

NEGRO AMOR de rendas brancas?

Midian Angélica Monteiro Garcia*

“O retrato fotográfico é, sem dúvida, o agente dessa concepção, que transpõe a identidade para o âmbito de uma norma de identificação. Diante dela todos se assemelham porque desapareceu a outra face da identidade, a alteridade”.

Annateresa Fabris¹

“Negro amor de rendas brancas...”.

Carlos Drummond de Andrade

Resumo: Esse artigo trata-se de uma reflexão sobre as representações nas artes. Dentre as linguagens artísticas, elegemos “a fotografia” - na verdade um pequeno recorte: a exposição “Negroamor” de Sérgio Guerra - como objeto que permeará a discussão aqui empreendida sobre como narrativas iconográficas reafirmam o lugar do negro constituído socialmente.

Palavras-chave: Fotografia; Arte; Estereótipo; Narrativas

Abstract: *This article is a reflection on representations in the arts. Among the artistic languages, we chose “photography” – in fact a small cutout: Sérgio Guerra’s “Negroamor” exhibition – as an object that will permeate the discussion undertaken here about how iconographic narratives reaffirm the place of the socially constituted black.*

Key-Words: *Photography; Art; Stereotype; Narratives*

* Doutoranda em Artes Cênicas - UFBA, Mestre em Teorias da Literatura e da Cultura – UFBA, professora e pró-reitora de graduação do Centro Universitário Jorge Amado – UNIJORGE.

¹ FABRIS, Identidades Visuais: uma leitura do retrato fotográfico, p.180.

A cultura ocidental esteve, de certo modo, atravessada por uma episteme que se caracteriza por atribuir primazia à hierarquia, à busca do idêntico, ao homogêneo. A filosofia de Platão é, reconhecidamente, ilustrativa, senão fundadora de uma concepção em que a verdade reside numa instância superior por ele denominada de mundo das ideias em oposição ao mundo sensível. Tal canônica oposição entre inteligível e sensível reflete a relação de verticalidade que influencia toda construção da metafísica ocidental, na qual se abdica das diferenças em detrimento das semelhanças, relegando as dessemelhanças e dissonâncias, aquilo que destoia, a uma condição de subalternidade. Tal fenômeno é percebido nas manifestações artísticas, nas relações de gênero, étnicas, de classe que permeiam a sociedade ocidental.

Desde os anos oitenta, no Brasil, quando entram em pauta as discussões sobre identidades na academia contemporânea, abrem-se possibilidades para o questionamento da lógica da semelhança. A partir desse momento, ecoa a política da diferença, ligada a minorias, que busca uma revisão de valores hierárquicos erigidos sob concepções essencializantes.

Em seu ensaio “A democratização do Brasil”, indagando acerca das questões relativas à virada do século XX, Silviano Santiago empreende uma leitura “arqueológica” de certos enunciados discursivos, visando descrever a formação de um contexto singular de mudanças de paradigmas teóricos no âmbito do pensamento na universidade brasileira durante o processo de redemocratização no Brasil, na abertura dos anos 80. Ao delinear as diferenças entre crítica cultural e crítica literária, Silviano Santiago percebe o afrouxamento dos laços fronteiriços entre “alta e baixa culturas”, anulando relações hierárquicas constituídas por uma tradição clássica, antes baseada em valores “estéticos” e/ou sociológicos deterministas. De acordo com o referido autor, o período pós-ditadura opera um deslocamento da arte brasileira de uma perspectiva sociológica e literária para uma “dominante cultural e antropológica”. Em seu ensaio, Silviano Santiago aponta alguns nomes que, reagindo contra certa tendência da ortodoxia das esquerdas, dão vazão a uma visão menos dicotômica das relações sociais e políticas do país de então. Caetano Veloso é apontado como um dos poucos que se furtaram de um discurso “auto-comiserativo”, liberando o olhar a novos rumos para a concepção de cultura. Para Caetano Veloso, a arte articula a politização do cotidiano num Brasil em processo de redemocratização.

Silviano Santiago aponta também Lélia Gonzáles como exceção que anuncia a luta do multiculturalismo como alternativa que expande o cânone ocidental e o novo papel que assumiria a cultura negra “nas lutas políticas setorializadas”, na função de desrecalcamento de subalternidades, cujas manifestações eram permitidas apenas nos espaços privados e não públicos.

Os estudiosos da área de Letras passam a assumir uma atitude mais dialógica no sentido de dar uma abertura maior para a música comercial popular brasileira. A academia, portanto, começa a entender o fenômeno de crescimento da cultura popular e massiva como um processo de construção das identidades culturais no Brasil.

Sintomaticamente, é pela voz de José Miguel Wisnik, um intelectual formado nos cercados uspianos, que a fronteira entre o erudito e o popular-massivo começa a ser rasurada. O referido acadêmico mostra que a música popular brasileira é um lócus “nobre” de explosão de forças opostas no trânsito pelo espaço diário. Ao adentrar todos os espaços e níveis sociais, a música popular massiva é vista, na análise de Wisnik, como resultado de uma leitura das relações sociais e culturais cotidianas. Encena e acompanha, a exemplo dos programas da rádio, TV, e de outros espaços próprios da vida diária, o dia-a-dia distante do que reza a cultura erudita: “é uma espécie de habito, uma espécie de habitat, algo que completa o lugar de morar, o lugar de trabalhar”².

Silviano Santiago indica também o estudo de Cláudia Matos como uma busca de desrecalcar a produção espontânea de vozes populares do Rio de Janeiro, a voz cultural do malandro do samba. A autora descreve o malandro do samba como sujeito nômade que transita entre o morro e a cidade, entre classes sociais, “sendo, portanto, elemento de mediação social, e por isso mesmo capaz de armar confrontos e sofrer a violência da repressão”³. Transita, assim, num movimento de “atrito e troca”. Ao tempo que desveste a cultura negra e trasveste-se da branca provoca a disseminação da própria cultura na trama social do país. No samba, o uso do discurso lírico-amoroso, portanto, assegura uma confluência entre “o mundo popular e o mundo erudito”, geradora da anulação de fronteira de classe, possibilitando a manipulação, de acordo com Cláudia Matos, “do código do outro, para poder penetrar a vontade em seu território e contrabandear para lá sua mercadoria e sua voz, o samba”⁴.

De acordo com Silviano Santiago, os efeitos alcançados “pelas passadas largas e precipitadas” dos artistas e acadêmicos propiciaram agenciamentos de vozes recalçadas pela cultura dominante, desfazendo no cotidiano o “regime de exceção”, afirmação de identidade para uma margem, desierarquização de produtos culturais.

A despeito das conquistas empreendidas, os afro-descendentes permanecem numa zona de invisibilidade, sobretu-

¹ SANTIAGO, Silviano. *A democratização do Brasil in: O Cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2004. p.144.

² *Op.cit.* 146.

³ *Op.cit.* 147.

do em setores de poder decisório. De acordo com Florentina da Silva⁵, quando não envolvidos especificamente com manifestações culturais, os discursos silenciam a imagem do negro relegando-os à condição de inaptos a circular em posições privilegiadas. Pouco vê-se a imagem do negro no mundo da representação política ou em setores privilegiados socialmente. São recorrentes tais narrativas que tecem, veiculam e promovem a repetição de imagens tipificadas de afro-descendentes nos âmbitos públicos ou privados

No cinema, na literatura, nas artes em geral reencenam-se estereótipos que reafirmam a invisibilidade da diferença no tecido social. Dentre as linguagens, elegemos “a fotografia” - na verdade um pequeno recorte: a exposição “Negroamor” - como objeto que permeará a discussão aqui empreendida.

A despeito do caráter representativo da fotografia, tal imagem é tomada como realidade, muitas vezes mais intensa que o próprio objeto representado, desconsiderando-se aspectos inerentes como a seleção, o foco, o close, a iluminação e o próprio gênero fotográfico. Assim, a imagem fotográfica atua no imaginário determinando leituras, formando e reproduzindo identidades. No mundo contemporâneo, amplamente constituído por representações imagéticas, utiliza-se a imagem para criar realidades simulacionais que influenciam o modo de ver as coisas.

Na documentação jornalística, o negro tende a ser representado, nas fotografias, sob o fardo da estereotipia consagrada: o marginal, o pobre, o coitado ou o feliz. Tais narrativas iconográficas reafirmam o lugar do negro constituído socialmente, pois há lugares a eles permitidos e há lugares que não lhes são “adequados”. Os papéis destinados aos afro-brasileiros são naturalizados socialmente e estes enclausurados pelo estereótipo são impelidos a transitar em espaços subalternizados. Se lemos a fotografia como representação da realidade construída, nesse sentido, nos jornais e revistas de circulação nacional, ela cumpre uma função de proliferar e naturalizar posições da realidade, registrando como norma inalterável aquilo que representa.

De acordo com Homi Bhabha⁶, o problema do estereótipo é a fixidez, constituindo um certo número de imagens como “verdade” fixa sobre o Outro. Desse modo, imagens imobilizantes, pela própria repetição, enclausuram à sombra a alteridade, reduzindo-a a um conjunto limitado de características: “todos os indianos são indignos de confiança, todos os negros são ‘felizes’ e ‘submissos’ etc.”. Homi Bhabha ainda detecta no discurso racista a relevância do conceito de fetiche para entender o funcionamento do estereótipo. Assim, o estereótipo define a imagem determinando, inclusive, a auto-estima do Outro. A aproximação entre fetichismo e estereótipo é estabelecida na “recusa da diferença”, no movimento de atração e repulsa, já que o Outro não pode deixar de figurar na representação, porém ao mesmo tempo em que é “recalcado em sua diferença mais radical”.

1 SOUZA, Florentina da Silva. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica 2005.

2 BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

A exposição fotográfica Negroamor, de Sérgio Guerra, realizada entre os dias 08 de janeiro e 16 de fevereiro, com 1.501 painéis fotográficos espalhados por vários pontos da cidade, surge como proposta de revalorização do afrodescendente, no sentido de dar visibilidade aos que são, até mesmo numa cidade de maioria (numérica) negra, destinados à invisibilidade no cotidiano. O trabalho procura dar legitimação de Salvador como identidade negra e mestiça, elucidando seus habitantes de origens negro-mestiças:

Salvador tem conseguido projetar para o Brasil e para o mundo a imagem de uma cidade vibrante, culturalmente rica e sincrética, de convívio democrático e alegre. Uma projeção merecida, que tem a sua maior e melhor visibilidade no ciclo de festas da Bahia, em particular no Carnaval, mas que ainda não corresponde à vivência cotidiana da maior parte da sua população. Salvador Negroamor é um movimento que pretende dialogar com esta realidade, rica e contraditória, criando as bases para a mudança de mentalidade necessária para que a cidade assuma, sem reservas, a sua identidade negra e mestiça e dela possa se orgulhar. Não se trata de privilegiar apenas este amplo segmento da população, e sim mostrar a realidade da nossa afrodescendência. (...) A despeito dos nossos problemas, temos na base da nossa formação um exemplo de convívio sincrético. Basta que este exemplo, limitado quase sempre à dimensão simbólica e cultural, seja transposto para a dimensão sócio-econômica, para o convívio real entre os cidadãos, para a dimensão concreta da configuração e uso do próprio espaço urbano. Como um povo negro e mestiço, produzimos tesouros culturais. Como negros e mestiços estamos em condição de assumir esta identidade de forma responsável e integral, de gerar igualdade e justiça social, de projetar uma nova imagem de Salvador para o Brasil e os afrodescendentes de todo o mundo. E podemos fazê-lo de forma democrática, pacífica e alegre como é, por formação e desejo, o povo desta cidade.⁷

Annateresa Fabris empreende uma leitura da construção de personagens sociais, na história da fotografia desde o seu surgimento no século XIX, a partir, principalmente, da classificação feita por Charles Baudelaire do “retrato como romance e do retrato histórico”, analisando as técnicas fotográficas de criação de identidades elaboradas nos séculos XIX e XX. De acordo com Fabris, o retrato fotográfico reúne a condição de ser um ato social e um ato de sociabilidade:

Representação Honorífica do eu burguês, o retrato fotográfico populariza e transforma uma função tradicional, ao subverter os privilégios inerentes ao retrato pictórico. Mas o retrato fotográfico faz bem mais, contribui para a afirmação moderna do indivíduo, na medida em que participa da configuração da sua identidade como identidade social. Todo retrato é simultaneamente um ato social e um ato de sociabilidade: nos diversos momentos de sua história obedece a determinadas normas de representação que regem as modalidades de figuração do modelo, a ostentação que ele faz de si mesmo e as múltiplas percepções simbólicas suscitadas no intercâmbio social.⁸

Para a autora, o retrato fotográfico possui uma lógica homologadora do “eu”. Entretanto, sem os nomes próprios, o artista gera uma identidade coletiva e não individual fazendo desaparecer a idéia da diferença. Na exposição Negroamor, há a idéia de que as fotografias explodem como imagem especular da cidade. Espalhadas em vários pontos de Salvador, as imagens cumprem a idéia de habitação e movimento, homologando a identidade de um grupo étnico e legitimando a idéia de que todos os baianos são negros.

⁷ <http://www.salvadornegroamor.org.br>

⁸ FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.p.38.

A inversão preconizada pela ruptura do que se espera numa relação de espectador e exposição traduz bem a intenção de afirmação de uma alteridade. O espectador, na verdade, não vai à exposição, pois esta se mostra, se impõe, ocupa o lócus visível da cidade, pois está “deslocada do lugar” tradicionalmente reservado a exposições, tais como a galeria ou o museu.

A escolha pelo gênero fotográfico retrato, de estilo tradicional, reporta-nos ao conceito benjaminiano de aura. Walter Benjamin⁹ afirma que é no retrato fotográfico que a aura, perdida nos meios técnicos de reprodução, retorna. É no retrato, portanto que o culto à imagem reinstala-se. No contexto da referida exposição, a preferência constante por rostos deixa ver que o artista quer o sujeito; a força aurática alcançada pelo gênero retrato deve promover a afirmação de uma identidade, por isso os objetos da exposição, muitas vezes, podem nos conduzir a outra longa tradição do retrato fotográfico, que é “fotografia etnográfica”.

A exposição, a despeito de favorecer o agenciamento de vozes recalcadas e se propor a ser “multifocal etnicamente”, pela ocupação de espaços simbólicos, comumente ocupados por rostos brancos, não consegue escapar de toda a certas “imagens positivas” já mapeadas ou aceitas pela indústria cultural e turística. Em muitos retratos, Negroa-mor promove ainda a evocação de certos estereótipos divulgados por essas duas instâncias. A imagem do negro alegre, simples, cordial ou vinculados aos artefatos culturais, como religião, o místico, a culinária, etc, lembra os modelos veiculados nos guias turísticos ou postais que cristalizam um modo de ser do baiano como lugar da “utopia racial”:

A maioria dos habitantes de Salvador é mulata, mistura entre portugueses, africanos e indígenas. O povo de Salvador é alegre, simples e hospitaleiro [...] sempre de braços abertos para mostrar ao turista "o que é que a Bahia tem". (Postais do Brasil, s/d.)

Percebe-se que a constituição dessa identidade nasce das representações. Para Hall “(...) a identidade é sempre em parte uma narrativa, sempre em parte um tipo de representação. Está sempre dentro da representação”¹⁰. A construção de identidades, portanto, nasce de um sistema de representações que interferem no modo de constituição dos sujeitos. Somos em parte aquilo que o outro diz que somos e em parte o que construímos na relação com os outros.

Na exposição, vê-se, portanto, de certo modo, uma produção de uma multiplicidade de bens simbólicos, negociados no mercado cultural. Falamos de uma concepção de uma Bahia inventada sob uma variedade de mitos que, através de negociações, o negro alcança uma visibilidade controlada, transitando de um espaço de negatividade para o

⁹ BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia*. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Brasiliense: 1985.

¹⁰ HALL In: ESCOSTEGUY, 2001, p.151.

contraponto da posição de orgulho. Isto porque se presume – paternalisticamente, é claro – que o controle sobre a representação leve automaticamente à produção de uma reversão política efetiva porque baseada em “imagens positivas” de grupos minoritários. Esta vontade de uma imagem positiva, mesmo sendo necessário no sentido de procurar rasurar uma longa tradição de representações “negativas” ao longo da história, não é inocente nem neutra e recalca as ambigüidades contidas no ato de representar, pois, em lugar de lidar com as contradições inerentes a qualquer comunidade identitária – a identidade é sempre um significante aberto –, as imagens positivas optam por uma máscara de perfeição, a qual preenche um “lugar vazio” com uma essência metafísica. Ou seja, a opção por representações “positivas” de grupos minoritários, ainda mais se feita por agentes “externos”, pode ser lida como um sinal de ansiedade no sentido de diminuir a força política da diferença e aplacar conflitos cotidianos.

Para Hall, nesse momento em que emerge como pauta a questão da cultura massiva negra, as vozes das margens têm, um espaço fecundo, o qual se constitui resultado de políticas culturais da diferença “de lutas em torno da diferença, de produção de novas identidades”. Trata-se de resultados de uma nova forma de política cultural que afetam também outras etnicidades marginalizadas. Uma luta sob o signo da diferença que o autor define como hegemonia cultural, a qual não se relaciona à “dominação”, mas à produção de estratégias que operem descentramentos de poder, entendendo que, embora tais deslocamentos promovam uma visibilidade regulada, não se configuram na conservação do mesmo.

De acordo com Hall, a cultura popular negra é um espaço de contestação estratégica, uma vez que há sempre “posições a serem conquistadas”, que fazem submergir outras tradições de representação. Daí a cultura popular negra não poder ser resumida a tradicionais “oposições binárias” – positivo versus negativo – utilizadas para representá-la.

O autor faz três observações significativas que refletem as tradições peculiares à cultura negra, a saber: o estilo da cultura negra como conteúdo e não embalagem; a música como estrutura de vida cultural e o corpo como capital cultural, espaço de representação: “temos trabalhado em nós mesmos como tela de representação”.

A cultura negra é produto de sincronizações, confluências culturais e negociações entre posturas dominantes e subalternas, portanto é híbrida. Para Hall esse momento é essencializante, justamente por desconsiderar tal caráter híbrido. Valoriza-se a lógica da oposição binária, o que torna o momento “fraco” uma vez que as diferenças são naturalizadas não se levando em conta a fronteira entre o natural e o cultural. Hall considera que o significante “negro” extraído do seu contexto histórico, político e cultural reforça essa essencialização e, conseqüentemente, o racismo que hoje se propõe desconstruir. De acordo com o autor, não se pode deixar de ver que a “vida negra” não é experienciada fora da representação, e, portanto, não é uma “categoria de essência”.

É certo que a exposição Negroamor é um marco no sentido de promover uma auto-estima positiva e, paradoxalmente, de “chamar atenção” para as heranças e aspectos da cultura negra numa cidade de maioria afro-descendente. Embora, em muitos casos, tenda a uma visão que reforça certas imagens caras a democracia racial, a exposição – com perdão do pleonasmo – expõe, mesmo a contragosto, os impasses contidos nas políticas representacionais das minorias; afinal de contas, ainda precisamos (até quando?) de intervenções culturais como ela para “enxergarmos que Salvador é uma cidade negra”.

Referências

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Brasiliense: 1985.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

ESCOSTEGUY, A. C. “Estudos Culturais: uma introdução”. In: SILVA, T. T. da. (Org.). **O que é, afinal, Estudos Culturais**. Belo Horizonte: Autêntica 2006. p. 133- 166.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organizadora Liv Sovik. Tradução: Adelaine La Guardia Resende [et.al]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

SANTIAGO, Silviano. “A democratização do Brasil” in: **O Cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2004.

SOUZA, Florentina da Silva. **Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU**. Belo Horizonte: Autêntica 2005.