por plataformas em algumas estações da excelente malha metroviária de Barcelona. Com certa frequência, essa “presença negra”¹⁷ se dava nas horas finais do dia (no verão, entre 19 e 21h), inclusive nos finais de semana. O que chamava a atenção, na verdade, não era essa presença, depois entendida como um encontro efetivo, mas o fato de todos eles, sem exceção, carregarem imensas trouxas de um branco sujo, tão grandes que pareciam conter todos os seus pertences, como se tivessem acabado de emigrar de seus países de origem.

Alguns dias após esses primeiros e inquietantes encontros começamos a entender o que se passava, graças à Revista Cultural e independente BCN MÉS. Tratavam-se de homens, em geral, de países da África subsaariana (termo que nos acostumamos a ver em diversas matérias), que haviam imigrado, alguns há vários anos, à procura de oportunidades de trabalho ou, simplesmente, fugindo dos violentos confrontos que se instauraram em muitas regiões desde que as metrópoles européias, após desintegrarem os equilibrados sistemas sociais dessas regiões, as abandonaram à própria sorte.

Os lindos homens negros desses encontros efêmeros, alguns com 2 m de altura, vagavam silenciosamente pela cidade depois de terem sido despejados de um assentamento irregular localizado no galpão de uma fábrica abandonada na Rua Puigcerdà, nº 127, no bairro de Poblenou, antiga zona industrial da cidade. Nessa mesma área da cidade existiam muitas outras fábricas abandonadas, concentrando, alguns anos antes, em torno de 700 pessoas que sobreviviam basicamente da coleta e venda de sucata.

Essa matéria mencionada acima, na verdade, era uma boa entrevista realizada por Marcello Lega com Ibrahima Seydi, ativista dos direitos dos imigrantes, defensor do pan-africanismo, artista e cidadão de Barcelona desde 1997. Seydi expõe com grande clareza a atual situação, afirmando que, antes da crise, os imigrantes eram visto como uma fonte de mão de

17 A expressão “**presença negra**” foi emprestada de uma ação que está ocorrendo em São Paulo desde outubro de 2014, por iniciativa dos artistas visuais Peter de Brito e Moisés Patrício. Nessa ações, incorretamente definidas como **performance** pelo jornalista Silas Martí da “Folha de São Paulo”, os artistas, ativistas e, antes de tudo, cidadãos negros, simplesmente encontram-se para prestigiar exposições de arte contemporânea em algumas das principais galerias comerciais de São Paulo. Também, ao contrário do que afirma Martí, parece-nos que a questão principal não é chamar a atenção das galerias, aumentando a visibilidade dos artistas negros. O que deve ser observado com mais atenção é apontado pela antropóloga Lilia Moritz Schwarcz, quando esta última afirma: “É um fato que pessoas negras convivendo num mesmo lugar chama a atenção. Isso ilustra a modalidade de racismo silencioso e perverso que nós praticamos no país.” O que implica a afirmação da antropóloga escapa da própria consciência de seu discurso: não é o fato de pessoas negras conviverem num mesmo lugar o que chama a atenção, mas o fato de pessoas negras conviverem e freqüentarem um espaço social interpretado inconsciente pela própria sociedade como um espaço destinado a pessoas brancas. Da mesma maneira que Tula Pilar, citada na entrevista, diz não se incomodar com os olhares, apesar de perceber o impacto que sua presença gera, o uso dos aparatos culturais pelo homem negro fará com que, lenta e gradualmente, essa mesma presença não seja mais notada como desestabilizadora! A fraca matéria de Silas Martí em um dos mais influentes jornais de São Paulo mantém seu interesse apenas pelo registro público da ação. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/02/1584260-em-rolzinhos-da-arte-ativistas-negros-vaio-em-grupo-a-vernissages.shtml>>. Acesso: 26 fev. 2014

obra barata. “[...] te contratavam e tramitavam seus papéis para a residência, agora que não há trabalho já não servimos para nada e nos querem expulsar do país.”(SEYDI, 2014, tradução nossa) Seydi ainda compara a ação oficial na qual ele e mais de 400 africanos foram expulsos como criminosos a uma ação similar ao regime do Apartheid, concluindo seu raciocínio com uma revelação surpreendente:

Você sabia que o galpão pertence à família Iglesias Baciana e que esta família mantém uma fundação dedicada à ajuda humanitária na África? Foram eles que pediram o desalojamento, não me ocorre algo mais hipócrita que isto. (SEYDI, 2014)

Em outra matéria publicada em 14 de julho de 2014, ou seja, um mês após nossa chegada a Barcelona, o senegalês Mane Attabe, um dos primeiros a buscar oportunidades de trabalho em território espanhol¹⁸, ainda no ano de 2003, afirma que, por volta de 2006, haviam muitos assentamentos na cidade, mas que esses eram invisíveis. Com a crise entre os anos de 2007 e 2008, muitos imigrantes perdem seus empregos, suas casas e seus trabalhos, o que os impedia de seguir acolhendo os recém chegados, restando como única alternativa a ocupação de fábricas abandonadas.

Foi diante dessa crise econômica que agravou ainda mais as condições do imigrante africano que o próprio Mane Attabe passou a incentivar a visibilidade desses corpos e de sua degradante situação de vida, como podemos ler em seu depoimento: “Eu lhes dizia: **Eu não posso mudar as políticas, nem sequer votar, a verdade é que nós não importamos muito**, porém temos que buscar o apoio daqueles que escutam quando lhes pedem.” (ATTABE, 2014, tradução nossa. grifo nosso)

A partir de uma matéria feita pela TV3, a sociedade como um todo tomou consciência do problema e das condições precárias dessas pessoas na, cada vez mais, **cosmética Barcelona!** Em janeiro de 2013, o relator da ONU sobre racismo e xenofobia, Mutuma Ruteere visitou ocupações no bairro referido anteriormente, inclusive o da Rua Puigcerdà, 127, concluindo o seguinte: “A situação dos imigrantes das fábricas de Poblenou é abominável”.

Também em relação à mesma ocupação o jovem Cissé de 29 anos, que vivia nesse lugar antes de ser desalojado desabafa: “Este lugar é um desastre, as pessoas sofrem aqui, e ninguém sabe disso. Se ao menos tivéssemos água...” Manel Andreu (2014), homem branco, morador do bairro de Poblenou e membro da “Assembleia Solidária contra os Desalojamentos”, afirma em outra passagem da matéria que a prefeitura, ainda que possa ter boas intenções, realizou uma série de ações oficiais de efeito paliativo e ineficaz, as quais resultaram em uma onda de desalojamentos, além da

18 Mane Attabe encontrou oportunidade de trabalho em 2006 na Cepaim, justamente uma Fundação cuja missão é descrita nos seguintes termos: “Promover um modelo de sociedade inclusiva e intercultural que facilite o acesso pleno aos direitos de cidadania das pessoas mais vulneráveis de nossa sociedade e, de forma especial, das pessoas migrantes, desenvolvendo políticas de luta contra qualquer forma de exclusão social e colaborando no desenvolvimento dos territórios locais e dos países de origem dos Migrantes.” Disponível em: <<http://cepaim.org>>. Acesso: 22 fev. 2015 (tradução nossa)

consequente dispersão do movimento coletivo.

Segundo a mesma matéria com a qual tomamos contato nos primeiros meses de estadia em Barcelona, apesar de não haver nenhum grande ponto de referência onde vivam muitos imigrantes, o problema permanece inalterado, ainda que, agora, evidencie-se cada vez mais em movimentos efêmeros que sequer são percebidos pela maioria das pessoas. É na forma de uma grande decepção que o mesmo Mane Attabe (2014), responsável por tornar esses homens visíveis conclui seu raciocínio: “Eu não posso dizer quantos assentamentos há agora, a mobilidade é mais elevada e como a tendência é desalojar, **eles decidiram que querem voltar à invisibilidade.**”

Diante desse triste cenário, o episódio ocorrido no Campeonato Espanhol no dia 27 de abril de 2014, durante o jogo entre Barcelona e Villarreal, no qual o jogador brasileiro Daniel Alves foi agredido com uma banana, comendo-a tranquilamente antes de cobrar o escanteio, chega a parecer uma simples anedota. Por outro lado, **estar atento ao mundo das imagens**, não apenas produzidas no universo artístico, irá sempre nos permitir perceber o que há de **DESIGUAL** entre a sua superfície e os sentidos que se desprendem dela a partir de uma análise crítica da realidade¹⁹.

8. Corpo, quem me pode ensinar a te ver?

A situação de extrema precariedade dos imigrantes africanos em território espanhol expõe uma nova faceta da “Aldeia Global”, evidenciando os verdadeiros limites ideológicos da globalização, como um conjunto de ações políticas com o único intuito de ampliar as zonas de atuação e o mercado consumidor. O problema é que, com o acesso crescente à informação, mesmo nos países mais pobres, há um significativo aumento no trânsito de pessoas e, em consequência disso, a inevitável fuga de homens e mulheres de países em permanentes conflitos ou assolados por graves crises sociais²⁰ para os países mais desenvolvidos, sobretudo no velho continente²¹.

19 O abandono, a repressão e a discriminação aos imigrantes nos principais países da União Européia, infelizmente, não afetam apenas os homens da África Negra. A simples, porém, complexa adaptação necessária aos filhos de imigrantes em âmbito escolar é um dos problemas mais graves ao qual se tem que enfrentar imediatamente como foi apontado pelo “Instituto de Política e Gestão da Lituânia” em estudo solicitado pela Comissão Européia. Podemos perceber isso em nossa breve estadia na cidade de Barcelona. À exceção de países como Dinamarca e Suécia, onde se aplica um modelo de “apoio integral” a esses estudantes: lingüístico, acadêmico, participação parental, educação intercultural e entorno propício à aprendizagem, parte significativa da União Européia ainda apresenta planos parciais, equivocados ou ineficazes, o que, a curto prazo resultará em uma exclusão às melhores condições de formação e, por conseguinte, às melhores oportunidades profissionais. Disponível em: <<http://www.vozbcn.com/2013/04/12/139631/inmigrantes-riesgo-escuelas-peores/>>. Acesso: 22 fev. 2015

20 Nesse exato instante em que escrevemos essas linhas ocorre uma das mais graves crises de imigração clandestina no Mar Mediterrâneo, com milhares de pessoas tentando fugir da Líbia para a Itália, o que já resultou na tragédia de centenas de mortos nos naufrágios das precárias embarcações comandadas por traficantes de pessoas.

21 Essa imigração clandestina é também uma realidade brasileira. Em São Paulo há milhares de pessoas na mais absoluta clandestinidade, como no caso recorrente de trabalhadores bolivianos que



72 (acima)

Il nuovo volto dell'immigrazione, a Firenze
 Gruppo Europa, 2014
 Fotografia de Ricardo Coelho

Exemplo patente desse novo cenário nos foi oferecido por um excelente e, porque não, perturbador cartaz registrado num ônibus do transporte público na cidade italiana de Firenze, em novembro de 2014 (fig. 72). A surpresa, no entanto, não está relacionada a uma ação nobre de caráter humanitário, mas ao sucesso de uma empresa criada em 1996 e que, hoje, atua por meio de uma rede de franquias. Em outras palavras, estamos diante de um escritório de negócios especializado²² na assistência legal a imigrantes e empresas estrangeiras em território italiano, além de outros serviços oferecidos a italianos que se encontram em situação similar em outros países, ou mesmo, no simples trânsito em viagens pessoais e profissionais. “A nova face da imigração em Firenze” é, sem dúvida alguma, uma nova realidade no mundo contemporâneo, apresentando-se também como uma promissora e lucrativa área para a atuação profissional.

Ante esse complexo cenário social, no qual se evidenciarão, para além dos grandes interesses econômicos, sobretudo, atritos de caráter cultural, mais do que nunca, serão necessárias mudanças na postura política dos governantes, incluindo programas efetivos para a reestruturação da educação, afim de que esta se baseie no respeito e no reconhecimento elementar das diferenças, ou simplesmente, na alteridade. O problema que se impõe é: como construir uma sociedade que seja capaz de extrapolar os limites e coerções específicos de cada cultura, sedimentados pela repetição e pelo hábito ao longo de séculos de história?

são “descobertos” em regime de escravidão imposto por seus próprios compatriotas estabelecidos comercialmente na grande metrópole.

²² <<http://www.gruppoeuropa.net/it/>>. Acesso: 28 abr. 2015.

Bem, uma postura conformista nos levaria à conclusão de que se trata de uma empreitada destinada ao fracasso! Por outro lado, aceitar uma situação que mantenha o outro na condição de uma projeção deformada de mim mesmo, tratem-se dos negros ou índios no Brasil, ou dos imigrantes africanos e asiáticos no continente europeu, é abandonar irracionalmente a capacidade humana mais extraordinária, ou seja, o seu poder de adaptação às condições mais adversas. Se somos o resultado de um conjunto de condicionamentos culturais, é apenas por meio de uma revisão crítica desses alicerces que fundam nossa condição humana a forma pela qual chegaremos à respostas para a construção de um futuro distinto.

Em “Auschwitz: a fábrica da morte do império nazista” (2005), produzida pela BBC, para além de mencionar documentos inéditos que só reforçavam a violência que já conhecíamos desde a série “1939 – 1945: Anos de Chumbo”²³, o que mais nos impressionou foram algumas entrevistas com soldados e ex-combatentes da SS. Não havia arrependimento, não havia dor e essa aparente frieza era sustentada por uma crença, num sentido quase religioso, de que eles estavam fazendo a coisa certa. Por exemplo, Hans Friedrich, da primeira brigada da infantaria da SS, após afirmar que o fuzilamento de inocentes era encarado como uma obrigação, refere-se aos seus sentimentos pelos civis nos quais atirava do seguinte modo:

Eu não sentia nada. Porque meu ódio pelos judeus é **grande demais**. Admito que meu modo de pensar é injusto. Mas, desde a infância, quando eu morava numa fazenda, o que os judeus faziam conosco... Bem, isso nunca mudará. É minha convicção inabalável. (HANS FRIEDRICH, 2005, grifo nosso)

Questionado, não soube explicar racionalmente as motivações desse ódio, justificando apenas que “eram Judeus”, opção cultural e religiosa que ofereceu o único argumento para a morte de milhões de inocentes em toda a Europa, inclusive, milhares de mulheres e crianças. Essa menção pode parecer fora de lugar, mas é justamente a análise dos motivos da manutenção desse ódio, expresso no olhar e na fala dessas pessoas, o que pode indicar caminhos para a implantação de uma cultura da alteridade.

Na verdade, não é muito difícil compreender o vazio que se interpõe na ausência de sentido nas palavras sinceras do ex-combatente alemão: os fundamentos desse ódio advém de um conjunto de ações de “propaganda” disseminadas desde um passado muito distante²⁴, no seio da própria religião cristã, como nos sugere Carlo Ginzburg (2001, p. 132) e Jacques Gélis (2010, p. 47 – 49) em várias passagens de “O corpo, A Igreja

²³ Essa excelente série de programas foi exibida pela TV Cultura de São Paulo em meados dos anos 1990 e, além de apresentar a complexidade dos cenários políticos e imagens de um massacre impressionante, expunha ao final de cada programa, a análise crítica de historiadores brasileiros atuantes nas principais universidades do país.

²⁴ “Do século XII ao século XVIII, num clima de anti-semitismo exacerbado, dezenas de casos explodem na França, na Inglaterra, na Alemanha, na Áustria, na Espanha e no norte da Itália, onde judeus são falsamente acusados de ter martirizado e sacrificado um menino cristão.” (GÉLIS, 2010, p. 48)

e o sagrado”. A isso podemos incluir o fenômeno da submissão popular à mensagem ideológica expressa no Panorama da Batalha de Sedan (1883), o que levaria os alemães à Primeira Guerra Mundial (GRAU, 2007, p. 118; p. 137). A derrota na Grande Guerra gera uma crise social que assolou a Alemanha, momento no qual ocorre uma violenta propaganda anti-semita. Os judeus eram acusados de articularem uma conspiração mundial e de serem os responsáveis pela derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial.

É nesse contexto que o jovem Adolf Hitler cresceria e estruturaria os fundamentos obsessivos de seu credo racista, disseminado profissionalmente nos anos da propaganda nazista²⁵, sob o comando de Joseph Goebbels e de nomes como a talentosa cineasta Leni Riefenstahl. Em síntese, temos o cenário social e uma confluência intelectual muito favorável para aquele que parece ter sido o mais eficiente e violento condicionamento coletivo na história da humanidade.

Imaginemos esse cenário: famílias alemãs passando dificuldades reais, em alguns momentos fome; pais desempregados, desesperados, enquanto parte dos judeus (porque certamente não eram todos), nascidos e criados na mesma Alemanha, com suas indústrias, seus negócios, seu talento e, sobretudo, sua digna força de trabalho, mantinham-se em certa estabilidade em meio a esse cenário cada vez mais hostil. Imaginemos então o reflexo dessa propaganda na estrutura psicológica de pessoas simples²⁶ que incorporavam e transmitiam em suas casas, para seus filhos o ódio de raízes cristãs, disseminado inconscientemente como fonte dos sofrimentos da nação. Imaginemos o impacto dessa repetição na formação de milhares de crianças alemãs e depois, quando essa mensagem passou de uma corrente subterrânea no início do século para o sistema oficial de propaganda em escala massiva.

Nossa observação pode parecer banal, mas acreditamos que o sucesso da propaganda anti-semita durante esses anos de crise forneceu bases para um condicionamento subliminar estruturado no seio da própria família alemã: a construção simbólica de um perigo iminente, sob a insígnia de uma mera diferença religiosa forneceu as bases da catástrofe. As diferenças culturais ganham a encarnação de uma raça, sendo o sangue, ignorado em suas características biológicas universais, o símbolo abstrato dessa mitificação²⁷ negativa do Homem judeu.

25 Para o próprio Hitler a propaganda tinha uma função muito clara: “Sua tarefa deve consistir, [...] como manifesto publicitário, em captar a atenção da massa [...] a ação da massa deve sempre voltar-se muito mais para o sentimento, e só secundariamente para o chamado intelecto [...]. Quem quiser conquistar a grande massa deve conhecer a chave que abre a porta do seu coração. Ela não se chama objetividade, isto é, fraqueza, e sim vontade e energia.” (HITLER, 1941 apud GINZBURG, 2001, p. 81)

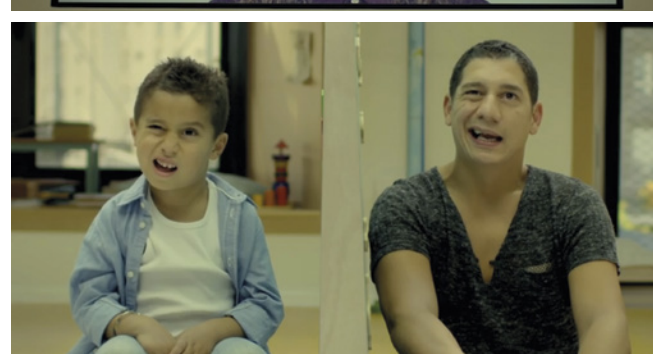
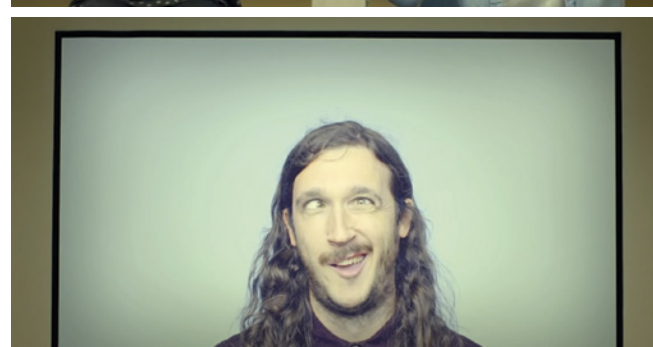
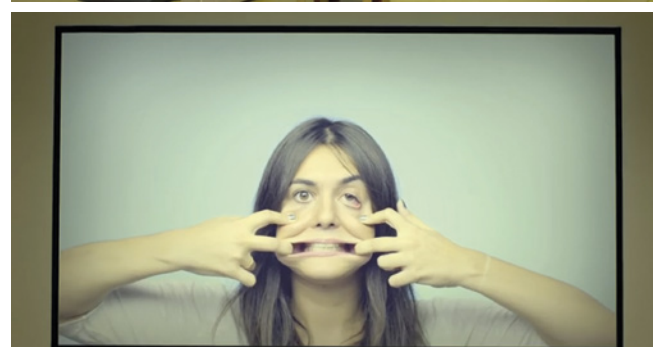
26 “[...] a maioria dos homens, dominada pelas paixões e pela ignorância, só pode ser mantida sob controle em nome da religião ou dos mitos introduzidos pelos poucos sábios “para impor a obediência à lei e por motivos de utilidade” (Aristóteles).” (GINZBURG, 2001, p. 65)

27 “Foi o patriotismo, e não a religião, que mobilizou as massas que anos a fio mataram e deixaram matar nos campos de batalha europeus.” (GINZBURG, 2001, p. 80)

73 - 77

“The eyes of a child”

Frames do vídeo produzido pela Association Noémi, 2014



No Brasil ocorre algo similar num sentido mais amplo, quando os negros “libertos”, antes encarados como objetos e parte de um lucrativo negócio, agora se vêem à margem de uma sociedade preconceituosa que, mesmo entre seus ilustres representantes, encaram a diferença superficial da pele como as insígnias do pecado de Can, como analisamos detalhadamente. Os resultados dessa violência são evidentes nas desigualdades sociais de nosso presente, no qual a maior parte da população negra, mestiça ou simplesmente pobre, permanece distante das melhores condições de acesso aos aparatos culturais e à formação educacional de qualidade²⁸.

A triste análise desses cenários sucessivos, no qual a menor diferença impõe-se como um entrave absoluto, parece, de fato, impossibilitar a mudança desse quadro mundial, no qual o espelho continua sendo a referência fundamental. Há, no entanto, artistas que nos indicam a mediocridade de nossos fundamentos culturais a partir de imagens de beleza e sentidos desconcertantes, ironicamente, através da publicidade de massa. Começemos pelo vídeo “The eyes of a child”²⁹ (os olhos de uma criança) publicado em dezembro de 2014 e que, certamente, não possuiu qualquer intenção artística. Na verdade, trata-se de um “mero” jogo educativo no qual pais e filhos participaram simultaneamente. A estrutura espacial é muito simples: uma tela de projeção e uma pequena lousa separando visualmente adultos e crianças durante a atividade, a qual consistia em, simplesmente, imitar as caretas realizadas pelas pessoas da projeção (fig. 73). Tudo é divertido e transcorre como um momento de plena descontração (fig. 74 – 78) até que uma criança “diferente” apareça no vídeo.

Nesse instante ocorre um desconcerto absoluto na expressão facial e corporal dos adultos! Uma verdadeira paralisia física e emocional (fig. 82 – 85), enquanto as crianças, todas, sem exceção, seguem sua atividade com o mesmo afinho e prazer, imitando a face da criança que, evidentemente, diverte-se em produzir a engraçada expressão (fig. 79 – 80). Um dos pais, que havia produzido uma das mais impressionantes expressões (fig. 81), está atônito (fig. 82), então avança seu corpo e seu rosto para “espionar” a reação da filha (fig. 83). Ela está imitando a menina e isso parece deixá-lo ainda mais desconfortável.

Trata-se de um vídeo da “Association Noémi”³⁰ dedicada a pacientes portadores de múltiplas deficiências, o que pode levar o leitor ao descrédito absoluto em relação ao autor do presente texto, já que estamos diante de diferenças evidenciadas por meio de um jogo que contrapõe adultos com percepções e experiências complexas a crianças nos estágios iniciais de



28 Em nossa atuação na educação complementar no Projeto Vida Nova nos tornamos testemunhas da catástrofe em que a Escola Pública da cidade de São Paulo chegou, com muitas crianças entre 9 e 14 anos completamente analfabetas, mesmo estando nas séries escolares correspondentes à sua idade!

29 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WB9UvjnYO90>>. Acesso: 24 dez. 2014.

30 Disponível em: <<http://www.assonoemi.fr>>. Acesso: 29 de abr. 2015



seu desenvolvimento humano. O vídeo termina com um convite “**Vamos ver a diferença com os olhos de uma criança**”.

Bem, caro leitor, é justamente esse o ponto que gostaríamos de tocar: o estágio cultural ao qual chegaram esses adultos faz com que sua experiência do mundo – modelada pelos condicionamentos comportamentais e intelectuais aos quais somos submetidos desde nossa infância – impeça-os de olhar uma criança com limitações além das próprias limitações. Parece-lhes um crime imitar alguém que não seja uma projeção de si mesmos. É o sentimento de comisseração que prevalece na morte da alteridade, pois, para eles, inconscientemente, a menina do vídeo nunca poderá ser o que eles próprios são. Quanto às crianças, não é a diferença o que importa, mas a sensação de prazer e felicidade que emana de cada personagem da projeção, inclusive, da menina que imobiliza seus pais.

Muito antes disso, em 1989, Oliviero Toscani³¹ apontou, de forma simples e contundente, as mesmas restrições que a sociedade se impõe na incompreensão das diferenças. Primeiro com uma mulher negra – cuja identidade suprimida enfatizava a dimensão simbólica e o alcance de seu gesto – amamentando um bebê branco, também com a identidade delicadamente oculta (fig. 87). Representantes de dois grupos humanos, cujos primeiros conflitos remetem a um passado de exploração e violências atroz, justificadas por um fundo religioso ou pelas restrições científicas que forneciam os frágeis argumentos da superioridade do homem branco.

A escravidão no Brasil é o melhor exemplo dessa relação conflituosa, onde se anulou qualquer alteridade, mas que, contraditoriamente, permitiu aos “nhonhês” brancos receber “nos afagos da mucama a revelação de uma bondade porventura maior que a dos brancos; de uma ternura como não a conhecem igual os europeus.” (FREYRE, 2013, p. 438) Também Gilberto Freyre (2013, p. 443) refere-se a essa relação entre as amas de leite negras e as crianças brancas por um viés de uma tradição advinda de Portugal, no qual as mães ricas não amamentavam os filhos, complementando seu raciocínio com o argumento mais plausível da impossibilidade física das mães brasileiras, em sua grande maioria, meninas obrigadas a se casar antes que o corpo estivesse plenamente desenvolvido.

³¹ Em janeiro de 1995 o fotógrafo italiano expressou, naquele que foi, para nós, a melhor entrevista do programa “Roda Viva” da TV Cultura, uma visão distinta da publicidade corrente como um espaço privilegiado para a reflexão crítica. Nessa ocasião Toscani refere-se às distintas culturas por aquilo que as iguala e mediatiza, ou seja, julgar as outras culturas a partir dos próprios parâmetros. De modo similar aproxima a homogeneidade da publicidade à crença dogmática das religiões. Violentamente questionado por vários componentes da mesa redonda, entre eles Francesc Petit, diretor sócio da poderosa DPZ. Esse último, completamente descontrolado, desencadeia uma das mais estúpidas sequências de argumentos que já ouvimos em rede nacional. Toscani, entre outras coisas, responde que apenas propõe uma forma diferente de fazer publicidade. “A polêmica dos publicitários não fui eu quem inventei, foram os publicitários, ao criticar o que faço.” E ainda. “Não sejam intolerantes como são em sua comunicação publicitária, porque a publicidade é apenas racismo e intolerância, do tipo tradicional.” Nessa curta, inesperada e excitante batalha intelectual, revelou-se, uma vez mais, a inexplicável face da resistência humana às diferenças.



87 - 89 (cima p/ baixo)

Oliviero Toscani
Campanha publicitária para a Benetton, 1989

Oliviero Toscani
Campanha publicitária para a Benetton, 1991

Oliviero Toscani
Campanha publicitária para a Benetton, 1996

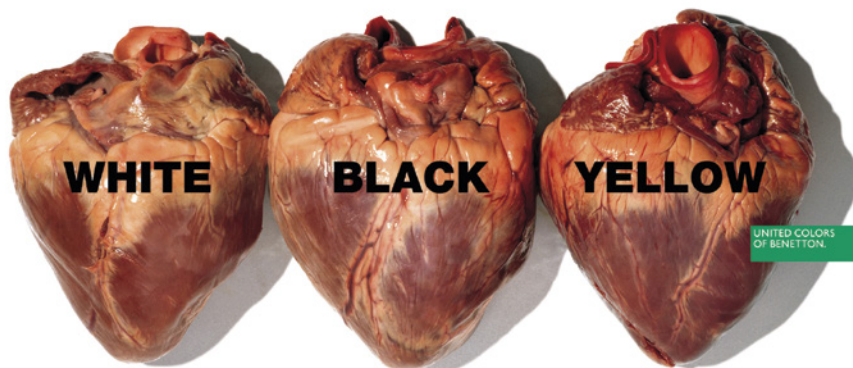
Sejam quais forem as relações que a foto suscite, é importante lembrar, estamos diante de uma representação contemporânea. Assim, antes de mais nada, o que se desprende da imagem é a evidência de um gesto que expõe os estúpidos limites dos fundamentos humanos, os quais tornaram a epiderme uma matriz sobre a qual se inscreveu a violência e a intolerância. Na bela fotografia de Toscani a amorosa conexão entre dois seres distintos indica um caminho singelo para a alteridade.



Depois disso, em campanha de 1991, o artista italiano reuniria três meninos faceiros – um negro, um europeu e um asiático – na fase mais intensa da infância, período no qual a aparência se revela como a última coisa a ser considerada. Os três, como representantes simbólicos de alguns dos grandes grupos humanos, espalhados em outdoors por todo o mundo, unidos, duplamente, pela **língua** universal da brincadeira (fig. 88). Onde está a incompatibilidade das diferenças? No aspecto nocivo das culturas que tomam a si mesmas como o ponto de referência primordial.

Por último e ainda mais contundente foi a campanha “heart”, disseminada pelas grandes capitais mundiais no ano de 1996, inclusive na cidade de São Paulo, como pudemos testemunhar em nosso trajeto diário até o Instituto de Artes da Unesp, quase vinte anos atrás (fig. 89). Três corações distintos e, evidentemente, similares, sobrepostos pelas designações genéricas usadas para a diferenciação superficial das raças, as mesmas retratadas na campanha dos serelepes meninos. Toscani poderia utilizar qualquer órgão, mas o coração, além de sua função vital no bombeamento do sangue, possui implicações simbólicas que vão da metáfora mais banal, metamorfoseado como signo abstrato da honra e fonte de dor na poesia, à fervorosa devoção cristã do Sagrado Coração³² (GÉLIS, 2010, p. 36).

É evidente: não somos iguais. Também é explícito que as diferenças vão



32 Se consideramos a violenta justificação que a Igreja forneceu, por exemplo, à perseguição dos judeus, bem como sua convivência com regimes de escravidão, nada pode ser mais contraditório do que a noção de um só corpo proclamada e disseminada por São Paulo! Sobre os aspectos metafóricos: “O coração absorveu tudo o que há de espiritual no homem.” (LE GOFF; TRUONG, 2012, p. 158); “[...] o coração é, no Novo Testamento, “o lugar das forças vitais”, mas geralmente empregado em um sentido metafórico, ele designa igualmente a vida afetiva e a interioridade, “a fonte dos pensamentos intelectuais, da fé, da compreensão.” (LE GOFF; TRUONG, 2012, p. 159)

muito além dos aspectos superficiais de nossas características físicas, envolvendo um complexo sistema de representações mentais, as quais moldam e condicionam, através de nosso corpo, de nossa percepção, a nossa própria apreensão e concepção do mundo: as crenças ou a ausência delas; os costumes sociais distintos, desde um simples modo de cumprimentar ou dizer adeus; a representação figurativa do corpo no ocidente ou a abstração que seduz os sentidos em parte do oriente; a alimentação e seus significados; as vestimentas e os ritos sociais; a medicina e a ciência; os sexos e o sexo; as simples manifestações de afeto...

É evidente: não somos iguais. Mas deveria ser evidente também os severos limites que a alteridade média nos impõe; que a apreensão constrangedora do outro bloqueia um universo infinito e excitante, ou restrito e decepcionante, mas sempre, sempre distinto de nosso próprio modo de ver o mundo. Não somos iguais, mas o homem, em toda a sua história, não percebeu a sua maior cegueira, talvez porque ainda permaneça de costas na caverna de Platão, onde não consegue ver nada além de uma extensão opaca de si mesmo. Não somos iguais, mas permanecemos do mesmo modo, no mesmo lugar! Não somos iguais, mas não conseguimos sentir a riqueza dessa evidência, como a própria singularidade de nossa espécie. Pelo contrário, sempre interpretamos as diferenças como insígnias, físicas ou simbólicas, que distinguem os outros de nossa própria sombra.

Se, como demonstrou o singular Oliviero Toscani, as respostas para uma mudança nesse cenário estão implícitas em nosso próprio corpo, ou de forma explícita, no olhar e na postura de uma criança, num estágio em que os condicionamentos sócio-culturais ainda não se enraizaram plenamente. Se, como nos disse Paulo Freire em “Pedagogia da autonomia” (1996), somos atores de nossa própria história, com a liberdade para atuarmos no contexto ao qual estamos inevitavelmente ligados, cabe a nós, de algum modo, agir em nosso presente.

O caminho imprevisto foi apresentado ao autor do presente texto durante quatro anos e meio, num convívio diário com um total de mais de trezentas crianças e adolescentes de uma favela na periferia leste da cidade de São Paulo³³: negros, mas, sobretudo, mestiços, de todos os tipos que se pode imaginar, brancos, bolivianos... crianças que através da construção da autonomia expressiva fortaleceram a própria identidade, enquanto desfaziam todas as certezas e convicções do professor³⁴.

33 A experiência de ensino aprendizagem vivenciada no Projeto Vida Nova entre janeiro de 2005 e julho de 2009 foi compartilhada em “A construção da autonomia expressiva através da prática artística” (2012). Disponível em:

<<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/educacaoemrevista/article/view/2810>>. Acesso: 20 jun. 2015

34 O professor, filho de um eletricitista e de uma dona de casa, pais extraordinários, nasceu e cresceu na periferia leste da cidade de São Paulo, inclusive residindo num bairro vizinho a Engenheiro Goulart, onde se localiza o Projeto Vida Nova. Foi um menino muito mais do que serelepe e desde cedo conviveu com as desigualdades sociais e as diferenças, ainda que sua consciência sobre essa realidade excludente tenha amadurecido anos depois. O seu primeiro contato com um artista profissional, o professor

Seres de todas as cores, às vezes tão pequenos, mas tão sensíveis e singulares em cada gesto, em cada expressão; nas recusas ou no enfrentamento, no choro ou no sorriso, na rigidez do corpo ou na leveza do movimento; na brincadeira e na cumplicidade da arte que reunia a todos, evidenciando, mais do que em qualquer situação, a beleza da diferença e a rica possibilidade de seu reconhecimento como o signo de nosso convívio. Crianças que nos ensinaram pela sensibilidade do olhar o verdadeiro sentido da alteridade. Não somos iguais e o melhor de tudo é: nunca seremos iguais.

sergipano Mateus José dos Santos, foi aos 11 anos num projeto mantido pela Prefeitura de São Paulo nas dependências do “Centro de Promoção Humana Lar Vicentino”, um lar de idosos no Bairro de Ermelino Matarazzo. O trabalho desenvolvido bem como os resultados obtidos no Projeto Vida Nova é, sem qualquer sombra de dúvidas, a maior realização profissional do autor do presente texto.

