

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS**



**ONDE ESTÃO
OS BRANCOS?**

Desvelando a branquitude na Arte Brasileira

RAFAEL DANTAS DE OLIVEIRA



AQUIDAUANA, MS

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

RAFAEL DANTAS DE OLIVEIRA

ONDE ESTÃO OS BRANCOS?

Desvelando a branquitude na Arte Brasileira

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, linha de pesquisa: Diferenças e Alteridades, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Culturais.

Orientador: Dr. Murilo Sebe Bon Meihy

Coorientador: Dr. Igor Moraes Simões

AQUIDAUANA, MS

2023

OLIVEIRA, Rafael Dantas de. **ONDE ESTÃO OS BRANCOS? Desvelando a branquitude na Arte Brasileira.** Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2023, p. 349.

Aprovado em: 28 de setembro de 2023.

Banca Examinadora:

Dr. Kleber Antonio de Oliveira Amancio (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia).

Julgamento: _____ Assinatura: _____.

Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos (Universidade Estadual do Rio de Janeiro).

Julgamento: _____ Assinatura: _____.

Dr. Miguel Rodrigues de Sousa Neto (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul).

Julgamento: _____ Assinatura: _____.

À Lídio Dantas

(in memoriam).

AGRADECIMENTOS – SOBRE ENCONTROS

Quando não souberes para onde ir, olhe para trás e saiba pelo menos de onde vens.¹

Provérbio Africano

01 de dezembro de 2022, Praia dos Ingleses, Porto, Portugal.²

Há dias em que aqui só faz frio e a chuva é constante. É uma cidade que parece estar sempre a chorar, pelo menos nessa época do ano. Esperei um dia de sol como hoje para vir à praia e refletir um pouco sobre tudo, principalmente sobre os encontros que aconteceram ao longo dos mais de dois anos desta pesquisa. É curioso, agora sentado entre as pedras, te sinto presente de tal forma que o sorriso invade meu rosto, meu corpo se arrepia e as lágrimas saltam aos olhos. Sinto-me criança. Sei que estás aqui.

O senhor consegue ouvir? As ondas quebrando, o som das espumas e bolhas estourando sobre a areia e retornando ao mar em sons cristalinos, o vento a cantar em nossos ouvidos, os pássaros mergulhando na liberdade e o sol trazendo vida ao tocar nossas peles escuras. É, acho que este é um daqueles momentos descritos pela poeta Campilho que diz: “Mas, por causa do que me ensinou o místico, eu acredito que exista, agora, alguém profundamente acordado. Alguém que esteja vivendo entre o intervalo tênue entre o sonho e a agilidade. Suponho que ele saiba perfeitamente que este começo de século será nosso batismo do voo para nossa persistência no amor”³. Nesse intervalo entre o tempo e as coisas, me volto para o senhor em busca dessa conversa primeira, por meio das palavras e sonhos que vieram de ti, e a ti retornam.

Tenho que ser sincero, não cheguei a conhecê-lo de fato e minhas memórias distantes de quando criança não me permitem lembrar claramente. Cresci ouvindo as memórias compartilhadas dos meus mais velhos que contavam sobre o seu jeito, seus costumes, o seu semblante sério, o tom grave de sua voz guardada nas lembranças de

¹ (Gonçalves, 2021, p. 569)

² A presente dissertação foi escrita em diversos momentos entre os anos de 2021 e 2023, assim como em variados lugares, entre eles, Campo Grande - MS, Rio de Janeiro – RJ, Coimbra – PT, Porto – PT, Braga – PT, aeroportos e outros. Quando aparecem, as datas e locais demarcam o momento inicial em que comecei a escrever os trechos em questão.

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a2u1D4i-C48>. Acesso em: 09 nov. 2022.

todos. Somente o conheci assim, através de vozes embargadas. Se vivo, o que teria sido de nós? Quão próximos seríamos? O que me diria em momentos como esse?

Do mesmo modo, o senhor não chegou a me conhecer, partiu jovem, antes mesmo que eu me tornasse quem sou. A priori, parece aquelas histórias de desencontros, em que através da literatura acompanhamos a trajetória de personagens que estão destinados a se encontrar, mas que ao final, na última página, entre frações de segundos, por uma série de acasos, o esperado encontro não acontece. Entretanto, conosco não é isso que acontece, esse não é o nosso “fim”, a noção linear de tempo não dá conta de compreender nosso encontro, ele existe no suspender do próprio tempo. Esse tempo não dá conta de compreender nem mesmo vida. Assim, no suspender do tempo, acredito que parte de quem somos se dá pelos encontros realizados ao longo da vida, dos afetos trocados, das lembranças e memórias gravadas nos corações, sorrisos compartilhados, abraços entrelaçados, olhares apaixonados, lágrimas afagadas e momentos como este. Portanto, da mesma forma como conheci o senhor através do que gravou no peito dos seus, quero me apresentar a ti através dos que estiveram comigo ao longo desses últimos anos, e ao final, espero que sintas-me conhecer.

...

Não sei o quanto a vi enquanto uma mulher e mãe, mas sei que se orgulharia. Sendo uma mãe tão jovem, fomos crescendo juntos e assistindo a cada transformação um do outro, até o ponto no qual nos encontramos. Distanciados de ti e dos nossos, ela sempre me protegeu como pôde e fez o que acreditava ser melhor para mim. Nas inúmeras vezes em que me levava para a escola na garupa de uma bicicleta já velha, ela dizia que se quisesse me tornar alguém na vida, precisava estudar. Sempre teve a educação como um valor. Esses dias, aqui mesmo, do outro lado do mundo, onde os estudos me trouxeram, pude ver e ouvir pessoalmente aquele cantor que brinca com as palavras e diz “A merendeira desce, o ônibus sai/ Dona Maria já se foi, só depois é que o sol nasce/ De madrugada que as aranha desce no breu/ E amantes ofegantes vão pro mundo de Morfeu/ E o sol só vem depois”⁴. Não teve como, as lágrimas escorreram copiosamente e não consegui segurar. Lembrei dela, era ela na música, a mulher negra e merendeira em escola pública, sempre acordando de madrugada para ir para o trabalho e trazer parte do nosso sustento para que eu pudesse estudar. Em muitos momentos de nossa vida, nos vimos

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4cXOAqWOIcM>. Acesso em: 26 nov. 2022.

bem pouco, mesmo morando na mesma casa. Ela saía para trabalhar antes que eu acordasse, e eu voltava da universidade quando ela já estava dormindo.

Descrevê-la para o senhor é demasiado difícil para mim, pois em algum momento nós extrapolamos nossa relação de mãe e filho, e Lucimary Dantas se tornou uma das minhas melhores amigas e eterna companheira de estudos. Nesses últimos anos, quando voltava do trabalho na escola, sentava nas máquinas de costura no fundo de casa para mais uma jornada. Lá, eu passei muitas das minhas tardes com ela. Puxava um banquinho de madeira, sentava e lia em voz alta, enquanto ela costurava, todos os teóricos que se encontram neste trabalho. Passávamos horas discutindo Fanon, Césaire, Sueli Carneiro, Lélia Gonzalez (por quem ela é apaixonada), entre outros. Amante da literatura, quando lia para ela alguns trechos desta dissertação, ela se voltava para mim com a testa franzida e dizia: “Falta literatura, filho. Falta poesia na sua escrita. É através dela que você conseguirá alcançar as pessoas”. Em outro momento, na cozinha de casa, ela mandou eu sentar e leu um conto de Conceição Evaristo para mim. Percebeu que eu não estava entendendo as palavras e disse: “Não é para você ouvir, é para você sentir”. Ela é assim, brinca com as palavras, põe um pouco de poesia na vida, sonha e faz sonhar.

Ela dizia que meu pai, Djair Rodrigues, tinha um certo medo do senhor, mas que não se acovardava, e que o senhor também gostava dele. Inclusive, ela diz que sou “escritinho ele, sem dar, nem por”. Realmente, o senhor teria gostado dele como pai. Ele sempre foi presente, contava histórias de dormir imitando as vozes dos personagens, brincava, perguntava da escola, explicava tudo. Vi-o conquistar o mundo para poder reparti-lo conosco. Sempre colocou a mim e à minha irmã em primeiro lugar e, em partes, esta pesquisa também se tornou possível por conta dele, por ter fornecido e proporcionado toda a estrutura necessária para realizá-la. Sei que do outro lado do mundo ele sente a minha falta, sempre deixa escapar que não quer que eu saia de perto dele, quer a família sempre próxima e sonha com a casa recheada de netos. Ele é um grande incentivador de sonhos e, para ele, não há limites.

Ao longo do caminho outros ainda surgiram. Sorridente, brincalhão e acolhedor, Murilo Meihy se tornou muito mais do que um orientador. No mesmo corpo, habitam sua grandeza, sabedoria, inteligência e afeto; e antes de cada palavra de orientação, ele sempre se preocupou em saber como eu estava, como minha cabeça e saúde se encontravam, e como eu me sentia com a minha própria pesquisa. Sempre me acolheu com sorriso. Entusiasta, nunca me deixou trair minhas próprias palavras, incentivava sempre mais, e

se deixasse por conta dele, essa pesquisa teria mil páginas ou mais. Com ele, aprendi que além de humanizar a pesquisa, é preciso que o próprio pesquisador não perca sua humanidade e seja capaz de sentir tudo aquilo que escreve. Além dele, Igor Simões, meu coorientador, comprou alguns dos meus sonhos e me ajudou a torná-los possíveis. Lembro de ouvi-lo falar o quanto ele admirava uma outra historiadora negra da arte e o quão significativo foi vê-la pela primeira vez, e enquanto ele dizia, eu pensava que aquele sentimento de admiração que ele descrevia era o que eu sentia ao vê-lo, e acrescento ainda que ele enquanto tal, me faz acreditar que meus sonhos não são inalcançáveis.

Aliás, preciso te falar dela, Simone de Abreu, uma amiga fiel e com quem pude compartilhar minhas inseguranças, medos, desabafar, e dar inúmeras risadas. Preocupada e atenciosa, ela sempre me perguntava como estava o desenvolver da minha pesquisa, e sempre que precisei esteve presente para ajudar. Entre cafés e bolos, manteve abertas as portas de sua casa e biblioteca, e lembro-me de ela dizer anos atrás, “Eu acredito em você”. Também tive ajuda de amigos distantes, entre eles, Elson Rabelo, provocador, desconfiado, sempre a me desafiar e disposto a refletir junto, com quem pude aprender sobre as histórias da arte afro-brasileira, que sempre me desperta a ver o Brasil para além dos centros.

Também estive comigo amigades de longa data, Kamila Oliveira, Thaisla Renner e Paula Paniagua, que acompanharam cada passo e não me deixaram estremecer nos momentos de dúvidas e incertezas. Inclusive, aqui, também encontrei outros abraços acolhedores e que me fizeram sentir em casa, Matheus Vieira, António Serrão, Douglas Santos, Priscila Almeida, Henrique Silva, Anna Bernardi, Vivi Lamperth e muitos outros amigos. É, há muitos envolvidos e que tornaram possíveis as palavras aqui escritas, e que contribuíram de forma direta e indireta para as minhas reflexões, Gabriel Quartin, Fabrício Bergamasco, Leandro Nunes, Leo Mareco, Carlos Prado, Kleber Amancio, Miguel Neto, Carmen Capra, Amália Menegheti, Priscila Medeiros, Carla Batista, Cícero Andrade, Renata Sampaio, os docentes do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da UFMS, os docentes do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual da Universidade do Porto, e o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Com tudo isso, mais uma vez tenho que concordar com a poeta, talvez o amor seja isso – “Então, acho que o amor quando aparece é em tudo semelhante à forma física do mercúrio no mundo. Quando o vidro do termômetro se quebra, o elemento químico se espalha e então ele fica se dividindo pelos

salões de todas as festas. Mercúrio se multiplicando. Acho que deve ser isso uma das cinco mil explicações possíveis para o amor”⁵ –, a troca sincera que acontece no instante dos encontros e que se multiplica.

Agora, olhando diretamente para a luz refletida nas águas do mar que desaguam no Oceano Atlântico, este que é tão significativo e simbólico para nós e os nossos, não há como não lembrar de algumas imagens, como os sapatos de açúcar do artista Tiago Sant’Ana, que na iminência de sua dissolução na água, mesmo com o corpo imerso, os seguram sobre ela em um ato de salvar a si mesmo e a nós, e em especial, a imagem do pequeno barco de madeira de Guto Oca onde constam os dreads – fios de cabelos emaranhados – do seu próprio filho e que oferece ao mar, e questiona: *Quando será a minha travessia?* (Fig. 1).

Figura 1. Guto Oca, *Quando será a minha travessia?*, impressão fineart em pigmento mineral sobre papel algodão, 50 x 60, 25 x 45 e 25 x 24 cm, 2022.



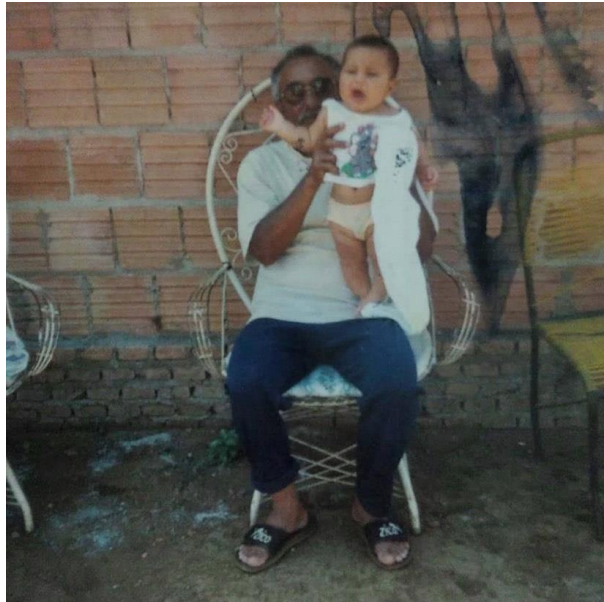
Fonte: Portifólio do artista Guto Oca.

É, meu vô Lídio, essa fotografia de Guto Oca me lembra aquela nossa, uma das poucas que temos juntos (Fig. 2). No quintal de sua casa, paredes sem reboco, uma grande cadeira na qual o senhor se sentava ao lado de minha avó Ramona, em que todos os demais

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a2u1D4i-C48>. Acesso em: 09 nov. 2022.

filhos e netos se colocavam a sua volta, e onde o senhor me segurava em seus braços assim como Guto Oca, e quem sabe, talvez também tenha se questionado: “quando será nossa travessia?”

Figura 2. Lídio Dantas e Rafael Dantas, fotografia, Campo Grande, MS.



Fonte: Arquivo pessoal.

Minha mãe conta que o senhor tinha o sonho de ver seus filhos e netos estudados, porém, partiu antes que pudesse testemunhar esse feito. Sabe, meu vô, enquanto um filho de Exu e Oxum, Orixás que muito têm me ensinado e guiado meus passos, aprendi já cedo que *Exu matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje.*

Houve um dia em que acreditei ser a realização dos sonhos dos meus ancestrais, mas hoje, penso que talvez eu seja a pedra que um dia o senhor jogou.

Sinto sua falta.

RESUMO

OLIVEIRA, Rafael Dantas de. **ONDE ESTÃO OS BRANCOS? Desvelando a branquitude na Arte Brasileira**. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2023, p. 349.

A partir dos Estudos Culturais (Hall, 2013a, 2013b ; Restrepo, 2014), Estudos Críticos da Branquitude (Bento, 2002, 2022; Cardoso, 2020; Carone, 2014; Schucman, 2020; Sovik, 2004) e Arte Brasileira, esta dissertação tem como objetivo geral identificar, compreender e analisar os padrões característicos e organizacionais da branquitude na Arte Brasileira (Hall, 2013a, 2013b), e partindo da compreensão dos Estudos Culturais de cultura enquanto poder e vice-versa, em que se estuda a organização geral em um caso particular, recorro ao contextualismo radical e ao pluralismo metodológico da seguinte forma: primeiro, identifico e analiso a construção social e histórica da branquitude e seu funcionamento, assim como sua autoidentificação, na qual se manifesta a contradição estratégica da branquitude. Em seguida, a partir da historiografia da arte afro-brasileira de autoria branca (Conduru, 2007, 2009; Cunha, 1983; Rodrigues, 1904; Valladares, 2018) e da produção da representação no campo da arte – a partir da ideia de “imagem em negativo” (Sovik, 2017) e do conceito “objetos em estado de exposição” (Simões, 2019), analiso como a branquitude ao produzir o Outro produz a si mesma (Carneiro, 2023; Fanon, 2020; Faustino, 2017; Kilomba, 2019), e como resultado, identifico, nomeio e conceituo o racismo visual. A seguir, subvertendo a lógica de poder do olhar branco (hooks, 2019), tomo a crítica à branquitude realizada por artistas afro-brasileiros, e revisito a historiografia da Arte Brasileira de autoria negra (Amancio, 2021; Munanga, 2018; Nascimento, 2018; Ribeiro, 2020; Simões, 2019) a fim de conceituar a arte branco-brasileira. Por fim, faço alguns apontamentos sobre a atuação de sujeitos brancos, e advogo a favor da morte da branquitude na Arte Brasileira (Yancy, 2022).

Palavras-chave: Branquitude; Arte branco-brasileira; Racismo Visual; Morte da Branquitude; Arte afro-brasileira.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Rafael Dantas de. **ONDE ESTÃO OS BRANCOS? Desvelando a branquitude na Arte Brasileira.** Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2023, p. 349.

Based on Cultural Studies (Hall, 2013a, 2013b ; Restrepo, 2014), Critical Studies of Whiteness (Bento, 2002, 2022; Cardoso, 2020; Carone, 2014; Schucman, 2020; Sovik, 2004) and Brazilian Art, this dissertation has the general objective of identifying, understanding and analyzing the characteristic and organizational patterns of whiteness in Brazilian Art (Hall, 2013a, 2013b), and based on the Cultural Studies understanding of culture as power and vice versa, in which the general organization is studied. In a particular case, I turn to radical contextualism and methodological pluralism in the following way: first, I identify and analyze the social and historical construction of whiteness and its functioning, as well as its self-identification, in which the strategic contradiction of whiteness manifests itself. Then, based on the historiography of Afro-Brazilian art by white authors (Conduru, 2007, 2009; Cunha, 1983; Rodrigues, 1904; Valladares, 2018) and the production of representation in the field of art – based on the idea of “negative image” (Sovik, 2017) and the concept “objects in a state of exposure” (Simões, 2019), I analyze how whiteness, when producing the Other, produces itself (Carneiro, 2023; Fanon, 2020; Faustino, 2017; Kilomba, 2019), and as a result, I identify, name and conceptualize visual racism. Next, subverting the logic of power of the white gaze (hooks, 2019), I take the critique of whiteness carried out by Afro-Brazilian artists, and revisit the historiography of Brazilian Art by black authors (Amancio, 2021; Munanga, 2018; Nascimento, 2018; Ribeiro, 2020; Simões, 2019) in order to conceptualize white-Brazilian art. Finally, I make some notes about the actions of white subjects, and advocate for the death of whiteness in Brazilian Art (Yancy, 2022).

Key-words: Whiteness; White-Brazilian art; Visual Racism; Death of Whiteness; Afro-Brazilian art.

RESUMEN

OLIVEIRA, Rafael Dantas de. **ONDE ESTÃO OS BRANCOS? Desvelando a branquitude na Arte Brasileira.** Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2023, p. 349.

Basada en Estudios Culturales (Hall, 2013a, 2013b; Restrepo, 2014), Estudios Críticos de la Blancura (Bento, 2002, 2022; Cardoso, 2020; Carone, 2014; Schucman, 2020; Sovik, 2004) y Arte Brasileño, esta disertación tiene el objetivo general de identificar, comprender y analizar los patrones característicos y organizativos de la blancura en el arte brasileño (Hall, 2013a, 2013b), y con base en la comprensión de los Estudios Culturales de la cultura como poder y viceversa, en los que se estudia la organización general en Para un caso particular, recorro al contextualismo radical y al pluralismo metodológico de la siguiente manera: primero, identifico y analizo la construcción social e histórica de la blancura y su funcionamiento, así como su autoidentificación, en la que se manifiesta la contradicción estratégica de la blancura. sí mismo. Luego, a partir de la historiografía del arte afrobrasileño de autores blancos (Conduru, 2007, 2009; Cunha, 1983; Rodrigues, 1904; Valladares, 2018) y la producción de representación en el campo del arte –a partir de la idea de “imagen negativa” (Sovik, 2017) y el concepto “objetos en estado de exposición” (Simões, 2019), analizo cómo la blancura, al producir al Otro, se produce a sí misma (Carneiro, 2023; Fanon, 2020; Faustino, 2017; Kilomba, 2019), y como resultado identifico, nombro y conceptualizo el racismo visual. A continuación, subvirtiendo la lógica del poder de la mirada blanca (hooks, 2019), tomo la crítica a la blancura realizada por artistas afrobrasileños y revisito la historiografía del arte brasileño de autores negros (Amancio, 2021; Munanga, 2018; Nascimento, 2018; Ribeiro, 2020; Simões, 2019) con el fin de conceptualizar el arte blanco-brasileño. Finalmente, tomo algunas notas sobre las acciones de los sujetos blancos y abogo por la muerte de la blancura en el arte brasileño (Yancy, 2022).

Palabras clave: Blancura; arte blanco-brasileño; Racismo visual; Muerte de la Blancura; Arte afrobrasileño.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Guto Oca, <i>Quando será a minha travessia?</i> , 2022.....	8
Figura 2. Lídio Dantas e Rafael Dantas, fotografia.....	9
Figura 3. Frente 3 de Fevereiro, <i>ONDE ESTÃO OS NEGROS?</i> , 2018.....	30
Figura 4. Titus Kaphar, <i>Space to Forget</i> (Espaço para esquecer), 2014.....	32
Figura 5. Jorge Henrique Papf, <i>Babá brincando com criança em Petrópolis</i> , 1899.....	33
Figura 6. Rafael Dantas, <i>ONDE ESTÃO OS BRANCOS?</i> , 2021.....	35
Figura 7. Abraham Ortelius, <i>Frontispício do Theatrum Orbis Terrarum</i> , 1570.....	57
Figura 8. Modesto Brocos y Gómez, <i>A redenção de Cam</i> , 1895.....	65
Figura 9. Modesto Brocos, <i>Descascando goiabas</i> , 1901.....	70
Figura 10. Celso Antônio com sua maquete para a escultura <i>Homem Brasileiro</i> , ao fundo.....	76
Figura 11. Pedro Peres, <i>Fascinação</i> , 1904.....	86
Figura 12. Revista Feminina, n. 27, 1957.....	90
Figura 13. Adriana Varejão, <i>Polvo</i> , 2012.....	98
Figura 14. Adriana Varejão, <i>Polvo</i> , detalhe dos tubos de tinta à óleo, 2012.....	98
Figura 15. Adriana Varejão, <i>Polvo Portraits I (Classic Series)</i> , 2013.....	99
Figura 16. Adriana Varejão, <i>Polvo Portraits (China Series)</i> , Galera Fortes Vilaça, 2014.....	100
Figura 17. Adriana Varejão, <i>Polvo Portraits (China Series)</i> e artista, 2022.....	101
Figura 18. Adriana Varejão, <i>Mestiça</i> , 2012.....	104
Figura 19. Candido Portinari, <i>Mestiço</i> , 1934.....	104
Figura 20. Lasar Segall, <i>Encontro</i> , 1924.....	104
Figura 21. Display da seção <i>Emancipações</i> da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> , Instituto Tomie Ohtake, 2018.....	157
Figura 22. Zacharias Wagener, <i>Mercado de escravo de Pernambuco</i> , 1641.....	214
Figura 23. Berna Reale, <i>Ginástica de Pele</i> , 2019.....	214
Figura 24. Frans Post, <i>Vista da Ilha de Itamaracá</i> , 1637.....	217
Figura 25. Nicolas-Antonie Taunay, <i>Entrada da Bahia e a Cidade do Rio a Partir do Terraço do Convento de Santo Antônio em 1816</i> , 1816.....	217
Figura 26. Jean-Baptiste Debret, <i>Mercado de escravos do Valongo</i> , século XIX.....	218
Figura 27. Johann Moritz Rugendas, <i>Negros no fundo do porão</i> , 1835.....	218

Figura 28. Johann Moritz Rugendas, <i>Mercado de Escravos</i> , 1835.....	218
Figura 29. Pedro Américo, <i>A libertação dos escravos</i> , 1889.....	219
Figura 30. J. Carlos, ilustração, jornal O Malho, 29 de maio de 1926.....	219
Figura 31. Abraham Ortelius, <i>Frontispício do Theatrum Orbis Terrarum</i> , 1570.....	219
Figura 32. Guillermo Farini com um grupo de pigmeus no Royal Aquarium de Londres, 1884.....	220
Figura 33. Professor Bergonié dando palestra sobre as mulheres com botoques, 1930.....	220
Figura 34. Jean Baptiste Debret, <i>Um jantar brasileiro</i> , 1830.....	221
Figura 35. Menina em exibição na Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, Bélgica, 1958.....	221
Figura 36. Militão Augusto de Azevedo, Retrato de senhor com cinco escravos, 1879.....	222
Figura 37. Mulher da etnia Achanti, de Gana, 1903.....	222
Figura 38. Canibais carregando seu mestre, Chicago, 1893.....	223
Figura 39. Retrato de senhora da Família Costa Carvalho na cadeirinha, com dois escravos, 1860.....	223
Figura 40. Joaquim Cândido Guillobel, <i>Fiel Retrato do Interior de uma Casa Brasileira</i> , 1814.....	224
Figura 41. Johann Moritz Rugendas, <i>Negros Novos</i> , 1835.....	224
Figura 42. Julien Vallou de Villeneuve, <i>Petit maître que j'aime [Pequeno senhor que eu amo]</i> , 1840.....	224
Figura 43. Édouard Manet, <i>Olympia</i> , 1863.....	225
Figura 44. Edwin Long, <i>O Mercado de Casamento Babilônico</i> , 1875.....	225
Figura 45. Léon Benouville, <i>Esther com Odalisca</i> , 1844.....	226
Figura 46. François J. Moulin, <i>A Odalisca e sua escrava</i> , 1853.....	226
Figura 47. Jean-Baptiste Debret, <i>Visita a uma chácara nos arredores do Rio</i> , século XIX.....	226
Figura 48. Tarsila do Amaral, <i>A Negra</i> , 1923.....	227
Figura 49. Tarsila do Amaral, <i>Auto-Retrato</i> , 1923.....	227
Figura 50. Lucílio de Albuquerque, <i>Mãe Preta</i> , 1912.....	228
Figura 51. Jorge Henrique Papf, <i>Babá brincando com criança em Petrópolis</i> , 1899.....	228
Figura 52. Arnaud Julien Pallière, <i>O Filho do Artista Tomando Banho na Varanda da Residência de seu Avô</i> , 1830.....	228
Figura 53. Eliseu Visconti, <i>Maternidade</i> , óleo sobre tela, 165x200 cm, 1906.....	229

Figura 54. João Ferreira Villela, <i>Augusto Gomes Leal com a Ama-de-Leite Mônica</i> , 1860.....	229
Figura 55. Albert Eckhout, <i>Negro Woman with Child [Mulher Negra com criança]</i> , 1641.....	229
Figura 56. Adriana Varejão, <i>Polvo</i> , 2012.....	230
Figura 57. Adriana Varejão, <i>Mestiça</i> , 2012.....	230
Figura 58. Lasar Segall, <i>Encontro</i> , 1924.....	230
Figura 59. Modesto Brocos y Gómez, <i>A redenção de Cam</i> , 1895.....	231
Figura 60. Pedro Peres, <i>Fascinação</i> , 1904.....	231
Figura 61. Rafael Dantas, <i>A produção de Si e do Outro</i> , 2023.....	234
Figura 62. Rafael Dantas, <i>A produção de Si e do Outro</i> , 2023.....	235
Figura 63. Rafael Dantas, detalhes do display <i>A produção de Si e do Outro</i> , 2023.....	236
Figura 64. Rafael Dantas, detalhes do display <i>A produção de Si e do Outro</i> , 2023.....	237
Figura 65. Mapa da <i>World's Columbian Exposition</i> , Chicago, EUA, 1893.....	274
Figura 66. Mapa da cidade de São Paulo, SP, com destaque aos museus; Museu Afro Brasil, Museu de Arte Moderna de São Paulo e Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.....	274
Figura 67. Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> , seção <i>Emancipações</i> , 2018.....	280
Figura 68. Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> , seção <i>Emancipações</i> , 2018.....	281
Figura 69. Vista da exposição <i>Histórias Afro-atlânticas</i> no MASP, seção <i>Retratos</i> , 2018.....	281
Figura 70. Vista da exposição <i>Histórias afro-atlânticas</i> no MASP, seção <i>Ritos e Ritmos</i> , 2018.....	282
Figura 71. Ken Gonzales-Day, série <i>Erased Lynching (Linchamentos apagados)</i> , 2002-2006.....	285
Figura 72. Ken Gonzales-Day, série <i>Erased Lynching (Linchamentos apagados)</i> , 2002-2006.....	285
Figura 73. Daniel Lima, <i>Arrastão de Loiros</i> , performance, Rio de Janeiro, 2005.....	292
Figura 74. Daniel Lima, <i>Arrastão de Loiros</i> , performance, Rio de Janeiro, 2005.....	292
Figura 75. Daniel Lima, <i>Arrastão de Loiros</i> , performance, Rio de Janeiro, 2005.....	293
Figura 76. Daniel Lima, <i>Arrastão de Loiros</i> , performance, Rio de Janeiro, 2005.....	293
Figura 77. Oscar Pereira da Silva, <i>Descoberta do Brasil</i> , 1922.....	298
Figura 78. Renata Felinto, <i>White face and Blonde Hair</i> , 2012.....	299
Figura 79. Renata Felinto, <i>White face and Blonde Hair</i> , 2012.....	300

Figura 80. Gervane de Paula, <i>Artista negro, curadoras brancas</i> , 2018.....	303
Figura 81. Bruno Moreschi e equipe. <i>Países com mais artistas citadas/citados (nascimento)</i>	323
Figura 82. Bruno Moreschi e equipe. <i>Gráficos sobre presença de mulheres (negras ou não) e negros</i>	324

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. As características da branquitude crítica e acrítica, autor: Lourenço Cardoso.....	119-120
Tabela 2. Invisibilidade – Neutralidade, autor: Jorge Miranda.....	135
Tabela 3. Representações racializadas, autor: Rafael Dantas.....	265-266

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – VÁ LOGO, MEU MENINO, ANTES QUE O MUNDO ROTULE SUA AMBIÇÃO COMO INSOLÊNCIA.....	19
PRÓLOGO – SERENDIPIDADE: QUANDO OS OLHOS NEGROS ENCONTRARAM O SUJEITO BRANCO.....	29
1. BRANQUITUDE.....	39
1.1. O silêncio, a Arte e os Estudos Culturais.....	39
1.2. Um campo em construção.....	46
1.3. Significados de ser branco.....	54
1.4. Branquitude é poder.....	116
1.5. Mas nem todo branco: hierarquias internas.....	123
1.6. Ferramentas e mecanismos de preservação, defesa e ampliação.....	131
2. A PRODUÇÃO DE ‘SI’ E DO ‘OUTRO’.....	150
2.1. O negro-vida sobre o branco-vida.....	150
2.2. Arte e raça pra quem?.....	167
2.2.1. Na morada daqueles que nunca nos convidaram a entrar: algumas considerações.....	192
2.3. Racismo Visual: a representação da branquitude.....	198
2.3.1. O Eu e o Outro.....	198
2.3.2. Objetos em estado de exposição: a representação da branquitude enquanto representação do poder.....	207
2.3.3. Objetos em estado de exposição - uma expansão do conceito: a representação da branquitude enquanto representação do universal.....	266
2.3.4. Racismo Visual.....	279
3. OLHANDO AQUELES QUE “SEMPRE” NOS OLHARAM	288

3.1. Negros sobre brancos: a branquitude em questão a partir da Arte Afro-brasileira.....	288
3.2. Arte Branco-brasileira: o que é, afinal?.....	312
CONSIDERAÇÕES FINAIS – A MORTE DA BRANQUITUDE NA ARTE BRASILEIRA, UM CONVITE	330
REFERÊNCIAS.....	340

INTRODUÇÃO - VÁ LOGO, MEU MENINO, ANTES QUE O MUNDO ROTULE SUA AMBIÇÃO COMO INSOLÊNCIA

Tornar-se mestra
é tornar-se negra.⁶

Diane Lima

03 de dezembro de 2022, Jardim do Morro, Gaia/Porto, Portugal.

Sentado sozinho no Jardim do Morro, de frente para o Rio Douro e olhando o sol ir embora nesse finalzinho de tarde – quando seus últimos raios iluminam a cidade do Porto e a noite começa a despertar com as luzes dos bares e as vozes dos jovens na ribeira –, escrevo esta que talvez seja a última versão da introdução da minha dissertação, e se você a estiver lendo, significa que ela se manteve. Desde que iniciei esta pesquisa, me questiono de qual lugar eu observo e falo. Poderia iniciar já com respostas, dizer que nunca tive dúvidas, que a certeza sempre esteve presente e, conseqüentemente, fazê-lo acreditar no que digo. Porém, não seria sincero e verdadeiro com meu leitor e muito menos comigo mesmo. É curioso, na maioria das pesquisas que tive contato, nós, enquanto leitores, somos apresentados a um texto final, cheios de hipóteses e respostas, entretanto, pouco sabemos do processo do próprio pesquisador, seu percurso, quem é.

Na primeira versão, escrita ainda no Mato Grosso do Sul, lembro de apresentar os limites e dificuldades de desenvolver uma pesquisa dessa envergadura no interior do Brasil, entre eles, o difícil acesso a obras, acervos e instituições de arte. Todavia, isso nunca foi algo limitante, um impeditivo; eu encarava como mais um desafio. Com o tempo, fui percebendo as potências de realizá-la de lá, longe dos grandes centros, e sem romantizar, isso me possibilitou enxergar muitas das coisas que aqui apresento, pois “Nesse sentido, a margem não deve ser vista como mero espaço periférico, de perda e privação, mas espaço de resistência e possibilidade. É um “espaço de abertura radical” (hooks, 1989, p. 149) e de criatividade, onde acontecem novos discursos críticos” (Kilomba, 2022, p. 67), é um lugar de onde novas perguntas podem surgir. Brincando

⁶ (Lima, 2017, p. 11).

com os versos de Drummond de Andrade⁷, lembro de ter escrito: “22 de junho de 2021, Campo Grande, MS. Essa ferida, meu bem, às vezes não sara nunca, às vezes pode sarar um dia. Daqui estou vendo a branquitude na Arte Brasileira, irritada, desapontada, mas também vejo outras coisas: vejo beijos que se beijam, ouço mãos que se conversam e viajam sem mapas. Vejo muitas outras coisas que ousou compreender”. Logo em seguida, dizia; “nos últimos anos, esta pesquisa vem sendo realizada no interior do Brasil, distante dos grandes centros, no lugar que muitos chamam de Brasil profundo, mas que eu chamo de lar. É o lugar onde se lê e escreve ao mesmo tempo em que se ouve passarinhos cantando na janela, onde é possível colher jabuticabas no quintal de casa. Lugar de onde vejo o mundo”.

Meses depois, a caminho da cidade do Porto, Portugal, onde pude realizar parte da pesquisa no Mestrado em História da Arte, Patrimônio e Cultura Visual da Universidade do Porto, escrevi as seguintes palavras: “11 de setembro de 2022, aeroporto Viracopos, Campinas, SP. Escrevo esta introdução em trânsito. Entre abraços afetuosos, lágrimas de alegria, palavras de bênção da minha mãe e o olhar orgulhoso de meu pai. Deixei por escrevê-la por último, pois a questão que me parecia mais fácil, começa a se complexificar. Agora, em meio aos abraços de reencontros e de despedidas, me questiono de onde eu falo. Que corpo é esse que transita? Tendo em vista que estou indo além-mar, essa, que era a questão primária, torna-se a última, pois ainda não sei respondê-la. Espero que quando chegar ao fim, quando o último ponto final for escrito, eu descubra. Por enquanto, assim como minha própria trajetória está sendo construída a cada passo, apresento aqui os processos, algo ainda em construção”.

Agora, Aqui, de volta à minha casa, essa angústia encontra sossego. Lembro das palavras de Frantz Fanon, “Ó meu corpo, faz sempre de mim um homem que questiona!” (2020, p. 242), e acredito que seja isso, ao longo do processo e trajetória de pesquisa fui me tornando um intelectual negro, não no sentido essencialista, mas no sentido político da negritude. Tendo minha humanidade e a dos meus negada, senti que a cada palavra escrita eu a reivindicava e a tomava de volta, e com isso me tornei um sujeito negro, humano, que transita entre os espaços e as coisas, e que constrói um mundo no qual meu

⁷ “Essa ferida, meu bem, / às vezes não sara nunca / às vezes sara amanhã. / Daqui estou vendo o amor / irritado, desapontado, / mas também vejo outras coisas: / vejo beijos que se beijam / ouço mãos que se conversam / e que viajam sem mapa. / Vejo muitas outras coisas / que não ousou compreender...”. Poema O amor bate na aorta, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JzIGIS51A-M>. Acesso em: 26 mai. 2021.

corpo seja sempre um corpo no lugar (Césaire, 2020; Kilomba, 2019, 2022). Portanto, sou um intelectual negro do interior do Brasil, que observa e escreve o mundo a partir deste local e deste corpo.

Durante o processo de pesquisa e escrita da dissertação, por diversas vezes me peguei refletindo também sobre o modo como eu deveria e poderia escrevê-la. Não se tratava de qual metodologia utilizar, quais obras e conceitos abordar, mas sobre como a escrita em si deveria ser realizada. Em partes, essa dissertação nasce do meu incômodo enquanto homem negro no campo da arte – que como veremos adiante é um espaço onde a branquitude se faz enormemente presente –, mas devido a esse “incômodo” causado pelo racismo, também surge a questão quanto à escrita, afinal, para quem eu escrevo?

Na condição de colonizado, Albert Memmi (2021) ao escrever o *Retrato do colonizado precedido pelo Retrato do colonizador*, sabendo que este seria lido pelos colonizadores, já se antecipa e pede que o leiam antes mesmo de refutá-lo. Experiência similar à de Robin DiAngelo (2018) ao escrever *White Fragility*, que a partir de sua experiência branca escreve para outros brancos. Já no início, a socióloga pede que os brancos leitores respirem e se mantenham abertos para lê-la ao ponto de compreenderem seus argumentos (2018, p. 36). Esses autores não estavam prevendo o futuro, mas a partir de experiências históricas com a branquitude aprenderam que, quando, enquanto subalternos, dirigimos a crítica aos brancos que se encontram no poder, precisamos ter cautela, pois corremos o risco de sermos escamoteados do circuito ao qual dirigimos nossa crítica (Carneiro, 2023). Este receio está diretamente ligado a um dos temas/aspectos que aqui disserto, o medo branco (Azevedo, 2004).

Escrever de modo incisivo, observando a materialidade e o poder exercido pelos brancos na Arte Brasileira sem preservá-los e sem preservar a mim mesmo, ou alcançá-los a partir de uma escrita indireta e abstrata, utilizando “o clássico procedimento da ironia” (Ramos, 1995, p. 182)? Como aponta Albert Memmi,

Curioso destino o de escrever para um outro povo que não é seu! Mais curioso ainda é escrever para os vencedores do seu povo! [...] O que dirão precisamente a esse público, uma vez que ousaram falar, se não seu mal-estar e sua revolta? Esperavam-se palavras de paz daquele que sofre de uma longa discórdia? Reconhecimento em relação a um empréstimo com juros tão pesados? (Memmi, 2021, p. 150).

Como você poderá ler, e espero que tenha sido claro, preservar os brancos do incômodo, do desconforto, e até o fato de cogitar mantê-los neste local, por medo ou

receio, são sintomas de como estamos imersos em uma cultura de supremacia branca que busca a todo momento preservar-se. Pesquisar e escrever é assumir riscos. Nesse sentido, Stuart Hall aponta que “[...] os perigos não constituem lugares dos quais se pode fugir, mas lugares para onde se vai” (2013b, p. 237). Alguns brancos racistas poderão alegar se tratar de racismo às avessas, não é. É, ainda assim, “[...] apenas sorriso inteligente, processo brando, cordial, de ‘desencantamento’ da brancura e de reeducação dos [...] brancos” (Ramos, 1995, p. 182). Não há docilidade quando se trata do racismo, até as palavras mais doces podem se tornar fel nos ouvidos reticentes. Assumo o risco de possíveis consequências, pois “Quem quer que contrarie a rotina está exposto à incompreensão” (Ramos, 1995, p. 264), além disso, por já ter experienciado que falar sobre branquitude na Arte Brasileira é como jogar pedras em um vespeiro. Há muitos interessados em manter as hierarquias com base na raça.

Parece ironia do destino que aqueles que “sempre” nos olharam a partir da raça, com o objetivo de nos controlar, aprisionar e fixar (Fanon, 2020), tenham tanta resistência em também serem vistos a partir da categoria da raça, mesmo que, de forma diferente deles, estejamos escrevendo para auxiliá-los a libertarem-se de si mesmos. Robin DiAngelo escreve que “conviver com a fragilidade branca é fundamentalmente uma questão de sobrevivência para pessoas de cor” (2018, p.178), e de forma a complementá-la, Patrícia Hill Collins diz que “O conhecimento desprovido de sabedoria é adequado para quem detém o poder, mas a sabedoria é essencial para a sobrevivência do subordinado” (2020, p. 149).

Alguns brancos sairão em defesa de sua branquitude e tentarão refutar as palavras aqui escritas. Não me surpreende. Isso já está previsto. Mas de qualquer forma, peço que o façam, não necessariamente para refutar meus argumentos, mas que ao fazê-lo, ao olharem para si mesmos, vejam sua monstruosidade. Não tentem salvar a si mesmos, não há salvação para a sua branquitude. Talvez, creio que possa estar sendo otimista, os brancos ao tentarem me refutar, enxerguem tudo aquilo que negam em si mesmos. Alguns desistirão pelo caminho... outros não saberão lidar com sua culpa branca e recorrerão às cadeiras dos analistas e psicólogos para conseguirem coexistir com sua monstruosidade, de modo a blindá-los da compreensão de que seu existir no mundo (branquitude) é ser parasita (Cardoso, 2020; Yancy, 2022), a mais bruta e escabrosa desumanização, como já nos dizia Aimé Césaire (2020). Outros irão questionar o porquê de não abordar os brancos

exceções, aqueles que são aliados sinceros e genuínos, e a esses questionadores dedico a resposta de Frantz Fanon,

Alguns nos dirão, esquecendo o nosso objetivo de fazê-lo, que poderíamos ter voltado nossa atenção para outro lado, que existem brancos que não se encaixam em nossa descrição. Respondemos a esses objetores afirmando que dirigimos nossa crítica aqui aos mistificados e aos mistificadores, aos alienados, e que, se existem brancos capazes de se comportar de forma sensata diante de um negro, é justamente o caso que não pretendemos contemplar. Não é porque o fígado do meu paciente funciona bem que direi: os rins estão saudáveis (Fanon, 2020, p. 45-46).

Sendo assim, eu caminho na linha tênue entre o que “pode” ser dito e o que, minimamente, precisa ser dito. Se os Estudos Culturais me permitem uma certa indisciplinaridade (Restrepo, 2014), é por ela que eu sigo. Nas palavras de Stuart Hall,

A não ser que operemos dentro dessa tensão, nunca saberemos do que os estudos culturais são, não são ou nunca serão capazes; mas igualmente, não se saberá o que precisam fazer e o que só os estudos culturais têm a capacidade privilegiada de realizar. Têm que analisar certos aspectos da natureza constitutiva e política da própria representação, das suas complexidades, dos efeitos da linguagem, da textualidade como local de vida e morte (2013b, p. 236).

Inicialmente, pensei que escrevia apenas à branquitude, mas conforme as conversas que fui tendo com os meus pares, vi que podia ir além. Para os não brancos, essa pesquisa pode vir a lhes dar ferramentas necessárias para o enfrentamento à supremacia branca na Arte Brasileira, e possibilitar que enxerguem em si mesmos até que ponto essa cultura também lhes formou, e assim romper esses pactos e acordos tácitos, além de matar a branquitude. Aos brancos... pode ser uma oportunidade de olhar a si mesmos, despidos, nus. Um espaço seguro para encarar suas monstruosidades, matar a sua branquitude e construir uma outra humanidade possível, e assim como Sueli Carneiro, “De espírito aberto, te convido a esse diálogo, confiante de que é possível conquistar corações e mentes, mesmo entre os que, como tu, rejeitam o som de vozes subalternas, para construir outros cenários e roteiros que representem a emancipação para todos” (Carneiro, 2023, p. 12).

Mas enfim, para quem realmente escrevo? Acredito que para aqueles que estão dispostos e que me encontram no meio do caminho entre estas páginas. Aqueles que chegaram a este texto de coração aberto, sejam iniciados ou não nesses temas e discussões. Escrevo para responder às questões de um jovem Rafael de anos atrás e que se projetam sobre mim nos dias de hoje. Escrevo para aqueles que querem conseguir imaginar um outro mundo possível. E antes de seguir adiante, gostaria de apontar o que

eles/vocês encontrarão nestas páginas, porém, sem antecipar e frustrar as surpresas da leitura.

Tendo como objetivo geral identificar, compreender e analisar os padrões característicos e organizacionais da branquitude na Arte Brasileira (Hall, 2013a), e partindo da compreensão dos Estudos Culturais de cultura enquanto poder e vice-versa (Hall, 2013a, 2013b; Restrepo, 2014), em que se estuda a organização geral em um caso particular, recorro ao contextualismo radical e ao pluralismo metodológico (Restrepo, 2014) para elaborar o texto da seguinte forma: primeiro, apresento no prólogo como construí a questão disparadora – *ONDE ESTÃO OS BRANCOS?* – a partir da minha visita à exposição *Histórias Afro-Atlânticas* que ocorreu no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP e no Instituto Tomie Ohtake em 2018 – algo comum em vários trechos, nos quais abordo minhas experiências –, o que me levou aos temas e aspectos abordados em toda a pesquisa, e apresento enquanto um recurso, ferramenta de análise, a ideia de “imagem em negativo” elaborada pela crítica cultural Liv Sok (2017).

No primeiro capítulo, a fim de colocar em diálogo os Estudos Culturais, os Estudos Críticos da Branquitude e a Arte Brasileira, além de apreender os significados de ser branco, branquitude, hierarquias internas e externas, e as ferramentas e mecanismos de preservação dos privilégios simbólicos e materiais da branquitude, parto do silêncio para fazer falar as coisas. Abordo os princípios dos campos e disciplinas elencados acima e traço brevemente a construção do campo dos Estudos Críticos da Branquitude, no Brasil e fora, por se tratar de uma das primeiras pesquisas a nível de pós-graduação no Brasil a estudar especificamente a branquitude na Arte Brasileira. Em seguida, apresento como os sentidos e valores sobre a branquitude vão sendo construídos social e historicamente, como eles constituem a branquitude, como a própria branquitude estabelece hierarquias internas a partir da classe social, gênero e regionalidade, e identifico padrões de defesa comuns à branquitude em diversos contextos sociais (Bento, 2002, 2014a, 2014b, 2022; DiAngelo, 2018; Kilomba, 2019, 2022). Além disso, analiso como a branquitude vê a si mesma e se auto identifica racialmente conforme seus interesses e demandas, em especial, no campo da arte, o que nomeio como *contradição estratégica da branquitude*.

No segundo capítulo, tenho como objetivo específico analisar como a branquitude historicamente tem se colocado e forjado o espaço no qual fala/produz sobre o Outro, negros, e assim, concomitantemente produz a si mesma, no campo teórico e na produção de visualidades (Carneiro, 2023; Fanon, 2020; Faustino, 2017; Kilomba, 2019, 2022).

Para tal, realizo uma análise sobre como a ciência, aquilo que entendemos como epistemologia, ainda é majoritariamente ocupada por pessoas brancas e por princípios teóricos e metodológicos brancos, e que os brancos, em sua maioria, determinam quais as perguntas fazer e como devem ser respondidas, além de a eles serem elencadas maior autoridade, veracidade, credibilidade e facilidade de acesso. Acrescenta-se ainda que ao estudarem/produzirem o Outro, negro-tema (Ramos, 1995), tornam-se Branco-Drácula (Cardoso, 2020; Collins, 2020; Kilomba, 2019, 2022). Em seguida, a partir da ideia de “imagem em negativo” (Sovik, 2017), analiso a historiografia da arte afro-brasileira de autoria branca (Conduru, 2007, 2009; Cunha, 1983; Rodrigues, 1904; Valladares, 2018). por compreender que os escritos de críticos e historiadores brancos da arte produziram concepções essencialistas e racialista a respeito da arte de autoria negra e corroboraram para que artistas brancos fossem tidos como representantes da arte afro-brasileira, ao mesmo tempo que produziram os artistas brancos como universais, logo, sem raça. Na contramão, esses autores produziram a si mesmos enquanto senhores da ciência, os pesquisadores brancos a observar e analisar o Outro. Neste trecho, também teço algumas considerações sobre a branquitude a partir de dois eventos: a institucionalização do Museu Afro-brasileiro na Faculdade de Medicina em Salvador, BA e a manifestação de intelectuais e artistas brancos contra as políticas de cotas raciais nas universidades públicas.

Neste mesmo capítulo, também analiso como a branquitude ao produzir representações sobre os Outros produz, concomitantemente, a representação da branquitude na Arte Brasileira e em outros contextos. Para tal, reúno 39 (trinta e nove) imagens/fragmentos de períodos e autorias diversas em um mesmo display a partir do conceito “objetos em estado de exposição” de Igor Simões (2019), e identifico as recorrências nessas imagens. Também proponho uma ampliação do conceito de Igor Simões (2019) em dois aspectos, o micro, em que tomo as representações dos negros e da branquitude como fragmentos em uma mesma obra, de modo que ambos produzem sentidos e valores sobre si; e o macro, onde estabeleço um paralelo sobre as distribuições espaciais nas Exposições Universais que ocorreram no Norte global no século XIX e XX, com destaque para a Exposição de Chicago de 1893 (Koutsoukos, 2020), e a distribuição espacial do Museu Afro Brasil, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o que me leva à hipótese de que se o Museu Afro Brasil é um museu de arte afro-brasileira, museu do negro, por ser constituído

majoritariamente por funcionários negros e seu acervo por obras de autoria negra, então, as instituições de arte onde a branquitude é maioria, enquanto funcionários e constituição de acervo, são na verdade *instituições brancas de arte*, de *arte branco-brasileira*. Ademais, como resultado da análise das representações da branquitude, identifico aquilo que nomeio como *racismo visual*: a proteção da representação da branquitude, a hipervalorização da branquitude e representação dos brancos como representação do poder, e a universalização da representação da branquitude.

No terceiro capítulo, a contragosto da branquitude, subverto a relação de poder do olhar branco (hooks, 2019) e analiso como os artistas negros, Daniel Lima, Renata Felinto e Gervane de Paula, em consonância com a ideia de “imagem em negativo” (Sovik, 2017), abordam a branquitude em seus trabalhos utilizando os próprios brancos em performances ou montando-se de branca e denunciando como a branquitude opera na Arte Brasileira como Branco Drácula (Cardoso, 2020). Com isso, argumento que esses artistas instituem outros paradigmas para a criação e produção de imagem, e assim como bell hooks, compreendo que “Nós que militamos em favor da causa antirracista continuamos insistindo que a supremacia branca e o racismo não terão fim enquanto não houver uma mudança fundamental em todas as esferas da cultura, em especial no universo da criação de imagens” (hooks, 2019, p. 26). Em seguida, revisito a historiografia da Arte Brasileira de autoria negra (Amancio, 2021; Munanga, 2018; Nascimento, 2018; Ribeiro, 2020; Simões, 2019) a fim de racializar a produção artística de autoria branca, rompendo com as pretensões universalizantes da branquitude, e a nomeio como *arte branco-brasileira*. Por fim, a partir dos trabalhos de Kleber Amancio (2021), Igor Simões (2019, 2021), Bruno Moreschi e equipe (Carvalho; Moreschi; Pereira, 2019), argumento que a categoria/conceito arte branco-brasileira pode e precisa ser utilizada em pesquisas futuras para analisar a *História da Arte branco-brasileira* e as *instituições brancas de arte*.

Nas considerações finais, retomo os pontos principais apresentados em cada um dos capítulos e enquanto uma possibilidade de atuação antirracista de sujeitos brancos na Arte Brasileira, com base no trabalho de George Yancy (2022), argumento a favor da morte da branquitude. Com isso, questiono, morte aos brancos ou morte ao sistema branco? Outro mundo é possível? Outra humanidade é possível para sujeitos brancos? De modo geral, essas são questões e aspectos que atribuem sentido a essa pesquisa. Aliás, reiteradas vezes as palavras de Igor Simões soavam em meus pensamentos:

precisamos todx, mais uma vez, realizar trabalhos que não respondam apenas ao compromisso da titulação acadêmica, mas que, antes de tudo, tenham como usina principal a vontade de alterar o tecido do sensível e de construir mundos onde sejamos possíveis em nossas mais variadas existências. Onde corpos de sujeitos, suas produções artísticas e seu pensamento sejam humanamente viáveis. Onde a vida seja mais forte que a morte. Onde o conhecimento possa vencer sobre a ignorância (Simões, 2019, p. 273).

Assim como o campo dos Estudos Culturais tem uma aberta vontade política (Restrepo, 2014), nós, eu e essas páginas a temos também, e assumi-la não nos diminui ou desqualifica, ao contrário, nos torna sinceros. Busco um mundo onde a vida seja, de fato, maior que a morte.

Por fim, gostaria de dizer que diferente de outros trabalhos, este não foi concebido apenas em salas de museus, bibliotecas e gabinetes de universidades, também se deu na pequena confecção de costura da minha mãe, no fundo do quintal de casa. Assim como fiz com os meus orientadores, com ela eu discutia os livros, conceitos, ideias e percepções. Lembro quando li para ela a passagem em que Du Bois narrava o nascimento e morte do primogênito, de forma crítica e poética:

“Sob o Véu ele nasceu”, disse eu, “e aqui vai viver” – um negro e um filho de um negro.” [...] Vi a sombra do Véu sobre o meu bebê, vi a fria cidade erguida sobre o solo vermelho como sangue. Aproximei meu rosto de sua bochechinha, mostrei a ele as estrelas e as luzes piscantes que começavam a aparecer, e aplaquei com uma canção de ninar o terror não exprimido de minha vida. [...] via o sonho de meus ancestrais negros em seus passinhos vacilantes em direção a um mundo incompreensível e desconhecido; ouvia em sua vozinha de Bebê a voz do Profeta que se elevaria sob o Véu. [...] Ele morreu no fim da tarde, quando o sol se punha melancólico sobre as colinas do oeste, escondendo sua face; quando os ventos estavam em silêncio, e as árvores, as grandes árvores verdejantes que ele tanto amava, estavam imóveis. [...] Durante todo aquele dia e aquela noite se instalou uma terrível alegria em meu coração – não, não me culpe se eu vejo o mundo de forma tão sombria através do véu –, e minha alma me sussurrava, dizendo: “Morto não, morto não, resgatado; cativo não, livre”. [...] Vá logo, meu menino, antes que o mundo rotule sua ambição como insolência, considere inaceitáveis seus ideais e o ensine a se acovardar e se curvar. É melhor ter este imenso vazio acabando com a minha vida do que um mar de sofrimento para você.

Palavras vãs; ele teria carregado seu fardo com mais coragem do que nós – sim, e o considerado mais leve também, algum dia; pois certamente este não é o fim. Certamente há de raiar o poderoso dia que arrancará o Véu e libertará os prisioneiros (Du Bois, 2021, p. 228-231).

Após o fim da leitura, pude ver na expressão da minha mãe que ela conhecia tal angústia. Com os olhos marejados de uma água tão salgada quanto aquela que trouxe nossos ancestrais, se arrepiou por inteiro e me disse “É a esperança, sem ela a gente esmorece”.

Por esse motivo escrevo esta dissertação, na esperança de que em uma manhã, pessoas com corpos semelhantes ao meu e que ainda estão por nascer possam sentir em suas peles apenas o calor do sol e não mais o peso do Véu.

01 de setembro de 2023, em casa, Campo Grande, MS, Brasil.

PRÓLOGO – SERENDIPIDADE: QUANDO OS OLHOS NEGROS ENCONTRARAM O SUJEITO BRANCO

Eu tinha grande dificuldade de enxergar os lugares de muita claridade. A luz fazia com que as coisas perdessem o contorno, como se as cores estivessem gastas e desbotadas, e quase comecei a trocar o dia pela noite.⁸

Ana Maria Gonçalves

No ano de 2018, estive presente como espectador na exposição *Histórias afro-atlânticas*, que ocorreu no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e no Instituto Tomie Ohtake – ambos na capital paulista; com uma curadoria complexa, composta por sujeitos brancos, Adriano Pedrosa, Lilia Schwarcz e Tomás Toledo (que na época compunha o quadro de funcionários do MASP) e dois curadores negros, Ayrson Heráclito e Hélio Menezes, ambos convidados. A exposição apresentou 504 obras organizadas em oito núcleos temáticos/seções, que foram distribuídos nas duas instituições da seguinte forma: No MASP, *Mapas e Margens; Cotidianos; Ritos e Ritmos; Rotas e Transes: Áfricas, Jamaica, Bahia; Retratos; Modernismos Afro-atlânticos*. E no Instituto Tomie Ohtake, *Emancipações; Resistências e Ativismos* (Pedrosa; Toledo, 2018). De modo geral, a exposição que começou a ser pensada anos antes sob o nome de *Histórias da Escravidão* e que após discussões e seminários realizados pelo MASP se torna *Histórias Afro-Atlânticas* (Simões, 2019, p. 174), tinha o intuito de trazer à tona os diálogos transatlânticos entre o continente africano, as diásporas africanas e os países que receberam as populações negras, sobretudo no campo da arte, da cultura e das reivindicações políticas, assim como a própria vida e liberdade.

Por ora, destaco uma obra, talvez a única dessa exposição, que transitou entre as duas instituições e que, diferentemente das demais, não foi exibida dentro do Cubo Branco⁹, mas colocada do lado de fora, cobrindo esse cubo e ficando em contato direto com outros públicos, diferente daquele, já de costume, que entra voluntariamente no Cubo

⁸ (Gonçalves, 2021, p. 933)

⁹ Igor Simões argumenta que “A dimensão expositiva se intensifica diante do modernismo, bem como a necessidade de existência da obra em espaço neutro. O lugar de exposição teria de existir como plataforma neutra, dando lugar a existência única da obra, guardada por intervalos consideráveis entre trabalhos que se avizinham. Essa pretensa neutralidade, já exaustivamente teorizada em escritos como do crítico Brian O’Doherty (2002), ganhou o nome de cubo branco. No cubo branco, o valor da obra como criação de um artista, em situação autoral, é a premissa que orienta também a escrita da arte. Ela também parte do projeto de criação do artista, do movimento artístico, ou do contínuo agrupamento cronológico. Em muitas instâncias se nega o papel constituinte da exposição” (Simões, 2019, p. 86).

Branco. A obra à qual me refiro é uma faixa branca em grandes dimensões com os seguintes dizeres escritos em preto: *ONDE ESTÃO OS NEGROS?* (Fig. 3), e que integra a série *Bandeiras* elaborada pelo coletivo Frente 3 de Fevereiro¹⁰, que tem como um dos organizadores o curador e artista Daniel Lima. Além da faixa citada, a série é composta pela faixa *BRASIL NEGRO SALVE*, que foi exposta primeiramente no ano de 2005 durante uma intervenção do coletivo na final da Taça Libertadores da América, no estádio Morumbi-SP, disputada entre os times São Paulo Futebol Clube e Atlético Paranaense, e pela faixa *ZUMBI SOMOS NÓS* que foi exposta em 2005 no Estádio do Pacaembu em São Paulo¹¹.

Figura 3. Frente 3 de Fevereiro, *ONDE ESTÃO OS NEGROS?*, dimensões variadas, São Paulo, 2005, sobre a fachada do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP, 2018.



Fonte: (Pedrosa; Toledo, 2018).

A obra provocava o espectador a tentar elaborar possíveis respostas à sua pergunta, e com isso nos propõe a aguçar o olhar para identificar esses sujeitos e os

¹⁰ Segundo o descrito no site de Daniel Lima, a “Frente 3 de fevereiro é um grupo transdisciplinar de pesquisa e ação direta acerca do racismo na sociedade brasileira. Sua abordagem cria novas leituras e coloca em contexto dados que chegam à população de maneira fragmentada através dos meios de comunicação. [Integrantes] Achiles Luciano, André Montenegro, Cássio Martins, Cibele Lucena, Daniel Lima, Daniel Oliva, Eugênio Lima, Felipe Teixeira, Felipe Brait, Fernando Alabê, Fernando Coster, Fernando Sato, João Nascimento, Julio Dojcsar, Maia Gongora, Marina Novaes, Maurinete Lima, Pedro Guimarães e Roberta Estrela D’alva”. Disponível em: <https://www.danielclima.com/Zumbi-Somos-Nos>. Acesso em: 20 set. 2021.

¹¹ Informações disponível em: <https://www.danielclima.com/Zumbi-Somos-Nos>. Acesso em: 20 set. 2021.

lugares que ocupam na sociedade brasileira e na própria arte. Ao trazer esse questionamento para a fachada do MASP e do Instituto Tomie Ohtake, mesmo com divergências e acordos necessários conforme relatou o curador Hélio Menezes em falas públicas, essas instituições assumem uma postura antirracista – ao menos neste caso. A fotografia presente no catálogo da exposição apresenta o reflexo do céu sobre os vitrais do MASP, com estruturas que se assemelham a grades. Ao mesmo tempo que *ONDE ESTÃO OS NEGROS?* Dialoga com a liberdade representada pelo céu, esta metáfora de liberdade contrasta com as grades, elemento significativo na experiência negra brasileira. Igor Simões (2019), ao analisar essa obra, levanta outros questionamentos:

Onde estão? Para além do tempo da mostra, para além do museu, para a Avenida Paulista, para as avenidas, ruas, cotidianos, onde estão? Na historiografia da arte brasileira, onde estão? Que arte é essa hifenizada que parece à margem de um outro território. Ainda, se aquela arte é afro-brasileira, toda a outra seria o quê? Seria uma arte euro-brasileira? Na arte, nos espaços institucionais, nas curadorias, nas escritas da crítica e da história da arte: Onde Estão os Negros? (Simões, 2019, p. 265).

Quando a vi pessoalmente, a obra estava instalada no Instituto Tomie Ohtake. Em um primeiro momento, enquanto negro, me senti contemplado por ela e pela discussão que suscita, mas também pude enxergar através dela um sujeito que parece oculto na maioria dos debates sobre questões étnico-raciais, inclusive dentro da história e do circuito brasileiro de arte, o sujeito branco. Se os negros não se encontram, ou são muito poucos, nos museus, acervos, na historiografia da arte, na crítica de arte e na curadoria, quem está lá? Quem vem ocupando esses lugares ao longo dos anos? A obra e os questionamentos de Igor Simões embora enfoquem os negros, parecem intuir que já sabemos onde se encontram os brancos. De fato, sabemos?

Curiosamente, quando estive no Instituto Tomie Ohtake, outra obra corroborava com meus pensamentos e me fazia questionar sobre os brancos. Na sala *Resistências e Ativismos*, havia um display (Simões, 2019) composto por obras que apresentavam figuras de mulheres negras escravizadas segurando bebês brancos, e alguns poucos negros. Havia pinturas, fotografias em preto e branco já amareladas pelo tempo, desenhos e colagens, mas uma obra chamou minha atenção – talvez pela grande dimensão, se comparada às demais –, a pintura a óleo *Space to Forget* (Espaço para esquecer) do artista Titus Kaphar (Fig. 4).

Figura 4. Titus Kaphar, *Space to Forget* (Espaço para esquecer), óleo sobre tela, 162,5 x 162,5, 2014.



Fonte: (Pedrosa; Toledo, 2018, p. 353).

A pintura apresenta a figura de uma mulher negra trajando um vestido azul, de joelhos no chão de madeira, apoiada sobre as mãos. Uma das mãos é translúcida, marcada apenas pelo contorno, e segura uma vassoura de mão. A mulher de cabelos curtos e crespos encara o espectador, ou o artista que a pintou, com semblante fechado, e sobrancelhas arqueadas. O cenário requintado, com móveis luxuosos e adornos, além da garrafa de whisky sobre a mesa de centro, sugerem ser uma sala de estar do século XX. Sala de pessoas afortunadas. Os mesmos tons azuis da mobília se assemelham ao da roupa da mulher negra, sugerindo que ambos desempenham funções semelhantes, são objetos que integram a casa e estão a serviço de outro alguém. Contrastando com a pintura a óleo, há sobre a mulher negra um enorme vazado, um espaço vazio, delimitando a figura de uma criança, mãos e pés pequeninos, e o tronco curto. O contraste se torna mais evidente porque se abre para a imensidão branca da parede da sala expositiva. A personagem que não se faz presente materialmente, cavalga sobre a mulher negra, e diferente da mão

translúcida da mulher que se funde com o chão, aonde podemos ver através dela, a figura branca vazada corta a cena.

Como pensar esta figura branca que não se faz presente, mas que ainda pesa sobre o corpo da mulher negra? Onde ela está? Sua marca se faz presente, podemos concluir que já esteve ali, mas para onde foi? Encontramos a criança branca logo ao lado, em uma fotografia exposta no mesmo display e que estabelece um diálogo direto. Trata-se da *Babá brincando com criança em Petrópolis* (Fig.5) de Jorge Henrique Papf, produzida em 1899. Titus Kaphar se apropria desta imagem e produz a referida pintura (Fig. 4) com outra proposição poética e política.

Figura 5. Jorge Henrique Papf, *Babá brincando com criança em Petrópolis*, Rio de Janeiro, Brasil, 20 x 22 cm, 1899.



Fonte: (Pedrosa; Toledo, 2018, p. 352).

Cento e quinze anos separam as duas obras, a criança branca cresceu, ou tornou-se invisível? Nestes anos, à criança branca foi permitido retirar-se, tornar-se um enorme vazio, mas à sujeita negra, não. Estruturas que se mantêm? Quantas pessoas e famílias brancas cabem nesse vazio da pintura de Titus Kaphar? Quantos Brasis? A personagem branca se foi, mas sua marca ficou, e junto dela a personagem negra.

As obras apresentadas podem suscitar inúmeras reflexões e outros desdobramentos, principalmente quando focamos nos períodos históricos em que foram

produzidas, os locais/funções ocupados por mulheres negras ao longo da história brasileira, ou pelas aproximações e distanciamentos das obras que compõem o display (Simões, 2019), mas leituras e análises de obras de arte também são atravessadas pelo olhar do espectador e/ou crítico, e, às vezes, procurando uma coisa, encontramos outra. Ana Maria Gonçalves em seu livro *Um defeito de cor* (2021) inicia o romance com um prólogo explicando como se deu o processo de escrita do livro, fruto da serendipidade, termo usado pela primeira vez por Horace Walpole em uma carta de 28 de janeiro de 1754. Segundo a autora:

Serendipidade então passou a ser usada para descrever aquela situação em que descobrimos ou encontramos alguma coisa enquanto estávamos procurando outra, mas para a qual já tínhamos que estar, digamos, preparados. Ou seja, precisamos ter pelo menos um pouco de conhecimento sobre o que “descobrimos” para que o feliz momento de serendipidade não passe por nós sem que sequer a notemos (Gonçalves, 2021, p. 9).

Na ocasião da exposição *Histórias afro-atlânticas*, eu já havia iniciado meus estudos sobre arte e racialização, e despertado pela questão *ONDE ESTÃO OS NEGROS?* (Fig. 3), encontrei os brancos. Mas como enxergá-los? Como ver aqueles que se pretendem invisíveis? Como analisar os sujeitos, que assim como a criança branca na obra de Titus Kaphar se fazem fortemente presentes, pesando sobre as vivências negras, mas que são tão pouco vistos a partir da raça?

Uma estratégia possível se encontra nos textos de Liv Sovik (2017). Ao analisar a branquitude brasileira a partir da produção teórica de Stuart Hall¹², Sovik pontua que o crítico não aborda a branquitude diretamente em sua vasta produção, mas que o mesmo ao estudar as questões da negritude e da “cultura negra”, por consequência, também “teve que examinar o racismo e a branquitude, a história das Américas e o escravagismo dos colonizadores” (Sovik, 2017, p. 141). Diante do exposto, Liv Sovik faz um exercício em que admite exigir “um deslocamento, uma tradução, um reinício a partir do lugar de fala incorporado, vivido, que é diferente do dele” (2017, p. 142); ela utiliza a ideia de “imagem em negativo” – uma referência ao processo fotográfico. Ela olha para Hall em negativo, o que era escuro se torna claro e vice-versa. Embora o foco de Stuart Hall seja o negro e a “cultura negra”, ela utiliza sua produção teórica para enxergar e analisar o branco.

¹² No referido texto, Liv Sovik utiliza como base teórica diversos textos de Stuart Hall, entre eles, HAAL, *Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais*. SOVIK, Liv (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

A partir dessa elaboração teórica e do jogo de cores e de palavras, apropriei-me da intervenção da Frente 3 de Fevereiro de modo a reinventá-la, transformá-la em outra obra. Trago aqui algumas reflexões: o que aconteceria se olhássemos para a obra *ONDE ESTÃO OS NEGROS?* a partir do conceito de imagem em negativo? E se fôssemos além da imagem, da inversão entre os tons claros e escuros e as cores, e estendêssemos a inversão para o próprio questionamento em si? A partir da razão dual racial (Cardoso, 2020), branco-negro, o questionamento ficaria da seguinte forma, *ONDE ESTÃO OS BRANCOS?* (Fig. 6).

Figura 6. Rafael Dantas, *ONDE ESTÃO OS BRANCOS?*, fotomontagem, Campo Grande- MS, 2021. Edição: Gabriel Quartin.



Fonte: Arquivo pessoal.

Tal questionamento em negativo¹³, ao tomar o branco enquanto branco-tema (Cardoso, 2020), inverte a lógica dos estudos étnico-raciais no Brasil, que segundo Lourenço Cardoso (2020), tem tido como foco majoritariamente o negro, tornando-se sociologia do negro ou epistemologia do negro.

Ao colocar o branco sobre o branco, optei por tons distintos para que fosse possível identificar as palavras, mas também para que, em um primeiro momento, diferentemente do preto sobre fundo branco, requisitasse do espectador uma maior atenção para distinguir as palavras e o fundo. Essa estratégia se refere a um debate caro para os Estudos Críticos da Branquitude, que é a suposta invisibilidade dos sujeitos brancos.

Cabe destacar também que curto, porém elaborado e provocador, o questionamento *ONDE ESTÃO OS NEGROS?* presente na fachada do MASP (Fig. 3) despertou o desgosto e consternação de sujeitos que se sentiram ameaçados ou mesmo questionados quanto a seu *status quo*. Em um dos encontros que compuseram a programação da *Histórias Afro-Atlânticas*, Hélio Menezes, um dos curadores da exposição, relatou que já na montagem, ao instalar a faixa *ONDE ESTÃO OS NEGROS?*, algumas pessoas que passavam pelo local, incomodadas pelo questionamento, pediram a retirada dela¹⁴. Tal ação é sintomática de uma branquitude paulistana¹⁵ que encara os museus como o Cubo Branco da Arte Brasileira, uma extensão da Casa-grande (Simões, 2019).

Penso que os brancos se enxergam principalmente quando – em suas percepções – têm “violado” de forma direta ou indireta, por sujeitos negros, “[...] o lugar que o branco considera exclusivamente dele” (Bento, 2014a, p. 53), como o que ocorreu com a faixa do coletivo Frente 3 de Fevereiro. Com isso, é no mínimo instigante fazer um exercício semântico e trocar o ponto de interrogação pelo ponto de exclamação, tornando-se *ONDE*

¹³ Esse recurso visual, a inversão entre branco e preto em palavras opostas, também se faz presente no título dos livros, *Claros e escuros: identidade, povo, mídia e cotas no Brasil* (2000) de Muniz Sodré, *Identidade, Branquitude e Negritude: contribuições para a psicologia social no Brasil, novos ensaios, relatos de experiência e de pesquisa* (2014), organizado por Maria A. Silva Bento, Marly de Jesus Silveira e Simone Gibran Nogueira, e em *Aqui ninguém é branco* (2009) de Liv Sovik.

¹⁴ Encontro “MASP Professores | História Afro-atlânticas: caminhos do saber, maneiras de expor, 11.8.2018 | tarde”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7tfHOrS5upU&t=590s>. Acesso em: 29 jan. 2022.

¹⁵ Lia Vainer Schucman (2020, p. 116) utiliza mapas do SEADE – Sistema Estadual de Análise de Dados e faz uma análise da distribuição de negros e brancos na cidade de São Paulo, onde podemos ver que o MASP se encontra na região mais branca da capital paulista, e afirma que “[...] quando falamos da branquitude paulistana, estamos falando de lugares simbólicos e também de uma localização espacial real da cidade, central, em que há um maior número de brancos, de renda e de IDH. [...] é preciso entender que a branquitude se objetifica e se materializa em um espaço e localização” (Schucman, 2020, p. 117).

ESTÃO OS BRANCOS!. Esse exercício não negligencia a presença e a intervenção de sujeitos negros nas instituições museais e em seus acervos, ao contrário, ele evidencia a esfera simbólica da branquitude (Schucman, 2020) e como ela se manifesta, tanto pela presença/ausência de sujeitos negros nos postos de poder dessas e de outras instituições expositivas, quanto na reação e recepção de um público branco.

Essa questão *ONDE ESTÃO OS BRANCOS?*, disposta na fachada do MASP, nos leva a questionar quem são e onde estão os brancos no circuito brasileiro de arte e na Arte Brasileira. Nesse sentido, cabe a afirmação de Igor Simões de que “todo Cubo Branco tem um quê de Casa Grande” (2019, p. 13), e a partir da qual descreve que:

Na Casa Grande fala o senhor. Ele permite, ele concede, ele interdita. Negros falam porque o senhor concede. Falam, mas devem usar a língua do senhor. Mulheres falam, mas para existirem na Casa Grande do Cubo Branco tinham de ser permitidas, dobrarem-se às regras (Simões, 2019, p. 13).

De fato, os espaços do circuito de arte podem ser interpretados como metáforas à Casa-grande, pois os postos de decisão e poder ainda são ocupados majoritariamente por pessoas brancas que são, na maioria das vezes, as responsáveis pelas decisões daquilo que será legitimado ou não como Arte, dentro do circuito. A partir da afirmação “todo Cubo Branco tem um quê de Casa Grande” (Simões, 2019, p. 13), que caminha na linha tênue entre a metáfora e o literal, não posso ignorar que o vazado branco na obra *Espaço para esquecer* de Titus Kaphar (Fig. 4) é a própria materialização do Cubo Branco. São suas paredes. Mesmo em uma exposição de cunho antirracista, e que buscava valorizar os diálogos Afro-Atlânticos, o Cubo Branco/Casa-Grande se fazia sentir sobre o corpo de uma mulher negra. Feliz escolha do(s) curador(es) responsável(eis) por este núcleo temático/seção. Posto isso, é pertinente questionar, mesmo que algumas respostas não estejam ao nosso alcance; o que foi permitido aos curadores e artistas negros falar? O que não foi dito? O que foi interdito pelo senhor? Quão necessário foi preciso dobrarem-se às regras?

Com o avanço do debate sobre temáticas raciais no Brasil, fruto de intervenções de artistas, curadores e críticos negros e brancos aliados e com valores antirracistas, o discurso contra o racismo tem ganhado espaço nas instituições de arte. Dessa forma, as instituições de arte têm buscado inserir uma maior quantidade de artistas negros nos acervos e exposições, mas é perceptível que, às vezes, há limitações impostas a esses artistas – pois se tornam objetos/coisas que podem apenas falar sobre racismo em suas produções, tolhendo-lhes as subjetividades que compõem o seu ser. Em outro trabalho,

ao analisar as produções do artista Flávio Cerqueira, questiono da seguinte maneira o circuito de arte quanto às possibilidades de atuação de artistas negros:

[...] será que a branquitude brasileira, presente nos museus públicos e privados, galerias, universidades, e em cargos de curadoria, críticos de arte e marchand, está disposta a ouvir e ver o que artistas negros têm a dizer e mostrar, além da questão do racismo? (Oliveira, 2020, p. 71).

Não há dúvidas da necessidade de que, enquanto curadores, historiadores, críticos e artistas negros, falemos a respeito do racismo e de como ele atravessa nossas vivências. Esta dissertação é inclusive sobre isso, mas será que a branquitude presente no Cubo Branco só nos enxerga a partir da raça? Se até então, não ocupávamos estes espaços, ou quando alguns poucos se faziam presentes precisávamos jogar e subverter o jogo do senhor, o que era/é então, essa dita Arte Brasileira? Ela é branca?

Sendo assim, destaco a emergência de pesquisas dentro do campo das artes visuais que tenham como foco o branco-tema (Cardoso, 2020), pois se objetivamos uma sociedade que não se estruture a partir das hierarquias raciais, ou seja, da supremacia branca (DiAngelo, 2018), e que vise à emancipação, precisamos investigar quem são os sujeitos brancos que se privilegiam desse sistema, como pensam, como se articulam, como traçam estratégias de manutenção do poder e como sua branquitude se manifesta no campo das artes e conseqüentemente no imaginário, aquilo que aqui nomeio como Racismo Visual¹⁶. Se o Cubo Branco da Arte Brasileira é a Casa-grande, ou ao menos, sua extensão, não há como esquecer a fala da escritora Conceição Evaristo de que, se antigamente os negros que transitavam na Casa-grande contavam histórias de ninar para os sinhozinhos, hoje “não escrevemos para adormecer os da Casa-grande, pelo contrário, para acordá-los dos seus sonos injustos”¹⁷. Portanto, precisamos cada vez mais desvelar a branquitude na Arte Brasileira, tanto no sentido de despertá-la quanto evidenciar quem são e como agem.

¹⁶ Desenvolvo o conceito “Racismo Visual” no segundo capítulo.

¹⁷ Participação de Conceição Evaristo no programa “Estação Plural” do canal TV Brasil, disponível na plataforma digital YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xn2gj1hGsoo>. Acesso em: 20 set. 2021.

1. BRANQUITUDE

1.1. O silêncio, a Arte e os Estudos Culturais

Da janela, vejo os pássaros a arranhar os céus,
 A cair em voos picados,
 E percebo que mais vale falar do que silêncios entornados
 Porque o silêncio, é como este entardecer
 É como o início da dor, quando começa a doer
 É uma liberdade tísica a querer gritar
 E tudo quanto se ouve é oco
 De tanto que nos ensinaram a calar
 Quem é que ainda sabe falar?
 Quem ressuscita um pássaro morto?¹⁸

Alice Neto de Sousa

O que é o silêncio? Silêncio vem do latim *silentium*, e significa ato de ficar quieto, ficar em silêncio, evitar ruído. Parece ser um paradoxo falar sobre o silêncio, usar palavras para dizer o não dito, o lugar onde supostamente não há palavras. O simples ato de falar interrompe o silêncio. A fala pode ser ativa, projetada e estridente, ou ser sussurrada, trêmula e tímida. Por fim, ambas, independentemente, violam a solenidade em torno do silêncio. Para alguns, o sujeito ao violar a sacralidade daquilo que se encontra em silêncio, torna-se profano. Contradição, é ainda ter tantas vozes em silêncio em um mundo imerso em ruídos. Isso nos mostra que estes não são silêncio em si, mas que foram e são constantemente silenciados. Para Cida Bento¹⁹, “O silêncio não é apenas o não-dito, mas aquilo que é apagado, colocado de lado, excluído” (2002, p. 166-167).

O curador e historiador da arte Igor Simões argumenta que “Temos uma narrativa de país e de Arte Brasileira escrita e forjada a partir de práticas de imposição de silenciamento sobre corpos, mentes e poéticas negras” (2021, p. 321), e afirma que “essas

¹⁸ Trecho do poema *Março*, da poeta afro-portuguesa Alice Neto de Sousa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hXxMoXBFibM&t=68s>. Acesso em: 05 ago. 2022.

¹⁹ Nos diversos trabalhos da autora que fundamentam esta dissertação, seu nome varia entre Maria Aparecida Silva Bento em publicações mais longínquas (Bento, 2002, 2014a, 2014b), e Cida Bento nas mais recentes (Bento, 2022). Sendo assim, opto por chamá-la de Cida Bento, como a autora se apresenta nas publicações recentes.

vozes nunca foram silêncio, elas sempre estiveram lá, a escuta foi seletiva”²⁰, algo também observado por Grada Kilomba:

Não é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido; ou apresentadas por pessoas brancas que, ironicamente, tornam-se “especialistas” em nossa cultura, e mesmo em nós (Kilomba, 2019, p. 51).

Para Igor Simões, isso se caracteriza como “surdez orquestrada”, onde “São sujeitos em posição de escolha que optam por olhar apenas algumas coisas em detrimento de outras. Escutar somente algumas coisas ao invés do enorme coro que grita sobre si e sobre suas formas de pensamento” (2019, p. 228). Conforme Cida Bento, o silêncio, em países com histórico de colonização, escravidão e discriminação, é intrínseco à opressão. Segundo a pesquisadora, “É urgente fazer falar o silêncio, refletir e debater essa herança marcada por expropriação, violência e brutalidade para não condenarmos a sociedade a repetir indefinitivamente atos anti-humanitários similares” (Bento, 2022, p. 24), ou seja, para que não surjam novas gargalheiras.

Ainda segundo Cida Bento, “O silêncio não é transparente. Ele é tão ambíguo quanto as palavras” (2002, p. 167), e “o silêncio não pode apagar o passado” (2014, p. 45), e muito menos – por mais que queiram – esconder o presente. Sendo assim, compreendo que silêncio não é a ausência de coisas ditas. Silêncio é a confirmação de que as relações de poder estão postas. Se é dito, tratam de calá-lo rapidamente. Mas o que aquilo ou aquele que se encontra sob o silêncio/silenciado poderia nos dizer?

Os estudiosos da branquitude têm apontado que as pesquisas sobre as relações raciais na verdade têm focado apenas, ou majoritariamente, o negro (Alves, 2012; Bento, 2002, 2014, 2022; Cardoso, 2020; Munanga, 2017; Schucman, 2020). A partir de Guerreiro Ramos, Lourenço Cardoso aponta que estes estudos se caracterizam como “epistemologia do negro” (2020):

A epistemologia do negro possui uma abordagem unilateral, logo, não relacional. O termo “relação racial” não condiz com a produção científica relativa ao tema, porque trata do problema do negro (Bento, 2002a, p. 44), esquecendo, invisibilizando o branco. Em síntese, isso tudo significa que o modo de pensar da razão dual racial [branco e negro] produz uma

²⁰ O trecho citado refere-se à apresentação do curador Igor Simões na mesa *Desconstruir a Hegemonia nas Artes Visuais?*, junto a Nutyelle Cena e Manoela Rodrigues, durante a 29ª *Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* (ANPAP). Posteriormente sua participação foi sintetizada e publicada como artigo (Simões, 2021), mas alguns trechos se fazem presente apenas na íntegra, opto por utilizar ambos como referência. Disponível em: <https://www.facebook.com/anpap.org.br/videos/350231696098419/>. Acesso em: 02 out. 2020.

epistemologia do negro. Isto é, a objetividade da racionalidade dual racial é a epistemologia do negro. Portanto o ato de produzir teoria racial significa invisibilizar o branco e pensar somente a respeito do negro de forma geral (Cardoso, 2020, p.76).

Ou seja, estas pesquisas tendem a silenciar o lugar dos brancos nas relações raciais. A colonização, a escravidão, a discriminação, o racismo e todas as mazelas tornam-se o problema do negro, pouco informam sobre o branco. Segundo Cida Bento, “Não temos um problema negro no Brasil, temos um problema nas relações entre negros e brancos. É a supremacia branca incrustada na branquitude, uma relação de dominação de um grupo sobre outro [...]” (Bento, 2022, p. 14-15). Para a pesquisadora, “O silêncio, a omissão, a distorção do lugar do branco na situação das desigualdades raciais no Brasil têm um fator componente narcísico, de autopreservação, porque vem acompanhado de um pesado investimento na colocação desse grupo como grupo de referência da condição humana” (Bento, 2014a, p. 30). Esse silêncio, ou melhor, silenciamento a respeito do papel dos brancos não é ingênuo ou fruto do acaso, ele é intencional, pois “Evitar focalizar o branco é evitar discutir as diferentes dimensões do privilégio” (Bento, 2014a, p. 27) e “Este silêncio protege os interesses que estão em jogo” (Bento, 2014a, p. 28). Ao mesmo tempo em que há a hipervalorização dos brancos, há o silenciamento de suas ações.

Lia Vainer Schucman observa que “os estudos que olharam e focaram os grupos minoritários contribuíram com a ideia de norma dos grupos hegemônicos [...]” (2020, 50-51), do mesmo modo, para Dyer, “Olhar com tamanha paixão e unicidade de propósito para os grupos não dominantes teve o efeito de reproduzir o sentido de estranheza, diferença e excepcionalidades desses grupos, o sentimento de que eles constituem desvios da norma” (1988, p. 44 apud Schucman, 2020, p. 51). Entretanto, Luciana Alves argumenta que as pesquisas estatísticas que enfocaram o negro “foram as primeiras a apontar a existência de uma condição favorável aos brancos, tornando necessário problematizar a afirmação de que os estudos sobre relações raciais *sempre* focalizaram sujeitos negros” (2012, p. 26). De fato, as pesquisas sobre os negros, em especial, as estatísticas, “lançaram as bases iniciais para reflexão a respeito da dimensão material da raça branca” (2012, p. 26), mas não há como negarmos que silenciaram a participação ativa dos brancos na produção das desigualdades em benefício próprio.

Correndo o risco de não ser aceito, pois “O debate em torno da discriminação só é aceito se o foco estiver sobre o negro; caso o debate envolva as relações raciais e, conseqüentemente, o branco, prontamente o debate é tido como alienado [...]” (Bento,

2014b, p. 149) – assim como tantos outros teóricos que estudam a branquitude –, interrompo o silenciamento, e inverteo a lógica dos estudos das relações raciais (epistemologia do negro) e tomo como sujeito/objeto de análise a branquitude na Arte Brasileira, tendo em vista que “Há, em qualquer classe, um contexto de ideologia e de prática de supremacia branca” (Piza, 1998, p. 42 apud Alves, 2012, p. 151).

Como aponta Robin DiAngelo, “Em vez do foco típico na maneira como o racismo fere as pessoas de cor, analisar a branquitude é focar no modo como o racismo concede importância aos brancos” (2018, p. 49), portanto, assim como DiAngelo, não pretendo com essa dissertação “[...] provar que o racismo existe: eu já tomo isso como premissa” (2018, p. 28). A essa altura não tentarei convencê-los de sua existência. Espero encontrá-los no meio do caminho²¹ (DiAngelo, 2018).

Entretanto, esta dissertação acaba por esmiuçar o funcionamento do racismo, mas não como comumente esse tema é discutido. A tradição acadêmica tem visto o racismo como uma estrutura que produz desigualdades e desvantagens para os Outros, não brancos²². Como um sistema que impede a ascensão social, produz a discriminação, reduz a quantidade de oportunidades, e por fim, uma política de morte. Mas, ao fazermos um deslocamento, uma mudança de perspectiva, podemos observar que o racismo também produz vantagens, benefícios, privilégios, hipervalorização, entre outros, mas a um grupo específico, os brancos. Temos, tradicionalmente – seja por interesses escusos de alguns pesquisadores sobre o negro-tema (Cardoso, 2020) e/ou por interesses de outros pesquisadores em evidenciar as desigualdades, comprovar a existência do racismo e combatê-lo – analisado as consequências do racismo na vida dos Outros, e não, necessariamente os responsáveis e beneficiários dessa estrutura. Embora pareça uma simples inversão de perspectiva sobre o racismo, é mais do que isso, é uma inversão da lógica, razão e do modo como o racismo estrutural vem sendo analisado; pensaremos o racismo não como uma estrutura e sistema que produz apenas subalternidade, mas que concomitantemente produz benefícios e privilégios.

²¹ Silvio Almeida, ministro dos Direitos Humanos e da Cidadania do Brasil, argumenta que “A tese central é de que o racismo é sempre estrutural, ou seja, de que ele é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade” (Almeida, 2020, p. 20-21).

²² Assim como o explicitado ao longo da dissertação, o racismo estrutural e suas manifestações afetam não só os sujeitos negros como também indígenas, asiáticos, entre outros. O racismo irá influir negativamente, em maior ou menor grau, sobre a experiência de sujeitos que não apresentam características de branquitude e que com isso não gozam da branquitude. Utilizo o termo “não brancos” em alguns trechos do texto por compreender que algumas conclusões e análises realizadas também afetam outros sujeitos – não brancos –, para além dos negros.

Para Lourenço Cardoso, “A branquitude é uma proposta de estudo que segue a lógica da oposição binária: branco-negro, o modo de pensar das teorias raciais. Portanto a teoria racial possui uma “razão”, digo, uma inteligibilidade que é “dualista”, antagônica, logo ‘dual’” (2020, p. 74). Como ele aponta, esta razão dual apresenta limites, pois não abarca necessariamente outras identidades raciais e étnicas, por exemplo, os indígenas²³. Joyce Lopes (2017) também tem apontado os limites desta razão dual racial, pois não dá conta de analisar os sujeitos frutos de relações inter-raciais, que resultam em outros fenótipos e identidades. Entretanto, esta razão, modo de análise, ainda se mostra pertinente para analisarmos a branquitude na Arte Brasileira, pois o modo como os privilégios, funções e reconhecimento são atribuídos aos brancos ainda seguem a razão dual racial.

No campo das Artes Visuais, Igor Simões afirma que:

Se não questionarmos a fala da branquitude que ainda ocupa a maioria dos espaços decisórios, ocupa os espaços curatoriais, ocupa os espaços das salas de aula, ocupa os espaços de orientações nos cursos de pós-graduação, se não questionarmos a fala da branquitude, teremos sim a assunção de novas gargalheiras, novas formas de gargalheira [...]²⁴

Portanto, questiono o circuito brasileiro de arte, história da arte, crítica de arte e suas instituições; “quais são essas formas de exercer e manter a branquitude nesse lugar simbólico de poder?” (Schucman, 2020, p. 134). Quais os mecanismos e padrões característicos e organizacionais dessa branquitude? Compreendendo os limites do campo das Artes Visuais, pois “[...] se buscarmos usar a “pura História da Arte” como parâmetro, acabaremos na maioria das vezes retornando ao cânone” (Simões, 2019, p. 261), busco responder tais questões a partir dos Estudos Culturais, não de modo a “[...] separar as coisas, mas pensá-las a partir de sua reunião e da produção de sentidos que podem explodir daí” (Simões, 2019, p. 37). Porém, essa diferenciação não é apenas nominal, ela se dá também, e sobretudo, na diferença de paradigmas.

²³ Embora reconheça que algumas conclusões e análises aqui presentes também contemplem a relação entre brancos e indígenas, opto por utilizar a razão dual racial devido aos limites da dissertação e por compreender as especificidades e multiplicidades de perspectivas indígenas sobre os brancos. Sendo assim, destaco a relevância e necessidade de pesquisas futuras sobre a branquitude na Arte Brasileira a partir das perspectivas indígenas.

²⁴ O trecho citado refere-se à apresentação do curador Igor Simões na mesa *Desconstruir a Hegemonia nas Artes Visuais?* durante a 29ª Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Disponível em: <https://www.facebook.com/anpap.org.br/videos/350231696098419/>. Acesso em: 02 out. 2020.

Stuart Hall, ao propor uma genealogia dos Estudos Culturais, o qual esteve envolvido desde o seu surgimento, relata que esse campo emergiu “nos meados da década de 1950” na Inglaterra (2013, p. 144). Segundo Hall, sua origem se dá de diversas formas, mas partilha de estudos e publicações que não tinham a intenção de se tornarem “livros-textos” “para a fundação de uma nova sob-disciplina acadêmica” (2013a, p. 145). São eles, *As utilizações da cultura*, de Hoggart, *Cultura e Sociedade 1780-1950* e *The Long Revolution* de Raymond Williams, e posteriormente *A formação da classe operária inglesa* de E.P. Thompson. Segundo Raymond Williams, eles chamaram a atenção de seus leitores para a questão de que “na palavra ‘cultura’, existem questões diretamente propostas pelas grandes mudanças históricas que as modificações na indústria, na democracia e nas classes sociais representam de maneira própria e às quais a arte responde também, de forma semelhante.” (Williams, 1963, p. 16 apud Hall, 2013a, p. 146). Hall cita dois trechos de Raymond Williams que me são caros nesta dissertação por evidenciar as relações entre ver e viver, e entre a arte, a sociedade e o compartilhamento de significados comuns:

Já que a nossa maneira de ver as coisas é literalmente a nossa maneira de viver, o processo de comunicação, de fato, é o processo de comunhão: o compartilhamento de significados comuns e, daí, os propósitos e atividades comuns; a oferta, recepção e comparação de novos significados, que levam a tensões, ao crescimento e à mudança (Williams, 1965, p. 55 apud Hall, 2013a, p. 148).

Williams continua:

Se a arte é parte da sociedade, não existe uma unidade sólida fora dela, para a qual nós concedemos prioridade pela forma de nosso questionamento. A arte existe aí como uma atividade, juntamente com a produção, o comércio, a política, a criação dos filhos. Para estudar as relações adequadamente, precisamos estudá-las ativamente, vendo todas as atividades como formas particulares e contemporâneas de energia humana (Williams, 1965, p. 61 apud Hall, 2013a, p. 148).

Em diálogo, Eduardo Restrepo (2014) ao analisar os Estudos Culturais na América Latina, argumenta que “los estudios culturales no son una disciplina, sino que son un campo interdisciplinario o, mejor aún, transdisciplinario (para algunos, incluso, son no disciplinarios o indisciplinados)” (2014, p. 3), e por não ser reducionista e ter “una abierta voluntad política” é um pensamento “sin garantías” (2014, p. 4). Os Estudos Culturais não se trata de apenas um campo produtor de conhecimento descolocado do “pra quê”, está aliado ao compromisso político e ético, e “Es por esto que los estudios culturales nunca son sólo estudios, siempre son algo más” (Restrepo, 2014, p. 5). Ainda segundo Restrepo, os Estudos Culturais caracterizam-se pelo contextualismo radical, e “En el

plano metodológico, es el pluralismo metodológico (o si se quiere un eclecticismo estratégico y sin disculpas) lo que guía el contextualismo radical en los estudios culturales” e continua, “Es cuestionar esos límites metodológicos y de las técnicas de investigación que suelen constreñir a los practicantes de las disciplinas” (2014, p. 5). Para Eduardo Restrepo,

En suma, hay que distinguir entre estudios culturales y estudios sobre la cultura porque los estudios culturales constituyen un proyecto intelectual y político que: 1) concibe la cultura-como-poder y el poder-como-cultural; 2) suponen un enfoque no reduccionista que se expresa en una actitud transdisciplinaria; 3) implican una vocación política que busca intervenir sobre el mundo; y 4) su encuadre es el contextualismo radical (con respecto a su forma de teorización, a las metodologías utilizadas, a su conceptualización de la política y su propio proyecto) (Restrepo, 2014, p. 7).

De modo geral, os Estudos Culturais “[...] se opõe ao papel residual e mero reflexo atribuído ao ‘cultural’. Em suas várias formas, ele conceitua a cultura como algo que se entrelaça a todas as práticas sociais” (Hall, 2013, p. 155). A partir de Raymond Williams, Stuart Hall sintetiza as principais características dos Estudos Culturais e sua compreensão de cultura:

A cultura não é uma prática; nem apenas a soma descritiva dos costumes e “culturas populares [folkways]” das sociedades, como ela tende a se tornar em certos tipos de antropologia. Está perpassada por todas as práticas sociais e constitui a soma do inter-relacionamento das mesmas. Desse modo, a questão do que e como ela é estudada se resolve por si mesma. A cultura é esse padrão de organização, essas formas características de energia humana que podem ser descobertas como reveladoras de si mesmo – “dentro de identidades e correspondência inesperadas”, assim como em “descontinuidades de tipos inesperados” – dentro e subjacente a *todas* as demais práticas sociais. A análise da cultura é, portanto, “a tentativa de descobrir a natureza da organização que forma o complexo desses relacionamentos”. Começa com “a descoberta de padrões característicos”. Iremos descobri-los não na arte, produção, comércio, política, criação de filhos, tratados como atividades isoladas, mas através do **“estudo da organização geral em um caso particular”**. **Analiticamente, é necessário estudar “as relações entre esses padrões”**. O propósito da análise é entender como as inter-relações de todas essas práticas e padrões são vividos e experimentadas como um todo, em um dado período: essa é sua “estrutura de experiência” (grifo meu) (Hall, 2013a, p. 149).

Portanto, esta dissertação não objetiva analisar a Arte Brasileira, e a partir dela a branquitude, ao contrário, se trata de identificar os padrões característicos e de organização vividos e experienciados pela branquitude e suas relações em um caso particular – aqui, a Arte Brasileira, sem perder de vista o todo. Por isso o modo como os capítulos estão organizados; partindo da compreensão do que é ser branco, seus significados, branquitude, divisões internas e suas ferramentas e mecanismos de preservação, proteção e ampliação, analiso como branquitude opera na História da Arte Brasileira ao tratar o Outro – negro – como negro-tema (Cardoso, 2020), posteriormente

como ela cria a si mesma e o Outro através da representação, e em seguida, com o negro ao subverter a lógica ocidental branca de observador e observado olha criticamente a branquitude através da arte. Logo mais, proponho a racialização da história e produção de arte dos brancos de modo a deslocá-los do lugar da universalidade, e por fim, teço críticas e proposições à branquitude e como os brancos podem agir de modo a matar a branquitude, visando um outro mundo possível.

Sendo assim, sem dúvidas, “Los estudios culturales pretenden transformar el mundo (claro que de formas muy distintas a cómo la izquierda ortodoxa lo ha concebido) y consideran que el conocimiento y la teoría son herramientas e importantes terrenos de disputa para lograrlo” (Restrepo, 2014, p. 4-5), ou como nas palavras de Paulo Freire, “Qualquer discriminação é imoral e lutar contra ela é um dever por mais que se reconheça a força dos condicionamentos a enfrentar. A boniteza de ser gente se acha, entre outras coisas, nessa possibilidade e nesse dever de brigar” (Freire, 2020, p. 59).

1.2. Um campo em construção²⁵

Os Estudos Críticos da Branquitude (*Critical Whiteness Studies*) emergiram nos Estados Unidos na década de 1990 (Alves, 2012; Bento, 2022; Schucman, 2020), em especial nas áreas da Literatura, Comunicação, História, Ciências Sociais, Educação (Alves, 2012) e Estudos Culturais (Silva, 2017), entretanto as reflexões basilares surgiram anteriormente. A maioria dos trabalhos contemporâneos sobre branquitude citam W.E.B. Du Bois, Albert Memmi, Frantz Fanon, Steve Biko (Almeida, 2021; Alves, 2012; Bento, 2022; Cardoso, 2020; Schucman, 2020; Silva, 2017), e em alguns casos Richard Dyer, David Roediger, Ruth Frankenberg e Theodore Allen (Alves, 2012) como os precursores dos estudos que abordam os brancos nas relações raciais.

Cida Bento (2022) traça a genealogia dos Estudos Críticos da Branquitude em três ondas; a primeira a partir de Du Bois e a segunda com os estudos de E. Franklin Frazier, St. Clair Drake, Horace Cayton, James Baldwin, Ralph Ellison e Peggy McIntosh, nos quais esses “[...] pesquisadores analisaram como as instituições legais definem quem é

²⁵ Por esta ser uma das primeiras pesquisas a nível de pós-graduação no Brasil a tematizar a branquitude na Arte Brasileira, acredito ser necessário situar o campo dos Estudos Críticos da Branquitude, mesmo que brevemente, para que se possa compreender a construção deste campo de estudos e seus fundamentos.

branco e assim distribuem acesso a material e a avanços ligados à branquitude, caracterizada como uma propriedade, um bem” (Bento, 2022, p. 56). Soma-se a estes os escritos de Toni Morrison que “ajudaram os estudos a migrarem do foco individual para análises de prática de discurso que tornavam a branquitude invisível” (Bento, 2022, p. 56). Já na terceira onda “a branquitude aparece sempre muito ligada às reações brancas diante o aumento da presença de negras e negros em lugares frequentados só por brancos” (Bento, 2022, p. 57).

Além disso, a pesquisadora Luciana Alves (2012) argumenta que há quatro principais abordagens dos estudos sobre branquitude, em síntese, “A primeira delas se concentrou na investigação dos modos como a branquitude se relacionou ao longo da história com estruturas de poder e dominação social para além de posturas individuais” (2012, p. 30). Nessa abordagem a identidade branca é sinônimo de poder e visibilidade, superando o paradigma identitário e “procura analisar o modo como sociedades multirraciais construíram garantias de privilégios estruturais e simbólicos para os brancos” (2012, p. 30), além disso, está associada à propriedade privada, pois ambas compartilham o direito de excluir, e por isso, aqui, a branquitude é lida também como uma forma de propriedade. Já a “segunda abordagem dos estudos ora descritos é aquela que define a branquitude como identidade construída sobre as bases do poder e da invisibilidade” (Alves, 2012, p. 32), tema que iremos nos desdobrar mais a diante. A terceira abordagem conceitua a branquitude como “conjunto de valores, normas e capital cultural” (Alves, 2012, p. 34), e a quarta abordagem caracteriza-se pelas intersecções entre classe, gênero, sexualidade e raça (Alves, 2012, p. 35).

Por ora, elenco as principais contribuições de Du Bois, Albert Memmi, Aimé Césaire e Frantz Fanon para os estudos da branquitude, e os precursores desta discussão no Brasil.

Du Bois ao analisar as condições de vida e de trabalho dos negros norte-americanos no século XIX e XX declara que “O problema do século XX é o problema da linha de cor” (2021 [1903], p. 35), e formula dois conceitos imprescindíveis para a presente discussão, o “Véu” e a “dupla consciência”. “O véu é algo que impede que sejamos vistos como realmente somos, mas também nos impede de ver o mundo como ele realmente é” (Almeida, 2021, p. 12), e mais, este Véu separa material e simbolicamente negros e brancos em “dois mundos, dentro e fora do Véu” (Du Bois, 2021, p. 15), o Véu é o racismo. No contexto brasileiro, Silvio Almeida argumenta que o Véu é a democracia

racial, e que “A violência que nos caracteriza como país é também uma violência racial” (2021, p.13) resultando em desigualdades estruturadas pelo racismo.

A partir de Du Bois, Silvo Almeida conclui que

A raça é, portanto, uma condição existencial que, para além das características físicas, se define pelo processo de formação de nossas “almas”. O racismo é, com isso, um processo de formação de almas cindidas e despedaçadas, tanto de negros como de brancos (Du Bois, 2021, p.12).

Essa cisão produz a “dupla consciência”, ao mesmo tempo que o negro é cidadão dos Estados Unidos, ele é negro. Segundo a norma, o norte-americano é o branco, ele é o símbolo do país da “liberdade”, e o negro vive este conflito, não é branco, é negro e norte-americano, mas não é a norma (Almeida, 2021; Du Bois, 2021). Du Bois ao analisar a norma e olhar o branco, percebe seus privilégios e suas vantagens diante da realidade negra. Quando se deu conta de que era diferente dos demais, que vivia sob o Véu, Du Bois declara que:

Não senti nenhum desejo de rasgar esse véu, de atravessá-lo; passei a desprezar todos os que estavam do outro lado e a viver acima desse véu em uma região de céu azul e grandes sombras errantes. O céu se tornava ainda mais azul quando eu superava meus colegas nas provas, ou os vencia na corrida, ou até mesmo quando batia em suas cabeças estreitas. Infelizmente, com o tempo esse fino desprezo começou a esvanecer; pois as palavras que eu queria para mim, e todas as belas oportunidades, iam para eles, não para mim. Mas eles não deveriam ganhar essas recompensas, eu falei; algumas, todas, eu as arrancaria deles (Du Bois, 2021, p. 21-22).

A partir da compreensão do Véu, Du Bois “[...] destaca que preconceito racial, racismo institucional e supremacia branca formavam a base dos Estados Unidos” (Bento, 2022, p. 55), além disso ele “defende que os prazeres da branquitude funcionaram como “salário público e psicológico” para a classe trabalhadora branca” (Bento, 2022, p.56) e constata que os brancos da classe trabalhadora se identificavam e se aliavam com os proprietários brancos, e não com os trabalhadores negros que estavam a seu lado na labuta diária.

Albert Memmi (1920-2020), intelectual e ativista tunisiano de origem judaica, destaca-se por ser um dos primeiros a analisar o retrato do colonizador ao invés de somente o do colonizado, isso em 1957. Além de discorrer sobre como a colonização afeta e produz o colonizado, ele analisa como essa mesma colonização produz o colonizador, suas narrativas e ferramentas de legitimação e, ao fazê-lo, Memmi questiona:

Como é que a usurpação pode tentar passar por legitimidade? Dois procedimentos parecem possíveis: demonstrar os méritos eminentes do usurpador, tão eminentes que pedem uma recompensa como essa; ou insistir

nos deméritos do usurpado, tão profundos que só podem suscitar uma desgraça como essa. E esses dois esforços são de fato inseparáveis. A inquietação do usurpador, sua sede de justificação exigem dele, ao mesmo tempo, que se auto-eleve, e que afunde o usurpado para baixo da terra (Memmi, 2021, p. 90).

Almejando a legitimação, o colonizador irá dedicar inúmeros esforços para “[...] explicar, justificar e manter, tanto pelo verbo quanto pelo comportamento, o lugar e a sorte do colonizado, seu parceiro no drama colonial, e, portanto, seu próprio lugar” (Memmi, 2021, p. 107), e, embricado do racismo, irá realizar três elementos importantes:

1. Descobrir e pôr em evidência as *diferenças* entre colonizador e colonizado.
2. *Valorizar* essas diferenças em benefício do colonizador e em detrimento do colonizado.
3. Levar essas diferenças ao *absoluto* afirmando que são definitivas e agindo para que passem a sê-lo (Memmi, 2021, p. 108)

Em seguida, “O colonialista retirará o fato da história, do tempo, e, portanto, de uma evolução possível. O fato sociológico é batizado como biológico, ou melhor, como metafísico. Declara-se que pertence à *essência* do colonizado” (Memmi, 2021, p. 108), conseqüentemente, a relação entre colonizador e colonizado “[...] torna-se uma categoria definitiva. Ela é o que é porque eles são o que são, e nem um nem outro jamais mudará” (2021, p.108), dando ao racismo ares de cientificidade. Albert Memmi argumenta que o racismo é “um dos traços mais significativos do colonialista. Não apenas estabelece a discriminação fundamental entre colonizador e colonizado, condição *sine qua non* da vida colonial, como fundamenta sua *imutabilidade*” (2021, p. 111).

Memmi também denuncia que “... quanto mais o usurpado é esmagado, mais o usurpador triunfa na usurpação” (2021, p. 100), e conclui que “[...] a colonização fabrica colonizados, assim como vimos que fabricava colonizadores” (2021, p. 132). Mas o que é a colonização, de fato? Durante muitos anos, foi-nos apresentado pela história hegemônica ocidental, que segue uma lógica branca e eurocêntrica, que a colonização se deu como aventuras além-mar, empreitadas altruístas, filantrópicas, civilizacionais e religiosas dos europeus brancos em países de outros continentes. Ainda há resquícios dessa falácia nos dias de hoje em diversas áreas do conhecimento, e sujeitos que acreditam nessa e em outras fabulações similares.

Aimé Césaire²⁶ (Aimé Fernand David Césaire - 1913-2008), intelectual, militante, poeta surrealista, político da Martinica – território colonizado pela França e que ainda

²⁶ A edição do livro *Discurso sobre o colonialismo* de Aimé Césaire pela editora Veneta apresenta uma cronologia escrita por Rogério de Campos onde destaca acontecimentos históricos envolvendo a Martinica, Haiti, o próprio Aimé Césaire e os movimentos de negritude, desde 1493 a 2008. O texto nos possibilita

integra o território francês –, e um dos articuladores e presidente da revista *L'Étudiant noir* (na qual surge o conceito de *negritude*), ao escrever *Discurso sobre o colonialismo*, lançado em 1950²⁷, quando já eleito deputado pela Martinica, é categórico ao declarar que a colonização:

É concordar que não é nem evangelização, nem empreendimento filantrópico, nem vontade de empurrar para trás as fronteiras da ignorância, da doença e da tirania, nem expansão de Deus, nem extensão do Direito; é admitir de uma vez por todas, sem recuar ante as consequências, que o gesto decisivo aqui é do aventureiro e do pirata, dos merceeiros em geral, do armador, do garimpeiro e do comerciante; do apetite e da força, com a sombra maléfica, por trás, de uma forma de civilização que, em um momento de sua história, se vê obrigada internamente a estender à escala mundial a concorrência de suas economias antagônicas (Césaire, 2020 [1950]²⁸, p. 10).

Ou seja, “ninguém coloniza inocentemente” (Césaire, 2020, p.21), “A colonização é, em primeiro lugar, uma exploração econômica-política” (2020, p.187). Antecipando-me às críticas que visam defender o indefensável, Aimé Césaire (2020) não é contrário ao contato entre diferentes civilizações, inclusive argumenta que este contato é oxigênio e que sem ele a civilização tende a murchar, mas questiona: “a colonização realmente *pôs em contato*? Ou, se preferirem, de todas as formas de estabelecer contato, ela foi a melhor?”, e responde, “Não” (2020, p.11). Em seguida, Aimé Césaire elenca diversos fatos históricos em que a Europa submeteu outras civilizações à desumanização, e argumenta que ao fazê-lo esse veneno corroía suas próprias veias, “Elas provam que a colonização, repito, desumaniza até o homem mais civilizado; que a ação colonial [...] a conquista fundada no desprezo pelo homem nativo e justificada por esse desprezo, inevitavelmente, tende a modificar a pessoa que o empreende” (Césaire, 2020, p.21), causa seu asselvajamento, brutaliza-o, algo também aferido tanto por Albert Memmi (2021), de que o colonizador precisa romper com sua humanidade para lidar com a

uma breve contextualização de Césaire no tempo e espaço. Ver mais em: CAMPOS, Rogério de. Retorno a Aimé Césaire, uma cronologia. In: CESAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta, 2020, p. 79-127.

²⁷ Rogério de Campos (2020) aponta que a origem do *Discurso sobre o colonialismo* é o texto sobre a União Francesa escrito por Aimé Césaire em 1948 para a revista conservadora *Chemins du monde*. Campos também cita a revolta dos deputados da Direita frente à crítica de Césaire à colonização francesa presente no texto, “Na Assembleia, os deputados da Direita se sentem ofendidos pelo que Césaire fala do colonialismo francês. Uma cena típica: “Sr. Paimboeuf: O que seria de você sem a França?! Sr. Césaire: Um homem de quem não teriam tentado tirar a liberdade.../ Dr. Theetten: Isso é ridículo!/ Sr. Caron: Você é um insulto à pátria!/ Sr. Bayrou: Mas você ficou muito feliz quando nós o tenhamos ensinado a ler!/ Sr. Césaire: Não foi você, Sr. Bayrou, quem me ensinou a ler, e foi graças ao sacrifício de milhares e milhares de martinicanos que sangraram suas veias para que seus filhos pudessem ser educados e pudessem defendê-los um dia!” (Campos, 2020, p. 105).

²⁸ Opto, tendo em vista a fluidez na leitura do texto, pontuar apenas na primeira citação a data do primeiro lançamento e publicação junto à data da edição que utilizo como referência. Nas demais citações, faço uso apenas a data da edição utilizada. Vale lembrar que a obra foi lançada em 1950, mas reeditada em 1955.

condição do colonizado e não sucumbir; quanto por Jean-Paul Sartre “O terror e a exploração desumanizam, e o explorador se sente autorizado por essa desumanização a explorar ainda mais” (2021, p. 30). Para Aimé Césaire, “Seria preciso, antes, estudar como a colonização funciona para descivilizar o colonizador, para brutalizá-lo no sentido apropriado da palavra, degradá-lo, despertá-lo para instintos soterrados, cobiça, violência, ódio racial, relativismo moral [...]” (2020, p.17).

Cabe observarmos que embora o teórico tunisiano Albert Memmi (2021) não racialize o colonizador e se volte para a colonização de modo genérico, sem apontar esse processo em um território específico, podemos concluir que este se refere aos brancos por afirmar que o racismo é constitutivo do colonizador e este o beneficia. Já Aimé Césaire (2020) torna nítido que seu trabalho se trata da crítica aos brancos quando analisa a revolta dos europeus brancos – e aqui podemos estender aos brancos de modo geral, inclusive nos dias de hoje – contra a questão nazista na Europa e a desumanização imposta aos judeus no século XX:

Sim, valeria a pena estudar, clinicamente, em detalhes, os passos de Hitler e do hitlerismo e revelar ao burguês muito distinto, muito humanista e muito cristão do século XX que ele carrega consigo um Hitler sem saber, que Hitler vive nele, que Hitler é o seu demônio, que se ele o vitupera, é por falta de lógica e, no fundo, o que ele não perdoa em Hitler não é o crime em si, o *crime contra o homem*, não é a *humilhação do homem em si*, é o *crime contra o homem branco*, é a humilhação do *homem branco*, é de haver aplicado à Europa os procedimentos colonialistas que atingiam até então apenas os árabes da Argélia, os *coolies* da Índia e os negros da África (Césaire, 2020, p. 18).

O que o indigna, mais do que em outras ocasiões, é que o veneno se voltou contra si, o homem branco europeu. Com isso, podemos concluir que a colonização, a expropriação, e os processos de escravização que se deram em seguida, em seus mais variados contextos, produziram também os sujeitos brancos. Dessa forma, os brancos e os negros não são categorias “naturais”, mas ficções, máscaras historicamente produzidas (Fanon, 2020).

Frantz Fanon²⁹ (1925-1961), psiquiatra e intelectual, também martinicano, e que teve como professor Aimé Césaire, pelo qual foi fortemente influenciado e cabo eleitoral,

²⁹ “Logo após seus estudos, Fanon foi trabalhar na Argélia como médico-chefe da Clínica de Blida-Joinville. A partir do seu contato com a realidade da colônia, engajou-se na luta pela independência argelina, tornando-se argelino. Após sua entrada na Frente de Libertação Nacional argelina, ele tornou-se representante do Governo Provisório em vários encontros entre países africanos e do Terceiro-Mundo em geral. Em 1961, Fanon descobriu que estava com leucemia e escreveu, em 10 meses, *Os condenados da Terra*, vindo a morrer no mesmo ano. A obra de Fanon insere-se no contexto das independências africanas e no chamado terceiro-mundismo e exerceu bastante influência em movimentos negros radicais dos Estados Unidos, como os Panteras Negras, e principalmente em movimentos anticoloniais” (Lippold, 2005, p. 10).

se colocou a analisar os efeitos psicológicos do colonialismo e racismo na relação entre a Martinica e a França, tendo como propósito a desalienação do negro, ao escrever em 1950, enquanto trabalho de conclusão do curso de psiquiatria que fazia na França, o *Ensaio sobre a desalienação do negro*. Porém, tal trabalho foi “rejeitado” por ser demasiado “político” e com isso Fanon engavetou o texto e escreveu outro para a conclusão do curso. No ano de 1952, aconselhado por um editor, Fanon publica o trabalho até então engavetado sob o título de *Peles Negras, Máscaras Brancas*³⁰ (Fanon, 2020; Faustino, 2020). Neste trabalho, Fanon toma a sua própria experiência e a dos seus, tanto na metrópole quanto na colônia, e conclui que, “O que quer o homem³¹ negro?/ Por mais que exponha ao ressentimento de meus irmãos de cor, direi que o negro não é um homem”(Fanon, 2020, p. 21-22). Tal conclusão enfática se dá, pois Fanon ao analisar o sistema colonial e o racismo, compreende que a universalidade do gênero humano foi capturada pelos brancos, e, dessa forma, o branco se projetou como expressão única e universal de humanidade, logo, ele é o humano porque ele é branco, e como ele é branco, ele é humano. Nessa lógica, “Por mais penosa que possa nos parecer esta constatação, somos obrigados a fazê-la: para o negro, existe apenas um destino. E ele é branco” (Fanon, 2020, p. 24). Se ser humano é ser branco, o negro, ao almejar a humanidade, precisa se tornar também branco, fenotipicamente, intelectualmente, culturalmente, através de relações interracialis e através da dependência do branco. Por mais que tente ser branco, isso constantemente lhe será negado, ele é enclausurado em sua negrura, assim como o branco em sua brancura (Fanon, 2020), dessa forma, se Fanon propõe a desalienação do negro, seria possível falarmos em desalienação dos brancos?

Essa relação colonial cria a alienação do negro, em que tudo aquilo que foi elencado pelo branco como “negro” é tido como algo negativo e tudo que está relacionado

³⁰ “O texto, cujo título inicial era *Essai sur la désaliénation du Noir* [Ensaio sobre a desalienação do negro], foi concebido originalmente por Fanon aos 25 anos para ser apresentado como “tese do exercício” ao curso de psiquiatria. Seu orientador rejeitou o trabalho, considerando-o inapropriado ao curso, e Fanon o arquivou [...] Contudo, diante do indeferimento do trabalho original, Fanon o guardou na gaveta e escreveu, em pouco tempo, outra monografia: “Um caso de doença de Friedreich com delírio de possessão: alterações mentais, modificações de caráter, distúrbios psíquicos e déficit intelectual na heredodegeneração espinocerebelar” (Faustino, 2020, p. 250-251).

³¹ Aqui, faz-se relevante a crítica de Grada Kilomba ao Frantz Fanon por tomar a experiência do homem negro como universal frente às experiências das mulheres negras; “Fanon, ao descrever os efeitos psicológicos do colonialismo e do racismo, recorre sistematicamente ao termo *homem* para designar os seus sujeitos, e ignora a experiência específica das mulheres no quadro do racismo [...] Fanon usa o termo homem para designar, na sua obra, quer <<homem negro>> quer <<ser humano>> – e por vezes também para designar a si mesmo, <<Frantz Fanon>>. Homi K. Bhabha nota que, quando o autor diz <<homem>>, <<conota uma qualidade fenomenológica da humanidade inclusiva do homem e da mulher>> (1986: XXVI)” (Kilomba, 2022, p. 111).

ao branco é positivo, belo e superior – isso se expressa tanto na exterioridade quanto na interioridade, na constituição das subjetividades dos sujeitos (Fanon, 2020). Deivison Faustino (2017), ao analisar as contribuições de Frantz Fanon para os estudos da branquitude, argumenta que em Fanon, além da produção das máscaras (branco e negro), “uma das consequências do colonialismo é a racialização da autopercepção humana, especialmente no que tange à nossa noção de razão e universalidade genérica” (2017, p. 127), ou seja, “O problema colonial, portanto, não está na *universalidade*, mas na tendência (colonial) do ocidente capitalista em impor (Fanon, 1980) as suas particularidades espaço-temporais como expressões universais do gênero humano” (Faustino, 2017, p. 127-128). Deivison Faustino aponta que dentro dessa lógica, “Se o Branco é a expressão (universal do humano), quem não for branco não é tão humano assim... isso se alguma humanidade chegar mesmo a ter...” (2017, p. 128)³².

Nos retendo ao contexto brasileiro, os estudiosos da branquitude elencam Alberto Guerreiro Ramos como o precursor dos estudos sobre o branco no Brasil – alguns com ressalvas (Alves, 2012; Cardoso, 2020; Schucman, 2020; Silva, 2017; Sovik, 2009). Em 1957, o sociólogo publica o texto *Patologia Social do “Branco” Brasileiro* (1995), no qual afirma que “No plano ideológico, é dominante ainda a brancura como critério de estética social” (1995 [1957], p. 216), e aponta que os brancos brasileiros, à época, viviam uma “patologia social”, um desejo pela brancura. Além disso, formula dois conceitos: o “negro-tema” e “negro-vida”³³ (1995, p. 215). Lourenço Cardoso reconhece que “Este sociólogo brasileiro, baiano, acadêmico, provavelmente foi o primeiro no mundo a dizer de forma indubitável: Branco, você é branco. Ser branco é que é um problema porque ele se considera melhor do que o não branco” (2020, p.7).

³² Inseridos e atuantes intelectual e politicamente no contexto da década de 1950, é interessante observar os diálogos e fluxo de ideias entre estes autores, Aimé Césaire, Frantz Fanon e Albert Memmi, que estiveram não só ligados academicamente, como Fanon que foi aluno de Césaire, mas também politicamente como o próprio Fanon na luta de libertação da Argélia e as implicações de suas críticas ao colonialismo nas demais colônias francesas e movimentos de libertação. Como apresenta Deivison Faustino (2020), o livro *Os Condenados da Terra* (1961) de Fanon ganha, em um primeiro momento, maior projeção do que o *Pele Negra, Máscaras Brancas* devido ao debate anticolonial que propõe e por ter o prefácio escrito por Jean-Paul Sartre. *Pele Negra, Máscaras Brancas* é retomado anos depois pelos intelectuais pós-coloniais como Stuart Hall, os mesmos responsáveis por lançar os Estudos Culturais. No Brasil, a recepção de Fanon se deu na segunda metade do século XX via intelectuais e militantes do movimento negro e demais movimentos sociais, como Lélia Gonzalez, Paulo Freire, entre outros. O estudo da recepção e disputas em torno de Fanon no Brasil foi amplamente analisado por Deivison Faustino em sua tese FAUSTINO, Deivison Mendes. “*Por que Fanon, Por que agora?*”: *Frantz Fanon e os fanonismos no Brasil*. Tese (Doutorado em Sociologia) Universidade Federal de São Carlos, 2015.

³³ O conceito “patologia social do branco”, “negro-tema” e “negro-vida” de Guerreiros Ramos são explicitados ao longo da dissertação, com maior destaque no segundo capítulo.

Liv Sovik (2009), Lourenço Cardoso (2017, 2020), Priscila Silva (2017) e Luciana Alves (2012) apontam que além de Guerreiro Ramos, outra pesquisadora que se destaca pelo ineditismo ao abordar os brancos no Brasil é Maria Aparecida Silva Bento, com destaque, dois de seus trabalhos: o livro *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil* (2014), organizado em parceria com Iray Carone e publicado em 2002, e a sua tese de doutorado em psicologia intitulada *Pactos Narcísicos no racismo: Branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público*³⁴, defendida em 2002 na Universidade de São Paulo. Lourenço Cardoso aponta que “o termo “branquitude” utilizado por Maria Aparecida Bento já se coloca como atualização do termo “brancura” utilizado por Guerreiro Ramos” (2017, p. 46).

Por fim, nos atentando para os padrões característicos e organizacionais (Hall, 2013a) e levando em consideração que o colonialismo e o racismo produziram os colonizadores, entende-se brancos, o que significa ser branco? Quais os critérios para ser ou tornar-se branco?

1.3. Significados de ser branco³⁵

Ser branco não é um atributo genético. Embora pareça que o “ser branco” se manifeste através da biologia do corpo humano, como uma possível herança genética, o branco, assim como o negro, é uma categoria socialmente construída, e que ganha sentidos ao longo da história (Almeida, 2020; Alves, 2012; Dyson, 2018), além disso, “A ideia de raça como um constructo biológico facilita acreditar que a maioria das divisões que vemos na sociedade é natural. Todavia, a raça, assim como o gênero, é socialmente construída” (DiAngelo, 2018, p. 38). Essas categorias não carregam “[...] dentro de si uma essência negra ou uma essência branca, mas [...] são significadas e ressignificadas sempre em relação ao contexto sócio-histórico e cultural em que esses indivíduos e grupos sociais se encontram” (Schucman, 2020, p. 94). Diversos foram os significados de ser branco ao longo da história, podendo inclusive serem feitos recortes regionais e nacionais, mas esses

³⁴ Os principais conceitos e ideias da tese *Pactos Narcísicos no racismo: Branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público* (Bento, 2002) foram publicados em livro pela editora Companhia das Letras sob o título de *O pacto da branquitude* em 2022 (Bento, 2022).

³⁵ O subtítulo é inspirado na pesquisa de Luciana Alves *Ser branco: no corpo e para além dele*, subitem *Significados de ser branco e hierarquizações da brancura* (2012, p. 126).

significados compartilham uma mesma matriz; o branco como um ser/local de prestígio e poder.

Luciana Alves ao questionar “o que é um branco?” (2012, p. 12) argumenta que “Se a indagação fosse feita a um cientista no século XIX, adepto das teorias raciais, a resposta poderia ser: é todo o ariano de sangue puro. Já no século XXI, não seria fácil responder à questão de maneira tão direta” (2012, p. 12). Desdobrando-se nesta empreitada, de compreender o que é um/ser branco, Luciana Alves argumenta que:

Num primeiro momento, os simbolismos religiosos, ou divindades, forneceram as bases de conceituação da brancura. Já na Antiguidade, cores claras e escuras eram explicadas a partir de oposições simbólicas fundamentais na dicotomia bem *versus* mal, sugerindo uma primeira polaridade: claro/escuro, branco/preto, em que o primeiro elemento do binômio carregava sentidos positivos e o segundo, negativos (Alves, 2012, p.17-18).

Segundo a pesquisadora (Alves, 2012), as categorias negro e branco com as quais estamos mais familiarizados se apresentam a partir da expansão europeia, da empreitada colonial. Estrategicamente os europeus elencaram o Outro, não europeu, como negro e índio, e “Em consequência, os dominantes chamaram a si mesmos de brancos” (Quijano, 2005, p. 117-118), mas não só, “os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais” (Quijano, 2005, p. 118). Como apontam Memmi (2021) e Quijano (2005), essa diferenciação e a valorização em prol do colonizador fazem parte das estratégias coloniais, e resultaram na forma como foram elencados os “papeis na estrutura de poder da nova sociedade” (Quijano, 2005, p. 118).

Em busca de legitimar sua dominação e justificar as diferenças físicas e culturais, os colonizadores buscaram no cristianismo as ferramentas necessárias. O Outro era a expressão do mal ou do ingênuo que precisava ser catequizado (Schwarcz, Starling, 2018), e os brancos eram vistos como expressão do divino, os escolhidos, os filhos de Deus. Com isso, fica evidente que raça, desde os seus primórdios, se trata de um conceito relacional (Almeida, 2020). Cida Bento argumenta que:

O discurso europeu sempre destacou o tom de pele como a base principal para distinguir status e valor. As noções de “bárbaros”, “pagãos”, “selvagens” e “primitivos” evidenciam a cosmologia que orientou a percepção eurocêntrica do outro nos grandes momentos de expansão territorial da Europa. Como diz Edward Said, o olhar do europeu transformou os não europeus em um diferente e, muitas vezes ameaçador, outro. E esse outro tem mais a ver com o europeu do que consigo próprio (Bento, 2022, p. 28).

Nos anos que se sucederam, houve a ruptura entre a Igreja e a Ciência, promovida pelo Iluminismo³⁶, e com essa cisão os europeus buscaram novas justificativas para a manutenção da relação hierárquica entre brancos e negros (Almeida, 2020; Alves, 2012). Como aponta Silvio Almeida:

Se antes desse período ser *humano* relacionava-se ao pertencimento a uma comunidade política ou religiosa, o contexto da expansão comercial burguesa e da cultura renascentista abriu as portas para a construção do moderno ideário filosófico que mais tarde transformaria o europeu no *homem universal* (Almeida, 2020, p. 25).

Dessa forma, “As primeiras interpretações que rompiam com a concepção divinizada da diversidade de aparências humanas tendiam a atribuir ao clima, à geografia e à cultura a origem de tal diversidade” (Alves, 2012, p. 18), e essas mesmas condições teriam favorecido a Europa em seu pleno desenvolvimento humano, “razão pela qual os habitantes dessa parte do mundo foram considerados racialmente superiores” (Alves, 2012, p. 18).

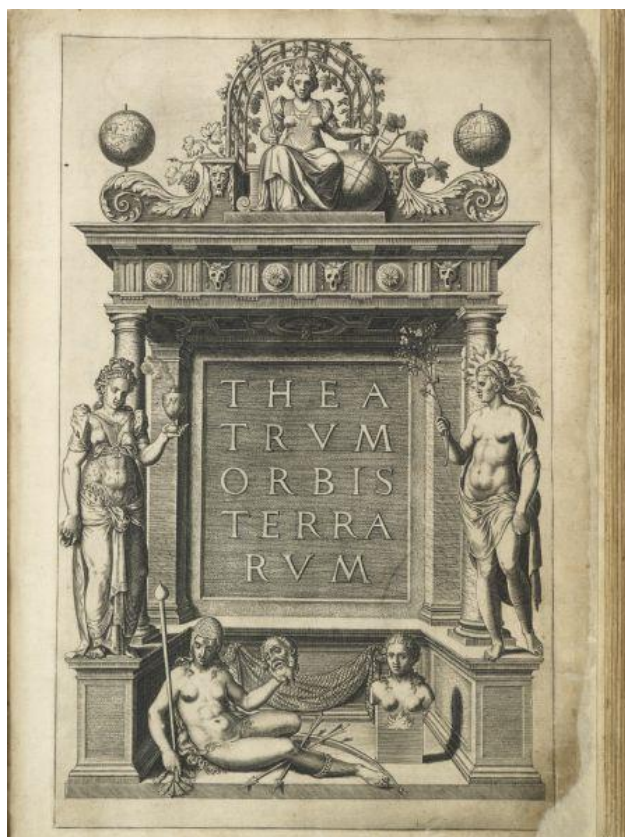
Rebecca Brienen (2010), ao se debruçar sobre a trajetória e obras do artista Albert Eckhout e as imagens sobre negros e indígenas do século XVI e XVII, observa que o frontispício do *Theatrum Orbis Terrarum* (Fig. 7) de 1570, produzido por Abraham Ortelius, cartógrafo belga nascido na cidade de Antuérpia, se trata da “...primeira iconografia a representar as personificações das quatro partes do mundo como um grupo unificado” (2010, p. 62)³⁷. Considerado o primeiro atlas moderno, o *teatrum* traz um conjunto de mapas e passou por inúmeras edições ao longo dos séculos seguintes, mas manteve a iconografia do frontispício. Na imagem, além do título centralizado, são apresentadas colunas clássicas de ordem dórica, e cinco representações femininas distintas e distribuídas às margens da imagem. Na parte superior, a Europa é representada por uma mulher com trajes reais sentada sobre um trono, e com os globos terrestre e celestial alinhados do lado direito e esquerdo, e ao chão um orbe imperial; enquanto isso, sua mão esquerda se apoia sobre a cruz do orbe e a direita segura um cetro. Abaixo dela, do lado direito, à frente de uma das colunas, a Ásia, embora também vestida, é

³⁶ Silvio Almeida argumenta que “Do ponto de vista intelectual, o iluminismo constituiu as ferramentas que tornariam possível a *comparação* e, posteriormente, a *classificação*, dos mais diferentes grupos humanos com base nas características físicas e culturais. Surge então a distinção filosófica-antropológica entre civilizado e selvagem, que no século seguinte daria lugar para o dístico *civilizado e primitivo*” (Almeida, 2020, p. 26).

³⁷ Embora não tenha o intuito de atestar tal frontispício como um “mito de origem”, podendo haver outras representações, o abordo, a fim de analisar como as se construiu a representação da brancura e consequentemente a branquitude no campo da imagem, e como esta se deu desde o período colonial e se estende até os dias de hoje.

representada em pé e com partes do corpo à mostra, por exemplo, os pés e a barriga, e segura um pequeno turbulo na mão esquerda. À direita, a África é apresentada em pé e parcialmente despida, apenas com um tecido singelo que lhe cobre a vagina e dá uma volta em seu corpo. Esta segura um ramo de planta e, envolta de sua cabeça, há uma auréola, possível representação do sol, que segundo Brienen, “As chamas em torno de sua cabeça simbolizam ao mesmo tempo o calor de seu clima e – de acordo tanto com autores clássicos quanto com muitos contemporâneos da gravura – a origem da pele escura de seu povo” (2010, p. 63).

Figura 7. Abraham Ortelius, *Frontispício do Theatrum Orbis Terrarum*, 41 cm, 1570.



Fonte: <https://www.wisconsinhistory.org/Records/Image/IM104868> Acesso em: 19 jun. 2023.

Na parte inferior, há uma mulher ligeiramente deitada, totalmente despida, apenas com adornos na perna e na cabeça e cabelos comprimidos. Enquanto representação da América, na mão direita segura um cetro simples, interpretado por Brienen (2010) como uma arma, e na esquerda segura uma cabeça degolada de um homem, prova de sua suposta selvageria e canibalismo. Sob os seus pés, se encontram um conjunto de arco e flechas e em seguida um pequeno bloco, uma escultura inacabada ou ainda no processo de feitura, de onde emerge o busto de uma mulher com seios à mostra, sem adornos ou características

que a distinguem. Segundo Rebecca Brienen (2010, p. 63), esse busto se trata da Austrália que à época ainda era uma terra e região incógnita para os europeus.

Assim como argumenta Brienen, há uma clara hierarquização entre os continentes representados, não só pela posição em que ocupam na composição do frontispício, estando a Europa acima, Ásia e África no plano intermediário, e a América e Austrália no plano inferior, como também pela posição corporal destas figuras, onde a Europa exala autoridade e poder sobre as demais ao olhar fixamente para o espectador e por estar sentada em um trono de forma rígida, e as demais representam subalternidade e submissão ao direcionarem seus olhares para baixo ou para as laterais, e por suas posições serem mais despojadas, como a Ásia e a África em similar posição – contraposto – ao Davi de Michelangelo, e a América prostrada ao chão. Além disso, a complexidade das roupas, desde uma vestimenta elaborada a uma completa nudez, era compreendida no século XVI e XVII como representação de civilidade e incivilidade, além da moralidade e do desenvolvimento intelectual e cultural dos povos (Brienen, 2010). Embora se trate de uma representação colonial e hierárquica entre os continentes, a imagem apresenta pouca diversidade nos traços fenotípicos entre as figuras femininas, a não ser a África, que de perfil é possível ver que o seu nariz é mais largo que as demais. Nessa gravura (Fig. 7), nem mesmo a tonalidade das peles é diferenciada através do acúmulo de traços – recurso possível e comum à gravura –, apenas há variação de luz e sombra, o que lhe conferem volumetria. Ou seja, a raça e conseqüentemente a hierarquia racial, ao menos no plano da representação, eram representadas por meio de outros elementos, como as vestimentas e a nudez, as insígnias que carregam e as posições que ocupam, e estas testemunham e atestam seu desenvolvimento e selvageria³⁸. Desse modo, “[...] antes mesmo que autores do final do século XVIII definissem diversidades raciais através do fenótipo e de pretensas capacidades mentais, outras formas de estabelecimento visual tanto da identidade quanto da diferença foram exploradas pelos artistas” (Brienen, 2010, p. 65). Em edições posteriores deste frontispício, o cenário e as personagens foram pintados, ora

³⁸ De modo complementar, Rebecca Brienen afirma que “Entre os séculos XVI e XVIII, a posição da América como o menos civilizado dos continentes era cada vez mais disputada pela África. Os europeus do início do período moderno relutavam igualmente africanos e índios como selvagens e bárbaros, com o segundo termo “reservado para aqueles que ou não estavam alinhados com as visões religiosas europeias, ou não viviam suas vidas de acordo com as normas sociais europeias”. O emprego de uma ou outra palavra – muitas vezes, na prática, equivalentes – afirmava que o grupo em questão era composto por não cristãos incivilizados. Eram atribuições deste tipo que justificariam muitos atos de violência, da conquista à escravidão” (Brienen, 2010, p. 65).

com a mesma tonalidade e cor de pele, ora a Europa, Ásia e Austrália mais claras, enquanto brancas, a América em tons amarelados e a África em cor e tons marrons.

Segundo Luciana Alves, “Foi apenas no século XVIII e XIX, com a emergência do conceito de raça, que as cores passaram a denotar o pertencimento a grupos humanos distintos em essência, cujas características condicionariam a ocupação de espaços sociais também distintos” (2012, p. 18-19). A autora também acrescenta que “os significados atribuídos à cor branca e posteriormente à raça branca, ao menos no pensamento ocidental, não foram substancialmente modificados, mas ganharam caráter biologizante justificado pela ciência” (Alves, 2012, p. 19). Em vista disso, como aponta Robin DiAngelo, os “[...] cientistas não perguntavam: “Os negros (e os demais) são inferiores?”. Eles perguntavam: “Por que os negros (e os demais) são inferiores?” (2018, p. 39), e na contramão, os mesmos pensavam e argumentavam o branco, ou seja, a si mesmos, como superiores. Em seu livro *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930* (1993), Lilia Schwarcz faz uma análise historiográfica sobre o pensamento científico a respeito da raça, isso inclui as disputas internas sobre as origens das raças – em que alguns cientistas tentavam explicar tais diferenças pela visão monogenista, na qual “O homem, segundo essa visão, teria se originado de uma fonte comum” (1993, p. 64), e/ou pela hipótese poligenista, em que “Partiam esses autores da crença na existência de vários centros de criação, que corresponderiam, por sua vez, às diferenças raciais observadas” (1993, p. 64) –, e demonstra como a raça vai sendo sistematicamente produzida e à cor, e aos traços fenotípicos, como o tamanho da cabeça, o formato do rosto e a outras dimensões corporais vão sendo atribuídos valores e significados, tomando o homem, que até então era objeto filosófico, como objeto científico (Almeida, 2020). E, assim como veremos adiante, no contexto brasileiro soma-se a esse pensamento algumas particularidades.

Ao focarmos no Brasil, Lourenço Cardoso (2020) nos chama a atenção para o fato de que, em primeiro lugar, o branco que colonizou esse território nem sempre foi tão branco assim, uma das especificidades da história brasileira. Os brancos portugueses, em uma hierarquia de brancura, eram considerados menos brancos pelos ingleses por terem em sua formação maior diversidade étnica, principalmente sua parcela de mouros: “Para o inglês, o português era um selvagem, um branco não-branco, entendem-se (branco menos branco), um branco degenerado [...]” (Cardoso, 2020, p. 27). Entre os menos

brancos portugueses, havia ainda aqueles que eram tidos como degenerados³⁹ pelas práticas condenadas na época, os criminosos. Tatiana Lotierzo (2017) observa que no século XVII em Portugal, por exemplo, ser branco não estava apenas atrelado aos fatores biológicos, de aparência, mas sobretudo, ser branco e se intitular branco era sinônimo de honraria. Ao violarem as leis, estes se tornavam menos brancos do que os portugueses, e em um primeiro momento são estes que são enviados ao Brasil.

Segundo Lourenço Cardoso, “[...] os primeiros a desembarcarem no Novo Mundo serão os degredados, diga-se de passagem, a pior espécie de lusitanos, por isso, foram condenados, a abandonarem sua nação” (2020, p. 27). Janaína Amado (2006) complexifica essa leitura a respeito dos degredados ao analisar fontes primárias e pontuar que os portugueses eram condenados ao degredo pela justiça comum ou pelo Tribunal do Santo Ofício, a Inquisição, por diversos crimes, entre eles, o roubo, assassinato, corrupção, suborno, e “...delitos leves – como matar bestas, quebrar portas, cortar árvores frutíferas, furtar pequenas quantidades de comida ou não observar as prescrições do luto...” (Amado, 2006, p. 16), e somam-se ainda os crimes de judaísmo, feitiçaria, blasfêmia, sodomia, adultério, bigamia e ciganismo. A partir da análise historiográfica, Amado (2006) argumenta que os degredados estiveram presentes no Brasil desde o século XVI, integrando a esquadra de Pedro Álvares Cabral, até o século XIX, sendo desincentivadas suas vindas com a chegada da família real portuguesa. Embora, em sua maioria, não tenham sido bem quistos pelos seus contemporâneos, mesmo nas colônias, a historiadora (Amado, 2006) argumenta que estes eram usados estrategicamente pela corte portuguesa tanto no território da metrópole quanto nas variadas colônias para “desbravar novos territórios” (chamados de *lançados*), defender os territórios dominados de invasões externas e desempenhar diversas outras funções a serviço da coroa⁴⁰.

O fato pelo qual foram condenados em Portugal, o roubo, a expropriação, o estupro, assassinato, entre outros, no Novo Mundo se tornam práticas valiosas para a

³⁹ “Se uma das características da branquitude é a virtuosidade, podemos considerar que os brancos degredados são sem virtudes, como a falta de virtude não é uma característica da branquitude, e sim, da negritude, os brancos degredados podem ser considerados degenerados. Aliás, sua degenerescência levou-o ao encarceramento e ao desterro” (Cardoso, 2020, p. 32).

⁴⁰ Janaína Amado (2006) apresenta um panorama das funções desempenhas pelos degredados, as relações e interpretações que a historiografia produziu sobre esses sujeitos e como essa percepção deles enquanto “gente ruim”, criminosos, ainda se fazia presente até o momento de sua pesquisa, além disso, arrisca uma estimativa do fluxo dos degredados enviados ao Brasil; “Eu própria, ao estudar os mesmos degredados civis, mas apenas de Portugal para o Brasil, calculei, para os anos de 1737 a 1800, o total de 25.560 degredados portugueses para a América lusa, isto é, uma média anual de 405,7 pessoas, em sua grande maioria, homens” (Amado, 2006, p. 18).

colonização, por exemplo, “[...] a violência sexual praticada contra indígena, poderia ser considerada, no contexto colonial, um ato civilizatório. Diante disso, criminoso sexual torna-se uma pessoa adequada para executar tal tarefa que interessa política e economicamente o Estado português” (Cardoso, 2020, p. 32). Ou seja, o criminoso Lá, torna-se um agente direto ou indireto do Estado português Aqui. No Novo Mundo, aqueles que não eram tão brancos assim na Europa se tornam brancos em contraste com os não brancos. Segundo Lourenço Cardoso:

O branco português torna-se branco, belo, inteligente, “civilizador”, desenvolvido no contato com outros “mais-não-brancos” do que ele. No encontro entre os “dois mundos” salienta-se a comparação fenotípica e cultural. [...] Para abreviar, diria que é justamente no contraste com o “Outro”, (leia-se, “negro da terra”, “negro da guiné” ou “peça de guiné”) que o “negro da Europa” torna-se branco. Ressalto, “branco-Aqui” na “terra brasilis”; “não-branco-Lá” na Europa Central (Cardoso, 2020, p. 30).

Em um segundo momento, com a vinda da família real portuguesa para o Brasil em 1808, veio o branco-mór, o branco príncipe, aqui feito branco rei, trazido pelo branco inglês e fugindo do branco francês, e aqui ele e os demais tornaram-se também brancos, mais brancos (Cardoso, 2020; Schwarcz; Starling, 2018). Cabe observarmos que “Não eram indivíduos isolados que fugiam às pressas, e sim a sede do Estado português que mudava de endereço, com seu trabalho administrativo e burocrático, seu tesouro, suas repartições, secretarias, tribunais, arquivos e funcionários” (Schwarcz; Starling, 2018, p. 163).

No Brasil, o branco feito rei foi acolhido com estima pelos brancos descendentes dos brancos degredados, “burgueses, fidalgos, senhores de trabalhadores negros e indígenas escravizados” (Cardoso, 2020, p. 33), mesmo estando despreparados para recebê-lo. Reformas foram realizadas, impostos, imprensa, Academia Militar e uma série de outras instituições foram criadas. “Em 1816 inaugurou-se uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, e criou-se um Museu Real, mediante decreto de 6 de junho de 1808” (Schwarcz; Starling, 2018, p. 184), e no mesmo ano o branco rei mandou trazer a Missão Artística Francesa, “ciente da importância da representação artística e, sobretudo, da veiculação de sua imagem positiva na Europa [...]” (Schwarcz; Starling, 2018, p. 191). Entre os integrantes da missão artística branca, destacam-se Nicolas-Antonie Taunay, Auguste-Marie Taunay, Jean-Baptiste Debret, Grandjean de Montigny e Simon Pradier (Schwarcz; Starling, 2018), educados no estilo neoclássico, e que tinham como missão fundar e ensinar na Escola Real, esta que em 1822 se tornou Academia Imperial de Belas Artes.

Títulos reais e de honrarias foram distribuídos para os brancos da terra, tudo que fosse possível para formar aqui uma corte e uma população que se distinguisse, além da cor, da imensidão de negros, além do mais, também para amenizar os conflitos entre os comerciantes locais e os brancos privilegiados da corte:

D. João concedeu, até seu retorno a Portugal, em 1821, nada menos que 235 títulos: onze duques, 38 marqueses, 64 condes, 91 viscondes e 31 barões. Isso sem contar a instauração da Ordem da Espada e dos títulos de grã-cruz, comendador e cavaleiro. Nesse quesito, o príncipe fez 2630 cavaleiros, comendadores e grã-cruzes da Ordem de Cristo; 1422 da Ordem de São Bento de Avis e 590 da de Santiago. Assim, ao lado da nobreza titulada fora do país, surgia, aos poucos, uma nobreza da terra, ávida pelos mesmos símbolos de distinção (Schwarcz; Starling, 2018, p. 180-181).

Era preciso torná-los brancos tanto na epiderme quanto na cultura. Lilia Schwarcz e Heloisa Starling apontam que em 1820, no Rio de Janeiro, “a corte possuía em torno de 38 mil escravos, numa população total de cerca de 90 mil habitantes, isso sem considerar os africanos livres, que literalmente dominavam o espaço urbano” (2018, p. 188). As historiadoras também relatam que após a vinda da família real e com a abertura dos portos, houve um aumento do tráfico de escravizados, fato que despertou a preocupação dos brancos que buscaram a solução no custeio da vinda de casais de Açores⁴¹ “[...] que recebiam mesadas, moradias, ferramentas, carros de boi e tudo mais que fosse necessário” (2018, p. 188).

O Brasil do século XIX é marcado por disputas constantes. Revoltas e insurreições negras e o iminente fim da escravidão caracterizam este período, além dos processos de independência (Schwarcz; Starling, 2018). Celia Azevedo (2004) aponta que no início da segunda metade do século XIX os intelectuais e demais brancos que ocupavam os cargos de poder e mando já se preocupavam com o futuro do Brasil. Se perguntavam “o que fazer com o negro após a ruptura da polaridade senhor-escravo, presente em todas as dimensões da sociedade?” (Azevedo, 2004, p. 27). Eles temiam a onda negra, que os negros tomassem o país, assim como fizeram no Haiti no final do século XVIII e início do século XIX. Segundo a historiadora:

Já em um segundo momento, que podemos localizar a partir dos anos 1850, ganhando força principalmente nos anos de 1870, os emancipacionistas aderem às soluções imigrantistas e começam a buscar no exterior o povo ideal para formar a futura nacionalidade brasileira. A força de atração destas propostas imigrantistas foi tão grande que em fins do século a antiga preocupação com o destino dos ex-escravos e pobres livres foi praticamente sobrepujada pelo grande debate em torno do imigrante ideal ou do tipo racial

⁴¹ Os Açores configuram-se enquanto um arquipélago de Portugal situado no Oceano Atlântico.

adequado para purificar “a raça brasileira” e engendrar por fim uma identidade nacional (Azevedo, 2004, p. 30).

Paralelamente às propostas que visavam o fim da escravidão de forma gradativa para não prejudicar economicamente o branco senhor – proibição do tráfico negreiro (1850), a Lei do Ventre Livre (1871) e a Lei do Sexagenário (1885) (Bento, 2022, p. 33-34) –, ocorriam as discussões sobre qual imigrante trazer ao país que se projetava para o “futuro”, que se pretendia moderno (Cardoso, 2022), “Todavia, essa imigração não poderia ser asiática nem africana, como nos mostra o decreto de imigração de 1890” (Bento, 2022, p. 34-35). Entre as diversas justificativas para tal ação, a que ganha destaque é que o negro, ex-escravizado, havia sido deformado pela escravidão (Bento, 2014a, 2014b), tornando-o inapto para o trabalho livre. Sobre isso, Muniz Sodré afirma que “Os imigrantes não vinham agregar-se aos negros, mas tomar-lhes o lugar nas lavouras de café; vinham na verdade acalmar o medo que as elites urbanas e fundiárias tinham do indivíduo de pele escura” (2015, p. 271-272).

Mais uma vez a hierarquia entre os brancos de Lá, os europeus, refletia-se no Brasil. Nesse período, em especial após o fim da escravidão (1888) e a Proclamação da República (1889), o branco português tornou-se sinônimo de atraso (Cardoso, 2020), assim como a escravidão. Os parlamentares, intelectuais e cientistas, adeptos do positivismo, eram favoráveis à vinda dos brancos de melhor espécie, os brancos do norte europeu e os italianos. Estes ganharam destaque, tornaram-se símbolo de prestígio e foram tidos como sinônimo de trabalho e desenvolvimento. Era preciso trazer o moderno, o trabalhador livre, o bem, o belo e o inteligente para desenvolver o Brasil (Alves, 2012; Azevedo, 2004; Bento, 2014a; Cardoso, 2020). Acreditava-se que, agora sim, o Brasil estava recebendo o branco “de verdade” – o branco, branco mesmo (Cardoso, 2020, p. 42).

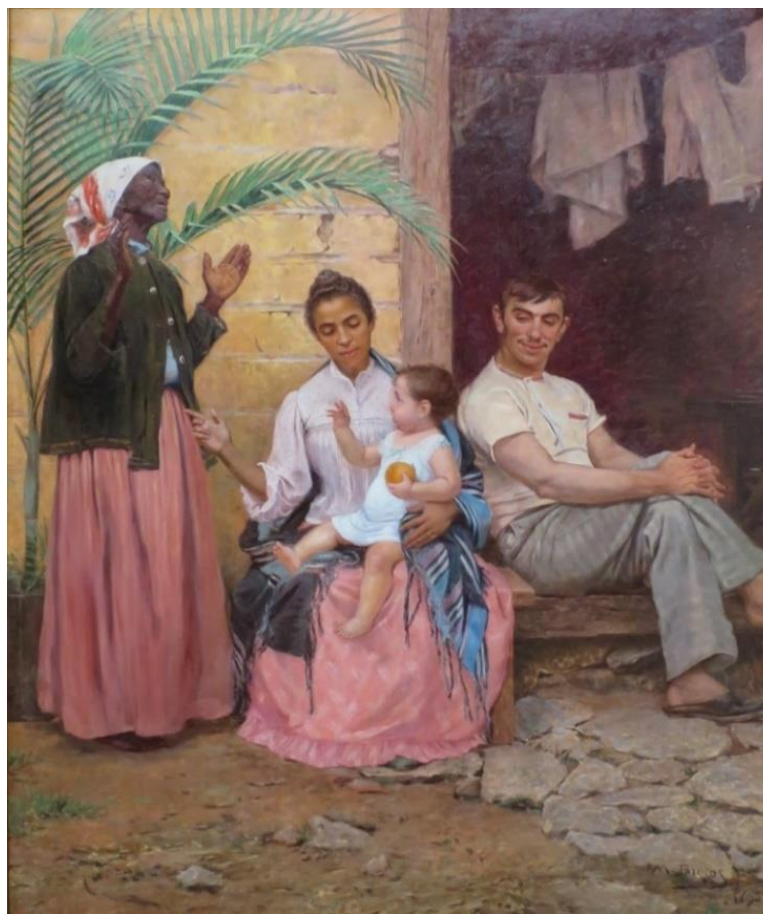
Com a vinda desses imigrantes, subsidiada pelo Estado brasileiro no final do século XIX (Azevedo, 2004; Bento, 2022), e aliada às teorias raciais, iniciou-se o processo que ficaria conhecido como branqueamento ou embranquecimento, que objetivava “salvar” o país do fracasso iminente representado pelos negros. Cardoso argumenta que “Para o Brasil que se queria moderno, que ansiava embranquecer, o branco português tornou-se desimportante, o branco menos branco passou a significar a corporificação de uma história que não interessava mais” (2020, p. 27), e “Na medida em que se focaliza o branco da imigração e se invisibiliza o branco da colonização (pioneiro),

esquece-se do branco que simboliza o atraso. Ele torna-se resquício do passado” (Cardoso, 2020, p. 41).

A mestiçagem, até então socialmente condenada no período da escravidão, embora recorrente, torna-se o subterfúgio para a “salvação” deste país, mesmo com alguns cientistas e médicos contrários à proposta (Alves, 2012; Schwarcz, 1993). Neste ponto, destaco que “[...] o cruzamento racial não foi um processo natural, e sim determinado pela violência e exploração do português de ultramar contra o africano sob o cativo” (Carone, 2014, p. 14), e no contexto do século XIX e início do XX demandou não só um engajamento político e econômico, mas também uma manobra dos cientistas brasileiros frente às teorias raciais europeias, tornando-se uma política de controle sexual.

Como apresenta Lilia Schwarcz (1993), as teorias raciais europeias argumentavam em favor da superioridade branca e da inferioridade negra, e condenavam a mistura entre ambas. Já os cientistas brasileiros, não todos, enxergando a particularidade local, alegaram que se o branco era superior ao negro, com a mistura de ambos no tempo, o branco prevaleceria. “Do ponto de vista político, [os positivistas] supunham que as raças com maior desenvolvimento evolutivo deveriam civilizar, tutelar ou absorver as raças com desenvolvimento num estágio inferior” (Carone, 2014, p. 15). Lilia Schwarcz (1993) cita, inclusive, o fato emblemático em que essa proposta de embranquecimento do Brasil se apresenta de forma nítida na arte, através da tela *A Redenção de Cam* (Fig. 8) pintada em 1895 pelo espanhol Modesto Brocos y Gómez (1852-1936), mesmo ano em que recebeu a medalha de ouro na Exposição Geral de Belas Artes (Lotierzo, 2017).

Figura 8. Modesto Brocos y Gómez, *A redenção de Cam*, óleo sobre tela, 199 x 166 cm, 1895.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Reden%C3%A7%C3%A3o_de_Cam Acesso em: 25 ago. 2022.

Na imagem (Fig. 8) são apresentados quatro personagens à frente do que parece ser uma moradia rudimentar. À esquerda, encontra-se uma mulher negra retinta, já idosa, descalça, vestida com uma saia rosa comprida, blusa azul sobreposta por outra com tons verdes escuros, e um lenço branco que lhe cobre os cabelos. Com o olhar voltado para os céus, suas mãos acompanham o que parece ser uma prece, ou o agradecimento de uma graça. No centro da imagem, há uma mulher negra, mais clara se comparada à idosa, sentada em um banco. Vestida também com uma saia rosa, blusa branca e um manto azul, volta seu olhar para o bebê com a tez rosada. A criança, vestida apenas com uma peça de cor alva, segura uma fruta na mão esquerda e direciona seu olhar e mão direita para a senhora idosa, assim como a mão da mulher que o segura. O quarto e último personagem é um homem branco sentado sob o portal de entrada da casa, e que usa sapatos, uma camiseta branca e uma calça azulada. Embora integre a cena, o homem aparece como um observador da cena protagonizada pela senhora negra idosa e a criança branca.

Tatiana Lotierzo⁴² (2017), ao realizar uma análise aprofundada sobre essa tela, aponta algumas chaves de leitura pertinentes e que resgato aqui, a começar pelo título em si, *A Redenção de Cam*, que suscita passagens bíblicas que foram utilizadas como as primeiras justificativas pelos europeus para a escravidão.

Em Gênesis 9, o filho de Noé, de nome Cam, é castigado por revelar a nudez paterna aos irmãos, Sem e Iafet, desfazendo da situação e dos efeitos do vinho sobre o patriarca. Em reação contrária à do irmão, os dois cobrem os corpos de Noé com os rostos voltados para trás para não o ver. Já desperto, Noé vem a saber do infortúnio e lança uma maldição irreversível sobre o ramo camita da família: condena Canaã, o filho de Cam, a ser escravo dos tios Sem e Iafet, estendendo o mesmo castigo ao conjunto de sua descendência (Lotierzo, 2017, p. 27).

Na interpretação pretenciosa dos brancos europeus, a escravidão seria um castigo, uma maldição divinamente justificável, e com isso a cor negra foi associada aos descendentes de Cam. Nessa perspectiva, a cor da pele se insere como uma marca de distinção entre os livres e aqueles que deveriam ser escravizados. Lotierzo aponta que “Quanto ao tema das diferenças ditas raciais, Gênesis 9 foi primeiro usado para explicar a existência da pele negra entre as tradições judaica, cristã e islâmica, para depois tornar-se justificativa para a escravidão no mundo moderno [...]” (2017, p. 70-71), e acrescenta que “As primeiras fontes que se tem notícia com relação a uma associação entre Gênesis 9 e a cor negra da pele são produtos do período entre os séculos II e VI” (Lotierzo, 2017, p. 71). Essa aproximação não se dá somente pelo título, mas também pela iconografia cristã, como a representação da madona por diversos pintores como Rafael Sanzio, Leonardo da Vinci, Giovanni Bellini, entre outros, onde Nossa Senhora segura Jesus ainda criança sobre o colo, semelhante à figura da mulher negra de pele clara e do bebê no centro da imagem.

A segunda chave de leitura se dá pelo contexto do debate racial no século XIX no Brasil, como já citado anteriormente, que sob o título de ciência argumentava ser possível embranquecer sua população através da mistura entre as raças, e assim como representado na tela, a negra idosa poderia se redimir do pecado/condenação de ser negra, através do investimento em embranquecer seus descendentes; sua possível filha ao centro,

⁴² No referido texto, Tatiana Lotierzo não só realiza uma análise da obra *Redenção de Cam*, como também, a fim de compreendê-la, investiga a biografia de Modesto Brocos, o estilo e contexto artístico no qual estava inserido, no Brasil e na Europa, traça um paralelo entre as suas diversas obras, faz uma análise historiográfica da discussão sobre raça no século XIX, e aborda as origens das pinturas de castas e a produção da diferença e alteridade a partir das pinturas orientalistas – que são abordadas no segundo capítulo dessa dissertação assim como a própria obra que é retomada para compor o *display*. Ver mais em: LOTIERZO, Tatiana. *Contornos do (In)visível: Racismo e Estética na Pintura Brasileira (1850-1940)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

já mais clara, da qual teria tido um filho ainda mais claro com o homem sentado à porta. Essa leitura se reforça quando aproximamos as representações de Madona e o menino Jesus ao gesto do bebê em Brocos que estende sua mão, uma possível benção, à sua avó. Portanto, “[...] todo o sentido da ideia de *redenção*, anunciada no título da obra está ligado ao processo embranquecedor, que é visto como uma reversão da suposta pena bíblica” (Lotierzo, 2017, p. 28).

Ao articular a justificativa bíblica e as ideias de embranquecimento produzidas pela ciência de seu tempo, Modesto Brocos inova de tal forma que a ideia de tornar o Brasil branco se torna quase irrefutável, pois estava sob o aval de Deus e da Ciência. Outra possibilidade de leitura de *A Redenção de Cam* é dada a partir da função que desenvolveu ao ser adotada por João Batista de Lacerda, então diretor do Museu Nacional, durante sua participação no Congresso Internacional das Raças na Inglaterra em 1911 (Lotierzo, 2017). Durante o evento, Lacerda apresentou sua tese intitulada *Sur les mérits au Brésil*, em que, embora fosse crítico à mestiçagem, argumentava que em três gerações, por meio da seleção sexual, o Brasil se tornaria branco⁴³. Cabe ressaltar que à época, como apresenta Lilia Schwarcz (1993), Lacerda foi alvo de duras críticas pelos seus contemporâneos, pois eles diziam que três gerações era tempo demais e que a conclusão do processo tinha que ocorrer o mais breve possível. Sobre a adoção do quadro por Lacerda, Lotierzo argumenta que:

O quadro *A Redenção de Cam* sobrepunha as projeções da ciência ao discurso da fé cristã que, em tempos anteriores, servira ao intuito de eclipsar as desigualdades instauradas pelo modelo escravista. Porém, se naquele contexto o quadro fazia ver alguns esforços para apagar aqueles corpos que recordavam o passado escravista – e não mais justificá-los no presente –, o tempo já falseara em muito os antigos cálculos geracionais. A legenda dizia que ali estava “o negro passando ao branco, na terceira geração, por efeito do cruzamento de raças”. Ainda que a imagem pudesse confirmar o texto, não deixava de insinuar que a redenção ali almejada – sob os auspícios da fé e da ciência – talvez fosse, no fundo, a dos brancos (Lotierzo, 2017, p. 119).

Frente a essas leituras, Tatiana Lotierzo (2017) levanta um importante questionamento; até que ponto essa pintura de Modesto Brocos integra o estilo do realismo – onde é possível que Brocos tenha retratado aquilo que viu na sociedade

⁴³ Ao longo dos trabalhos de Tatiana Lotierzo (2017), Lilia Schwarcz (1993), Fabiana Beltramim (2013) e Celia Azevedo (2004), fica evidente que por mais que pareça que o pensamento voltado para embranquecer o Brasil tenha sido consenso entre os pares da ciência no século XIX e XX, a discussão racial – por mais que partissessem da premissa de que o negro era inferior aos brancos –, enfrentava constantes disputas entre os propósitos e meios para alcançar tal embranquecimento. Além disso, os homens dessa pseudociência tinham que buscar constante articulação com aqueles que ocupavam cargos políticos, a fim de transformar seus debates teóricos em políticas públicas.

brasileira de seu tempo, pois é evidente que já ocorria a miscigenação entre negros e brancos desde os séculos anteriores –, e/ou até que ponto a pintura na verdade seria idealista, por retratar uma ideia, uma percepção que se projetava para o futuro? Para a autora:

Ciente desse movimento, *A Redenção de Cam* assumia os contornos de um paradoxo: jogava com os limites entre o que poderia ser visto como ideal e o que poderia ser visto como real, trazendo para dentro da moldura um debate cadente, ao apelar para algo tido por muitos como novidade última da genealogia nacional – o embranquecimento. Com isso, elabora um nível de realismo próprio, assentado sobre hipótese, conjectura a crença: uma sorte de *realismo idealista* – interessado no diálogo com o pensamento racista de sua época (Lotierzo, 2017, p. 126-127).⁴⁴

Lotierzo conclui que a obra adota “[...] um tipo de *realismo idealista*, que dota de verossimilhança ou reveste com ares de cotidianidade uma disposição imaginária e/ou introduz, por meio de certos recursos formais, pistas que apontam para uma mensagem externa à obra” (Lotierzo, 2017, p. 146-147). Aliás, tal era o grau de disputas em torno do que era um branco e um negro, que Lotierzo nos revela que o bebê, nos dias de hoje lido como branco, não era consenso sua brancura entre os contemporâneos de Brocos. O desacordo podia se dar por não compreenderem que, em tão poucas gerações, a criança já se tornaria branca, e/ou em termos formais, pela posição que ocupa no quadro, no entremeio da avó negra retinta e o pai branco, e pelo contraste de cores complementares, característicos de pinturas orientalistas (Lotierzo, 2017). O entendimento sobre a brancura do bebê se torna ainda mais interessante quando olhamos para outra obra de Modesto Brocos, *Descascando goiabas* (Fig. 9), porém, antes de prosseguir gostaria de fazer algumas observações.

Para além das chaves de leitura identificadas e proporcionadas por Tatiana Lotierzo (2017), uma outra perspectiva carece de maiores e futuras investigações. Assim como *A Redenção de Cam* pode ser lida a partir dos aspectos religiosos, dos debates raciais do século XIX e XX em torno do embranquecimento do Brasil em diálogo com os aspectos formais e estilísticos adotados por Modesto Brocos, e/ou a função que ocupou ao ser apresentada por João Batista Lacerda, identifiquei uma outra leitura que tem sido

⁴⁴ Sobre este conceito de realismo idealista, Lotierzo argumenta que “O realismo idealista, como vimos, procura explorar temas caros ao realismo/naturalismo, subvertendo as lógicas mais características desse estilo. Trata-se de uma arte que pode ser vista tanto por sua intenção de documentar a vida das camadas populares – finalidade própria à tradição realista/naturalista – como pelo viés ideológico, na medida em que procura explorar certas formas indicativas de uma suposta qualidade intrínseca das coisas das coisas para espelhar transcendências – por exemplo, quando exalta a noção de belo ideal como finalidade da arte na *Retórica dos Pintores*” (Lotierzo, 2017, p. 168).

adotada ao observar as análises e abordagens recentes dessa obra; *A Redenção de Cam* enquanto testemunha e denúncia do pensamento racista de seu tempo, assim como do racismo nos dias de hoje, explico. A primeira vez que tive contato com essa obra foi em 2015 ao ingressar na graduação em Artes Visuais. Desde o primeiro momento a obra me foi apresentada como uma “testemunha” do seu tempo pelo professor da disciplina de Arte Brasileira, cujo nome agora já não me recordo. Nos anos seguintes, nas diversas vezes em que vi essa obra ser abordada em eventos acadêmicos, debates dos movimentos sociais, palestras, cursos, exposições, artigos, dissertações, teses e mesmo em conversas informais, constatei que, primeiro, muitas vezes ela é acionada como uma mera ilustração do pensamento racista do século XIX e XX, e sob esse aspecto, a obra seria muito mais uma testemunha e reprodução desse pensamento do que aquilo a que ela se propõe, o que contradiz as análises da Tatiana Lotierzo (2017), pois, como afirma Lotierzo, a obra não reproduziu de forma passiva e ilustrativa tal pensamento, mas foi propositiva e interviu no seu contexto histórico. Sendo assim, essa perspectiva – testemunha/ilustração – reduz inclusive as próprias funções e potencialidades da arte.

Segundo, as leituras e análises têm, em sua maioria, se esgotado em si mesmas. Apresentam mais um caráter de revisão bibliográfica do que de fato uma análise crítica da obra. É comum que as leituras e conclusões sobre essa tela se tornam repetitivas, citando aquilo que outros trabalhos já se debruçaram e descreveram. Em diversas situações em que testemunhei essa obra ser abordada pensei: “Por favor interlocutor, olhe para a imagem, não somente para aquilo que já foi dito”. Com isso, não estou reduzindo a necessidade de uma análise e leitura crítica embasada em referenciais teóricos, porém, enfatizo que, por vezes, as leituras da própria obra pouco inovam e avançam, pois já tomam como partida, e única possibilidade, aquilo que já foi dito. Essa repetição, sem muita criticidade, feita inclusive por historiadores da arte, tem reduzido as potencialidades dessa obra e outras possibilidades de leitura, como me proponho a realizar no segundo capítulo dessa dissertação.

A terceira observação se dá pelo fato de que, nas vezes em que é apresentada, *A Redenção de Cam* é vista a partir dos estudos da representação dos negros, que demonstram como os negros foram representados de forma estereotipada, e pouco tem nos informado sobre a representação da própria branquitude. Ora ou outra vemos a reprodução dessa imagem, inclusive nas redes sociais, como uma denúncia aos projetos de embranquecimento do Brasil, passados e presentes. Ou seja, a mesma obra que

segundo Lotierzo (2017) produz um realismo idealista, e que ocupa uma função específica no trabalho de Lacerda enquanto um projeto nacional, tem ganhado outro sentido, sob o aspecto de denúncia. E é especificamente esse ponto que destaco a necessidade de análises futuras: sob o viés de denúncia, como a reprodução sistemática dessa obra a tem tornado um ícone do racismo do final do século XIX e início do XX, inclusive nesta dissertação e, com isso, as implicações desse aspecto.

Retomando a tela *Descascando goiabas* de Modesto Brocos, pintada em 1901, Tatiana Lotierzo (2017) nos chama a atenção para o fato de que assim como o bebê em *A Redenção de Cam*, hoje indubitavelmente lido como branco, a mulher a descascar as goiabas também teve sua brancura colocada em questão pelos críticos da época. Além das críticas direcionadas às distorções anatômicas da figura feminina, como a posição da orelha e as rudimentares mãos, Lotierzo apresenta a crítica de um articulista do *Jornal do Commercio* publicada no mesmo ano; “‘A descascar goiabas’, não gostamos, nem das goiabas, que são muito mirradas e informes, nem da *mulata* que as descasca, que tem uma orelha fora do lugar, e é desagradável na impressão geral” (Notas sobre Arte, 1901, p. 3 apud Lotierzo, 2017, p. 144).

Figura 9. Modesto Brocos, *Descascando goiabas*, aquarela sobre papel, sem informação, 36,00 cm x 58,50 cm, 1901.



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65215/descascando-goiabas> Acesso em: 22 jun. 2023.

O que torna interessante tal crítica é que, quando comparada às mulheres de *A Redenção de Cam*, destaco aqui a negra de pele mais clara, fica evidente a brancura da mulher descascando goiabas, mesmo sob os tons quentes da imagem. Isso nos leva a

questionar o porquê de o crítico não ler essa mulher como branca, e sim como mulata, ou seja, mestiça, (hoje) negra. Não seriam sua pele clara e os traços finos de seu rosto o suficiente para atestar sua brancura? Lotierzo aponta que “o quadro deflagra impasses próprios à classificação do que é ser branco ou do que torna alguém branco, ao menos no plano da pintura” (Lotierzo, 2017, p. 144), e argumenta que o crítico:

Talvez tenha entendido dessa forma [mulata] porque um corpo desenhado daquela maneira fosse inadmissível na representação de uma mulher branca. Isso respaldaria a ideia de que Brocos pudesse ter operado ali uma fusão entre cor da pele (branca) e esquema corporal (negro), a exemplo de Manet (Lotierzo, 2017, p. 217-218).

Portanto, por ela estar desempenhando um trabalho subalterno e por ter quadris largos e a orelha à mostra, que indicam as inclinações orientalista de Brocos, algo também observado pelo crítico do jornal em outro trecho (Lotierzo, 2017), ao menos no campo da pintura e suas convenções, ela não é branca. O que nos indica que no campo das artes, em especial, a pintura, não bastava ter a pele branca como a mulher descascando goiabas e o bebê no colo de sua mãe, mas também, dadas às convenções, era necessário para tal leitura que o sujeito estivesse em posições de distinção e que não restasse dúvida de sua branquitude. Dessa forma, não somente o negro deveria aspirar se tornar branco, mas o branco também precisava sustentar sua brancura, branquear-se.

Adiante, a estratégia e política de branqueamento carrega em si uma artimanha característica do processo colonial: o branco é elevado ao papel de trabalhador, moderno, o futuro, e essa concepção é socialmente ensinada para a população através do discurso, da representação, da política, educação, publicidade, narrativas, história, ou seja, da cultura. O negro, por outro lado, é representado como menor, atrasado, primitivo, natureza, símbolo do passado. Nesta lógica, ao negro que queira sobreviver, resta apenas um caminho, tornar-se branco, vestir a máscara branca (Fanon, 2020). Como apresentado no início deste capítulo, a partir da análise de Fanon (2020), o negro não almejava tornar-se branco em si, mas tornar-se tudo aquilo que lhe diziam que ele não é, ou seja, humano. Se o branco é o humano, então irá desejar ser branco. O negro, ao vestir a máscara branca, sofre com a constante negação e com a inversão que os próprios brancos fazem dessa lógica e estratégia, se isentam da participação desse funcionamento e culpabilizam o negro, pois é o “negro que quer ser branco, nem o negro gosta do negro” (Fanon, 2020; Faustino, 2017; Memmi, 2021). Como bem observado por Iray Carone:

O branqueamento, todavia, não poderia deixar de ser entendido também como uma pressão cultural exercida pela hegemonia branca, sobretudo após a Abolição da Escravatura, para que o negro negasse a si mesmo, no seu corpo e na sua mente, como uma espécie de condição para se “integrar (ser aceito e ter mobilidade social) na nova ordem social (Carone, 2014, p. 14).

Carone ainda destaca que a ideologia do branqueamento mantém seu cerne, mas passou por diversas alterações de função ao longo dos anos, desde o século XIX aos dias de hoje. Aproximando-se da realidade atual, Iray Carone aponta que tal ideologia “[...] hoje ganhou outras conotações – é um tipo de *discurso que atribui aos negros o desejo de branquear ou de alcançar os privilégios da branquitude por inveja, imitação e falta de identidade étnica positiva*” (Carone, 2014, p. 17).

Para Nina Rodrigues (1862-1906), médico eugenista maranhense e professor na Faculdade de Medicina da Bahia – que mais tarde ficaria conhecido como “escola baiana” –, contemporâneo de Brocos e que exerceu grande influência no cenário acadêmico, político e até mesmo artístico no final século XIX e XX, “embranquecer, na verdade, significava enegrecer (Costa, 2006, p. 171-175), macular a raça branca, “raça ariana”, perder a pureza” (Cardoso, 2020, p. 56). Como aponta Fabiana Beltramim, “Para Nina Rodrigues, a inferioridade trazida pela hibridização era dada como certa. O médico maranhense não acreditava no branqueamento da população como saída para o país de seus males [...]” (2013, p. 231), deixando evidente seu desprezo pelos negros. Lilia Schwarcz (1993) analisa sistematicamente a participação de instituições médicas, museus e faculdades de direitos na disseminação das teorias raciais eugenistas no Brasil no final do século XIX e início do XX, e ao estabelecer um paralelo entre os médicos da Bahia – isso inclui Nina Rodrigues – e os médico do Rio de Janeiro, argumenta que:

Já os médicos baianos farão o mesmo ao entender o cruzamento racial como o nosso grande mal, mas, ao mesmo tempo, nossa suprema diferença. Ou seja, enquanto para os médicos cariocas tratava-se de combater doenças, para os profissionais baianos era o *doente*, a população doente que estava em questão. Era a partir da miscigenação que se previa a loucura, se entendia a criminalidade, ou, nos anos 20, se promoviam programas “eugênicos de depuração”. [...] Na ótica médica o objetivo era curar um país enfermo, tendo como base um projeto médico-eugênico, amputando a parte gangrenada do país, para que restasse uma população de possível “perfectibilidade” (Schwarcz, 1993, p. 248-249).

Assim como a arte e a medicina, a educação também se tornou um campo de disputa e propagação de ideias eugenistas a fim de produzir e promover o “homem brasileiro” em um cenário que buscava construir a identidade nacional (Cerchiaro, 2016). Jerry Dávila (2006), ao analisar as políticas sociais e raciais no Brasil, entre 1917 e 1945 no campo da educação, com foco nas escolas do Rio de Janeiro, concluiu que as teorias

raciais eugenistas influíram estrutural e sistematicamente nas escolas cariocas, em especial no governo Getúlio Vargas, na década de 1930 e ganhou novas proporções com a expansão do ensino para as cidades do interior.

A educação visava conferir a alunos negros e não negros o diploma de branquitude⁴⁵, através de práticas que tinham como intenções “transformar uma população geralmente não branca e pobre em pessoas embranquecidas em sua cultura, higiene, comportamento e até, eventualmente, na cor da pele” (Dávila, 2006, p. 13). Fica evidente nesse período que “Claros e escuros tinham plena consciência da importância estratégica da educação” (Sodré, 2015, p. 272). Conforme constatou Jerry Dávila, “Esses educadores buscavam ‘aperfeiçoar a raça’ – criar uma ‘raça brasileira’ saudável, culturalmente europeia, em boa forma física e nacionalista” (2006, p. 21). Além disso, Jerry Dávila evidencia que muitas personalidades responsáveis pela educação eram médicos e cientistas brasileiros que comungavam das teorias eugenistas e integravam grupos eugenistas:

A primeira, a Sociedade Eugênica de São Paulo, organizada por Renato Kehl, tinha como secretário o sociólogo Fernando de Azevedo, que mais tarde dirigiu as reformas nos sistemas escolares do Rio de Janeiro (1926-1930) e São Paulo (1933-1934). [...] O antropólogo Edgar Roquette Pinto, que participou da administração do sistema escolar do Rio de Janeiro (1931-1935), era membro tanto da Sociedade Eugênica quanto de sua associada, a Liga da Higiene Mental, para a qual editava a revista *Saúde*. Afrânio Peixoto, o médico e pioneiro da medicina legal que dirigiu o sistema escolar do Rio de 1917 a 1922, foi também membro da Liga de Higiene Mental. [...] Associações como a Sociedade Eugênica, a Liga da Higiene Mental, a Associação de Biotipologia e a Liga Pró-Saneamento possuíam membros em comum e funcionavam como um *lobby* na defesa de um papel maior do Estado no tratamento das causas da degeneração (Dávila, 2006, p. 54).

Dávila afirma que “Os chamados pioneiros educacionais do Brasil transformaram as escolas públicas emergentes em espaços em que séculos de suprematismo branco-europeu foram reescritos nas linguagens da ciência, do mérito e da modernidade” (2006, p. 24). Visando vencer o determinismo negativo causado pela população negra, “Na década de 1930, os brasileiros brancos podiam celebrar a salvo a mistura racial porque a

⁴⁵ O título original do trabalho de Jerry Dávila é *Diploma of whiteness: race and social policy in Brazil – 1917-1945*, mas foi traduzido na língua portuguesa da seguinte forma; *Diploma de brancura: política social e racial no Brasil – 1917-1945* (Dávila, 2006). Tendo em vista que brancura e branquitude não são sinônimos, e que conforme aponta Lourenço Cardoso (2020) *branquitude* é a atualização conferida por Cida Bento (2002; BENTO; CARONE, 2014) ao termo *brancura* utilizado por Guerreiro Ramos (1995), além de que a tradução contemporânea de whiteness é branquitude, e que melhor se encaixa à discussão de Jerry Dávila, opto por utilizar Diploma de branquitude. Além disso, embora correlacionados, brancura e branquitude são termos com significados distintos.

viam como um passo inevitável na evolução da nação” (2006, p. 25). Nesse período histórico:

A brancura encarnava as virtudes desejadas de saúde, cultura, ciência e modernidade. [...] A brancura era uma forma de afirmar a “europeidade”, que, por sua vez, carregava todas as armadilhas da modernidade – da urbanização à industrialização, racionalismo, ciência e virtude cívica. Além disso, a brancura transmitia um senso racial de saúde, vigor e superioridade darwiniana (Dávila, 2006, p. 25-27).

Soma-se a isso outros “adereços” que também podiam conferir e acompanhar a brancura, como dinheiro, educação e status de celebridade (Dávila, 2006). No contexto da educação, a arte mais uma vez se aproxima de forma explícita das teorias raciais e das políticas de embranquecimento, como afirma Rafael Cardoso, “Como parte dos esforços para centralizar o poder e suprimir as identidades regionais, o governo Vargas se dedicou a constituir um paradigma visual da brasilidade, em especial após a fundação do Estado Novo em 1937” (2022, p. 241). Jerry Dávila cita o trecho de uma das cartas de Gustavo Capanema, então ministro da Educação e Saúde (Ministério de Educação e Saúde – MES) enviada a Oliveira Viana⁴⁶ em 1937 em que questiona: “Como será o corpo do homem brasileiro, do futuro homem brasileiro, não do homem vulgar ou inferior, mas do melhor exemplar da raça? Qual a altura? O seu volume? A sua cor? Como será a sua cabeça? A forma de seu rosto? A sua fisionomia?” (Lisovsky, M.; Moraes de Sá, P.S., 1996, p.225, apud Dávila, 2006, p. 47).

Gustavo Capanema ficou responsável pela edificação do prédio do Ministério da Educação e Saúde, construção essa que durou de 1936 a 1945, e para tal, convocou os arquitetos Charles Le Corbusier, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer para “projetar uma estrutura modernista que fosse aclamada internacionalmente” (Dávila, 2006, p. 48). Junto ao prédio foi idealizada uma escultura intitulada *Homem Brasileiro*⁴⁷, que iria ser

⁴⁶ Na carta de Gustavo Capanema a Oliveira Viana, ele discute projetos eugênicos e qual seria a melhor raça para o futuro do país. Oliveira Viana foi historiador e sociólogo brasileiro de grande importância para a sistematização das Ciências Sociais brasileiras. Oliveira Viana não passou despercebido pelos seus contemporâneos; “Mais de duas décadas depois da publicação da primeira edição de *Populações Meridionais do Brasil*, o influente jornalista Assis Chateaubriand sentenciava: “Quando Oliveira Vianna se pôs a escrever, os estudos sociológicos no Brasil eram a selva. Hoje, graças em parte ao seu método rigorosamente científico, já temos uma Sociologia brasileira (...) Ele é a obra-prima da nossa cultura sociológica” (O Jornal, 12/02/1942)” (Silva, 2002, p. 119).

⁴⁷ Marina Cerchiaro amplia a análise para todo o conjunto de obras que foram idealizadas e produzidas para o MES, isso inclui as imagens femininas, a fim de demonstrar que o ideal de homem brasileiro e a construção de uma identidade nacional, viés nacionalista, se estendem para além da escultura almejada. Segundo a pesquisadora, “Foram realizadas diversas obras de arte para o ministério: 19 painéis de Cândido Portinari – entre eles, 12 representando ciclos econômicos¹¹ –, oito painéis de azulejos feitos pelo pintor e por Paulo Rossi-Ossir e um conjunto de esculturas, produzidas entre 1937 e 1947: Prometeu Liberto, de

instalada na frente do prédio, “[...] a estátua devia ter doze metros de altura, ser feita de granito e representar um homem nu sentado” (Cardoso, 2022, p. 248). A obra “deveria simbolizar o produto da engenharia racial e social que era a responsabilidade especial de Capanema” (Dávila, 2006, p. 48), e nas palavras do ministro encaminhadas a Getúlio Vargas em 14 de junho de 1937:

[...] As grandes épocas da arte mostram como a arquitetura, a escultura e a pintura se reuniram para a composição de uma mesma obra.

Desta sorte, foram previstos, no projeto, pelos arquitetos, alguns trabalhos, que estão rigorosamente determinados, de escultura e de pintura.

Tais trabalhos não foram projetados a esmo, com a preocupação do enfeite. Ao contrário. Serão destinados a dar ao conjunto o sinal de seu destino, de sua finalidade. Serão, desta maneira, não artifícios luxuosos e inúteis, mas parcelas complementares, decorrentes e necessárias.

A principal delas será a estátua do homem, do homem brasileiro.

Por que este símbolo?

Justamente porque o Ministério da Educação e Saúde se destina a preparar, a compor, a afeiçoar o homem do Brasil. Ele é verdadeiramente o “ministério do homem” (Lissofsky, M.; Sá, P.S., 1996, p. 224-225 apud Cerchiaro, 2016, p. 36).

Para produzir a escultura, foram contatados dois escultores, Celso Antônio e Ernesto de Fiori, que executaram quatro maquetes, e após a recusa de ambos por Capanema, o ministro cogitou contratar Victor Brecheret (Cardoso, 2022; Cerchiaro, 2016). Segundo Dávila, “A estátua do “Homem Brasileiro” deveria complementar a alegoria mostrando que a educação pública tornaria os brasileiros brancos e fortes, dignos de seu brilhante futuro” (2006, p. 48). Para conceber a escultura, e a própria ideia de como enxergava o homem brasileiro, o ministro solicitou que intelectuais como Oliveira Vianna, Froes Fonseca, Roquette-Pinto e Rocha Vaz lhe enviassem pareceres sobre como viam, a partir da ciência, o ideal do homem brasileiro. Apenas os dois últimos lhe responderam. Como constata Cerchiaro, para Roquette-Pinto, o mesmo que integrava a Sociedade Eugênica, “[...] o “tipo exemplar” era o mestiço. Não o mestiço que mantinha as características negras, mas o branco “moreno”, “próximo ao mediterrâneo”, “mais facilmente aclimatado ao país”, pois seus estudos apontavam que a evolução das raças levaria a ele” (Cerchiaro, 2016, p. 7), ou seja, apontavam para o embranquecimento. Além da escultura, Marina Cerchiaro apresenta que o MES também propagava essa figura do homem ideal “por meio do cinema educativo, da propaganda política, da fotografia, dos desfiles da juventude, do canto orfeônico e das obras de arte executadas para seu edifício-sede” (2016, p. 3).

Jacques Lipchitz; Mãe, Moça Reclinada e Moça Ajoelhada, de Celso Antônio de Menezes; Mulher, de Adriana Janacópulos; Juventude Brasileira e Moça em Pé, de Bruno Giorgi” (Cerchiaro, 2016, p. 5-6).

Segundo Marina Cerchiaro, “Celso Antônio propôs o homem negro como protótipo do homem brasileiro. Tratava-se de um antigo projeto do artista, a escultura *Homem Sentado*, que havia sido exposta no Salão de 1931 da Escola Nacional de Belas Artes, obtendo sucesso de crítica” (2016, p. 8). Cerchiaro apresenta a imagem abaixo (Fig. 10), segundo a qual se trata de Celso Antônio e a maquete para a escultura *Homem Brasileiro*. Como podemos ver na imagem (Fig. 10), a cena se dá em um cômodo de paredes claras. No primeiro plano, se encontra uma escultura feminina nua de pequeno porte com feições indígenas e “mestiça”, sentada ao “chão” com as pernas cruzadas e mãos sobre os joelhos. Já no segundo plano, o próprio escultor Celso Antônio se coloca de perfil. No terceiro e último plano, há uma escultura de médio porte, de um homem parrudo, peitoral nu e largo, sentado e com as mãos sobre os joelhos, porém a baixa resolução da imagem e o contraste da luz e sombra não nos permitem identificar os traços fenotípicos da escultura.

Figura 10. Celso Antônio com sua maquete para a escultura *Homem Brasileiro*, ao fundo.



Fonte: Arquivo Celso Antônio, reproduzida em Celso Antônio. *A Condenação da Arte* (Duarte-Plon, L. 2011, p. 104, apud Cerchiaro, 2016, p. 8)

Se partirmos da afirmação de Cerchiaro, de que se trata de um homem negro, evidentemente a imagem contrasta com o ideal de Gustavo Capanema, e conforme observa Dávila, apresentando uma leitura próxima, “A figura era um caboclo, um homem

das matas, de raça mestiça. Para tornar as coisas piores, esse caboclo era barrigudo. O escultor, Celso Antônio, justificou sua obra afirmando que, ao olhar para o Brasil, era aquilo que ele via” (Dávila, 2006, p. 49). Contrariado:

Capanema sondou outro artista, desta vez deixando suas políticas raciais mais explícitas: a escultura deveria ser “uma figura sólida, forte, de brasileiro. Nada de rapaz bonito. Um tipo moreno, de boa qualidade, com o semblante denunciando a inteligência, a elevação, a coragem, a capacidade de criar e realizar (Dávila, 2006, p. 51).⁴⁸

Sobre o descontentamento e recusas por parte de Gustavo Capanema e os conflitos com Celso Antônio, Rafael Cardoso (2022) apresenta um artigo publicado em setembro de 1938 no Correio da Manhã, autoria de M. Paulo Filho. Na ocasião, Celso Antônio teria dito que Capanema lhe tinha sugerido que a escultura deveria ser do tipo ariano (Cardoso, 2022, p. 249), o que contesta Rafael Cardoso (2022) ao afirmar que faltam provas que corroborem a declaração de Celso Antônio para o jornal, muito embora reconheça o teor racista das cartas trocadas por Capanema com seus contemporâneos sobre o ideal do homem brasileiro e suas feições. Por fim, a escultura de Celso Antônio não foi construída de fato, pois não representava o Brasil do futuro e suas virtudes, não representava o homem idealizado por Capanema (Cardoso, 2022; Cerchiaro, 2016; Dávila, 2006). Porém, a sua proposição e a negação do que o artista “via” na sociedade brasileira, tornam-se tão ou mais expressivas do pensamento branco na primeira metade do século XX, quanto tivesse sido realizada, ficando evidente que “[...] as instituições e práticas aparentemente desprovidas de ideologia racial eram em geral os lugares em que a raça desempenhava o maior papel” (Dávila, 2006, p. 39).

Como podemos ver nesses debates raciais e obras apresentadas, de modo geral, “Em cada um desses sucessivos processos de naturalização, do sentido religioso ao geográfico e deste ao biológico, a condição de ser branco foi construída de modo que reforçasse o que já se tinha como dado: a superioridade” (Alves, 2012, p. 19), do mesmo modo, para Lia Schucman:

Portanto, são nesses processos históricos que a branquitude começa a ser construída como um constructo ideológico de poder, em que os brancos tomam sua identidade racial como norma e padrão, e dessa forma outros grupos aparecem ora como margem, ora como desviantes, ora como inferiores (Schucman, 2020, p. 50).

⁴⁸ O trecho citado por Jerry Dávila faz parte de uma carta de Gustavo Capanema endereçada a Mario de Andrade, em 1938 (Lisovsky, M.; Moraes De Sá, P.S., p.232, apud Dávila, 2006, p. 51).

Na década de 1930, o lançamento do livro *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* (2006) de Gilberto Freyre impactou significativamente o entendimento dos brancos brasileiros a respeito do racismo e da dinâmica racial no Brasil (Almeida, 2020). Freyre (2006), ao amenizar os conflitos raciais e propagar que as relações entre brancos, negros e indígenas se davam de modo harmônico, através do afeto e da mestiçagem cultural e biológica, lança as bases para o que viria a ser chamado de Democracia Racial. Embora reconheça a contribuição cultural dos negros na construção deste país, Freyre ainda elenca o negro como inferior em relação ao branco. Ao escrever sobre *O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro* (2006), Freyre inicia da seguinte forma:

Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo – há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil – a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro. No litoral, do Maranhão ao Rio Grande do Sul, e em Minas Gerais, principalmente do negro. A influência direta, ou vaga ou remota, do africano. Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela próprio amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boa. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama de vento, a primeira sensação completa de homem. Do moleque que foi o nosso primeiro companheiro de brinquedo (Freyre, 2006, p. 367).

Como podemos ver, para Gilberto Freyre, o negro sempre está a serviço do branco. O branco é senhor de si e do Outro. A relação entre brancos e negros na escravidão é amenizada, transmitindo uma áurea de convívio harmônico, até fraterno. Freyre coloca a mulher negra no local de objeto sexual, a traz para intimidade sem explicitar que essa “primeira sensação completa de homem” se dava muitas vezes via estupro e coerção sexual (Gonzalez, 2020). Ignora o fato de que para amamentar a criança branca, a escravizada negra precisava ter tido filho recente e em vez de amamentar os seus, servia forçosamente aos filhos dos brancos. Esse discurso de Freyre contribuiu para a construção da imagem da mulher negra como mulata, doméstica e a mãe preta (Gonzalez, 2020). Parece ignorar que “Do moleque que foi o nosso primeiro companheiro de brinquedo”, com o passar do tempo, poderia ser deixado de herança, como propriedade, para o homem branco com quem um dia brincara.

A literatura de Ana Maria Gonçalves (2021) nos possibilita imaginar, sentir, cheirar e tocar essa escabrosa relação dos senhores brancos com os negros escravizados.

Kehinde, personagem principal do romance *Um defeito de cor* (2021), narra em primeira pessoa as situações vividas durante o século XIX. Entre seus relatos, há a situação em que ainda jovem, enquanto escravizada, o sinhô José Carlos a estupra e lhe diz que “a virgindade das pretas que ele comprava pertencia a ele, e que não seria um preto sujo qualquer metido a valentão que iria privá-lo desse direito” (2021, p. 170) – fazendo referência a Lourenço, negro escravizado que mantinha uma relação amorosa com Kehinde e que interveio na primeira tentativa de estupro. O sinhô a estuprou na frente de Lourenço, ferido, preso com colar de ferro e posto no canto. Kehinde conta que “Eu encarava os olhos mortos de Lourenço enquanto o sinhô levantava a minha saia e me abria as pernas com todo o peso do seu corpo, para depois se enfiar dentro da minha racha [...] Eu queria morrer” (Gonçalves, 2021, p. 171). Sinhô José Carlos também estuprou Lourenço e, em seguida, arrancou-lhe o pênis: “entrou carregando uma faca com a lâmina muito vermelha, como se tivesse acabado de ser forjada, virou Lourenço de frente, pediu que os dois homens do Cipriano o segurassem e cortou fora o membro dele” (Gonçalves, 2021, p. 171).

Mesmo que Freyre romantize tais relações, é perceptível, mesmo em seu texto, que assim como a colonização corrompeu o colonizador (Césaire, 2020; Fanon, 2020; Memmi, 2021; Sartre, 2021), a escravidão deformou os brancos, brutalizou, arrancou-lhes a humanidade, naturalizou o indefensável, como o fez com o próprio Freyre (Bento, 2014a, p. 49). Sobre essa relação desarmoniosa, Kabengele Munanga argumenta que:

O mito da democracia racial, baseado na dupla mestiçagem biológica e cultural entre as três raças originárias, tem uma penetração muito profunda na sociedade brasileira: exalta a ideia de convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes dissimular as desigualdades e impedindo os membros das comunidades não brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas na sociedade. Ou seja, encobre os conflitos raciais, possibilitando a todos se reconhecerem como brasileiros e afastando das comunidades subalternas a tomada de consciência de suas características culturais que teriam contribuído para a construção e expressão de uma identidade própria. Essas características são “expropriadas”, “dominadas” e “convertidas” em símbolos nacionais pelas elites dirigentes (Munanga, 2020, p. 83-84).

De modo complementar, Luciana Alves aponta que esse mito projetou uma imagem benéfica do Brasil ao restante do mundo. Em especial, para países multirraciais onde os conflitos raciais eram abertos, como a segregação racial oficializada, “Os olhos do mundo se voltaram para o Brasil numa tentativa de desvendar os fatores sociais que condicionariam a ausência de senso de grupo racial e as bases da democracia racial,

assumindo como basilares as concepções de Freyre e consolidando os estudos das relações raciais no país” (Alves, 2012, p. 24). Ao olhar para os escritos de Freyre e seus contemporâneos, Cida Bento aponta que “É flagrante observar que alguns estudos das primeiras décadas do século XX focalizaram o branco, não para compreender seu papel nas relações entre negros e brancos, mas para garantir sua isenção no processo de escravização da parcela negra da população brasileira” (2014a, p. 30). Mesmo que a falácia da democracia racial tenha sido amplamente denunciada pelo Movimento Negro Brasileiro, com maior destaque a partir de 1970, como um mecanismo altamente ideológico (Munanga, 2020) que falseia a realidade e nega a existência do racismo estrutural – mesmo que este se mostre operante de modo a beneficiar os brancos –, suas raízes são profundas e se fazem presentes nos dias de hoje.

Na perspectiva do mito da democracia racial, a mestiçagem brasileira seria uma particularidade local, o fenômeno que comprovaria as relações benéficas entre raças. Assim, os brancos brasileiros diferenciam-se dos brancos europeus, pois “Esse grupo seria determinado menos em função de sua origem europeia e mais em virtude de sua aparência física” (Alves, 2012, p. 20). A partir de Alves (2012), Munanga (2020), Almeida (2020) e Du Bois (2020), compreendo que a ideologia da democracia racial é uma artimanha elaborada e cheia de armadilhas. Não é rígida em sua forma, mas maleável, capaz de se alargar e assumir diversas formas quando acionada pela branquitude. Não à toa que Silvio Almeida (2020) diz que o Véu apresentado por Du Bois (2020), no Brasil, é a própria democracia racial, pois o Véu tem como sua característica material a transparência, nos permitindo visualizar o que está para além dele; porém, essa mesma transparência é turva, falseia os contrastes, as definições e os limites. Parece que estamos vendo a realidade, chegamos a acreditar, mas na verdade o Véu a distorce. Assim como a beleza de lençóis estendidos no varal de casa que dançam no movimentar do vento, chegamos ao ponto de ver beleza no Véu e no seu movimento. Afinal, o Véu nada mais seria do que a junção do melhor das três raças. Viver sob o Véu é demasiado arriscado para sujeitos não brancos, pois ele não nos permite ver nem os nossos próprios pés, não sabemos onde pisar e firmá-los; o solo se torna arenoso e movediço. Para aqueles que nasceram e cresceram sob o Véu, pode ser aterrorizante conseguir levantá-lo e ver o mundo com nitidez, onde as cores são se tornam mais vivas e os contrastes mais vibrantes, onde a vida e morte se irrompem. Além disso, o Véu é instrumento do outro de mim, ou seja, dos brancos. Como fios que cruzam as urdiduras, a branquitude segue na produção

de suas tramas, sendo-a passada de geração em geração. Sob seus domínios, quando chegamos a achar frestas no cruzar dos fios, larga o suficiente para espiarmos o mundo, a branquitude nos sobrepõe com camadas e mais camadas de Véu.

Ora ou outra, os fios da trama são substituídos ao serem rompidos por aqueles que desejam ver o mundo, mas as urdiduras se mantêm. Como vimos, esses fios já foram religiosos, geográficos, científicos, culturais e hoje sociais. Segundo Luciana Alves:

O conceito de base biológica perdeu sua força ao longo do século XX, dando espaço a um debate calcado em diferenças socioeconômicas e culturais (Nascimento, 2000), mas o conceito de raça foi retomado com outros significados, eminentemente sociais e políticos, pelos movimentos negros espalhados pelo mundo, sendo encarado de forma positiva e reivindicatória da dignidade e do orgulho racial, além de ser usado por cientistas sociais que enfatizam que a inexistência biológica da raça não corresponde a sua inexistência sociológica (Alves, 2012, p. 25).

Isso me leva a indagar: o que significa ser branco nos dias de hoje?

Por mais que tenhamos superado, em partes, as teorias raciais do século XIX e XX, a raça ainda se apresenta como uma categoria de diferenciação e atribuição de sentidos e valores, não mais biológicos, mas sociais e políticos. São nas relações sociais que estabelecemos com os outros que a diferenciação se dá (Alves, 2012; Carneiro, 2023; DiAngelo, 2018; Dyson, 2018). Por conta do racismo que estrutura a sociedade brasileira e as relações (Almeida, 2020), a atribuição de valores aos conjuntos fenotípicos tende a ser essencialista. Porém, os significados e valores sobre os brancos aqui apresentados não se configuram como uma postura essencialista, “um racismo às avessas” (Bento, 2014b, p. 149), mas são significados e valores atribuídos pelo racismo em benefício dos brancos, e que foram observados e analisados pelos pesquisadores que se desdobram sobre o tema (Alves, 2012; Bento, 2002, 2014a, 2022; Cardoso, 2017a; 2020; Carneiro, 2023; Carone, 2014; DiAngelo, 2018, Dyson, 2018; Miranda, 2020; Schucman, 2020; Sovik, 2009). Dessa forma, a raça ainda se apresenta como um recurso importante para a compreensão, análise e transformação da realidade, nas palavras de Sueli Carneiro: “Enquanto prática discursiva, os estudos nele inspirados visam a modificação das relações sociais que produzem as discriminações e assimetrias raciais” (Carneiro, 2023, p. 39-40).

Prosseguindo, Liv Sovik observa que:

Ser branco exige pele clara, feições europeias, cabelo liso, ou dois dos três elementos. Ser branco no Brasil implica desempenhar um papel que carrega em si uma certa autoridade e que permite trânsito, baixando barreiras [...] A branquitude não é genética, mas uma questão de imagem (Sovik, 2009, p. 36).

Nesse sentido, “A cor é parte do fenótipo, aquilo que você vê, no entanto, também é uma atribuição social, porque se relaciona com a vida cotidiana, na sua ligação com a ideia de raça e etnia [...]”, e por isso “A cor é um aspecto de classificação social fundamental no Brasil. Geralmente, será o primeiro dado utilizado para hierarquizar com base na mentalidade racista, ou seja, com base na construção social da ideia de raça e de etnia” (Cardoso, 2020, p. 35). Conforme Lia Schucman, “Nos classificados socialmente como brancos recaem atributos e significados positivos ligados à identidade racial à qual pertencem, tais como inteligência, beleza, educação, progresso etc” (Schucman, 2020, p. 68), aqui, “[...] a estética da branquitude é valorizada não apenas por ser mais uma das diversas estéticas disponíveis em nossa sociedade, mas sim por ser aquela significada como a “verdade” do belo e que estabelece uma hierarquia em relação aos não brancos” (Schucman, 2020, p. 127).

Esses valores e significados são heranças da colonização e da escravidão; heranças muitas vezes silenciadas, mas que não perderam seu propósito (Bento, 2022). Cida Bento argumenta que a herança da escravidão para os negros é constantemente acionada, “mas quase nunca se fala na herança escravocrata e nos seus impactos positivos para as pessoas brancas” (2022, p. 23). Liv Sovik, ao estabelecer um paralelo entre a história da escravidão no Brasil, Caribe e Estados Unidos, afirma que “[...] ser branco significava ser livre” (2009, p. 83), e este significado se mantém. Outra dessas heranças é que o branco continua a ser considerado o modelo universal de humanidade, e esse modelo e os valores positivos a respeito dos brancos são transmitidos à população por inúmeros meios: Educação, Arte, História, publicidades, produção de conhecimento, livros. Por ser uma questão de imagem, Liv Sovik (2009) destaca a comunicação. Para Muniz Sodré, “O ponto central em toda essa questão é que a cor, numa ordem social regida pelo paradigma branco-ocidental, constitui recurso simbólico importante [...]” (2015, p. 227). Lourenço Cardoso observa que:

Ao crescer, a sociedade vai lhe dizer que é bom ser branco, no sentido de que é ser melhor do que ser não-branco. Por fim, em termos de brancura, “o branco mais belo” entre “os belos brancos” será o homem louro, alto magro de olhos azuis e depois mulher com essas mesmas características. O padrão de beleza não deixa de ser uma cobrança que atingirá de forma diferente a mulher e o homem branco (Cardoso, 2020, p. 192).

Os brancos são socializados desde a infância a compreenderem o valor simbólico de sua brancura: “os olhos azuis de mar”, “que linda a pele clarinha”, “esse teve sorte, saiu clarinho”, “parece um anjo”, “com cachinhos dourados tão delicados”, “este vai fazer

sucesso em”, “parece tão frágil”, “parece uma/um princesa/príncipe”. Aqueles que quando bebês e crianças todos querem lhes dar afeto. Em contrapartida, o mesmo não acontece com crianças negras, ao contrário, estas são ensinadas a se depreciarem e a admirarem os brancos, e que sua imagem é a antítese do belo. Desde a infância, negra ou branca, nos é introjetado um desejo pela brancura. Isso resulta em uma *fascinação* pela branquitude. Não é à toa que esta palavra se apresenta inúmeras vezes nos trabalhos que embasam a presente pesquisa. Essa fascinação pode vir do olhar branco para o Outro, buscando atestar sua própria branquitude, (hooks, 2019; Koutsoukos, 2020). Tanto brancos quanto negros são ensinados, formal e informalmente, a ver a brancura como um bem que deve ser almejado e prestigiado. “Fascinação” advém de fascínio, do latim *fascinum*, que significa encantar, enfeitiçar, fascinar. No mundo branco, colonial, como muito bem apresenta Fanon (2020), a brancura tem a habilidade de enfeitiçar, não pela brancura em si, mas pelo que ela representa. Como aponta Fanon, “Uma criança negra normal, tendo crescido em uma família normal, passará a ser anormal ao menor contato com o mundo branco” (2020, p. 159), e acrescenta ainda que “[...] ao primeiro olhar branco, ele sente o peso da sua melanina” (Fanon, 2020, p. 165).

Essa experiência narrada por Fanon (2020), que passou a infância na Martinica, também foi vivenciada por mim enquanto uma criança negra, entre o final do século XX e início do XXI no Brasil, e foi transformada em poema pela afro-peruana Victoria Santa Cruz (1922-2014) e pela afro-portuguesa Alice Neto de Sousa (1993-). Em *Me Gritaron Negra* (1960), Victoria Cruz diz:

Tenía siete años apenas,
apenas siete años,
¡Que siete años!
¡No llegaba a cinco siquiera!
De pronto unas voces en la calle
me gritaron ¡Negra!
¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!
“¿Soy acaso negra?” – me dije ¡SÍ!
“¿Qué cosa es ser negra?” ¡Negra!
Y yo no sabía la triste verdad que aquello escondía. Negra!
Y me sentí negra, ¡Negra!
Como ellos decían ¡Negra!
Y retrocedí ¡Negra!
Como ellos querían ¡Negra!
Y odié mis cabellos y mis labios gruesos
y miré apenada mi carne tostada

Y retrocedí ¡Negra!
Y retrocedí...[...]⁴⁹

E em *Poeta* (2021), Alice Sousa narra:

Eu era pequena,
Escola primária,
Inocente,
Mas curiosa nas palavras.
Peguei nos lápis,
Aqueles,
Com todas as paletas de cores,
Amarelo-torrado,
Azul-marinho,
Cor...
Com o lápis na mão,
Sem nem esconder a minha confusão,
Olhei para o lápis, e para mim,
Que eu ainda era da altura de a língua afiar,
Tocar os sinos presos na garganta,
Dizer o que sinto e me espanta:
— Professora.
— Sim.
— Que raio é um lápis cor de pele?
Levei uma reprimenda, uma criança de tão tenra idade
A questionar a autoridade,
E olhava para o lápis,
Olhava para a minha pele,
Olhava fixamente para aquele lápis cor... de pele.
Poeta.
Naquele dia, desisti de falar sobre unicórnios
E fazer citações [...] ⁵⁰

Ao aproximarmos os poemas escritos em contextos, épocas, e gerações diferentes, é possível identificar recorrências e distanciamentos (Simões, 2019). Embora ambas relatem através da poesia a experiência de descobrir-se negra em um mundo branco, podendo ter escrito a partir de experiências pessoais, relatos de terceiros e/ou serem histórias ficcionais, há uma dimensão que distingue uma da outra. Em *Me Gritaron Negra*, Victoria Cruz narra a experiência na qual um terceiro, branco, lhe dirigiu o olhar e gritou-lhe negra. O outro dela, branco, detinha o poder de lhe direcionar o olhar e a partir da fala fixá-la em sua negrura (Fanon, 2020), conseqüentemente, ela olha para si a partir do que o mundo branco lhe reservou, e começa a sentir e ver-se como negra, fixada: “Y odié mis cabellos y mis labios gruesos/ y miré apenas mi carne tostada”⁵¹.

⁴⁹ Trecho do poema *Me Gritaron Negra* de Victória Santa Cruz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RIjSb7AyPc0>. Acesso em: 11 jul. 2023.

⁵⁰ Trecho do poema *Poeta* de Alice Sousa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=khkB7t9_I8A. Acesso em: 11 set. 2022.

⁵¹ Um dos pontos de encontro entre os poemas, muito embora não o aborde diretamente, mas que vale tal nota, é que Victoria Santa Cruz e Alice Neto de Sousa a partir do trauma colonial (Kilomba, 2022), ao terem sido expostas ao mundo branco, recorrem à negritude, movimento de positividade da identidade negra

Já em *Poeta* de Alice Sousa, a experiência de tornar-se negra – no sentido fanoniano –, não se deu por um terceiro lhe gritando, o que caracteriza uma violência abertamente racista, porém se deu de forma mais sutil. A brancura e branquitude se naturalizaram de tal forma que o lápis “cor de pele” – rosa claro/salmão – foi produzido e assim nomeado a partir da experiência branca que se projeta como universal. Ao olhar fixamente para o lápis “cor de pele”, Alice não está a olhar para o lápis apenas, mas se depara com o mundo branco diante dela. O lápis representa aquele que é humano, aquele que tem o direito ao mundo, o direito à existência, o direito à representação. O lápis lhe informa que ela não integra a norma, lhe imputa a dupla consciência (Du Bois, 2021). Diferente da experiência de Victoria Cruz, Alice Sousa não lidou com o branco frente a frente, mas com a representação da branquitude. É diferente, porém tão violento quanto lhe gritarem negra. A representação da branquitude por meio do lápis também diz que Alice não é humana, não é a “cor de pele”.

Outro exemplo, ao olharmos para a tela *Fascinação* (Fig. 11) de Pedro Peres⁵², pintada em 1904, nos deparamos com uma menina negra, com pés descalços, vestido rosa, apoiando-se no batente da porta, e a olhar fixamente para uma boneca branca, vestida elegantemente com vestido e chapéu azuis, sapatos marrons, cabelos dourados, sentada rigidamente em uma cadeira coberta por uma manta branca. A cena se passa em um lugar requintado, interior de uma casa, chão acarpetado, frente a uma porta que dá para uma sala e que separa ambas as personagens. Na sala, se encontra uma cadeira de

criado por Aimé Césaire e outros (Fanon, 2020), para construir suas identidades negras. Por exemplo, Victoria Cruz diz que “[...] Hasta que un día que retrocedía,/ retrocedía y que iba a caer/ ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! [...] / ¿Y qué?/ ¿Y qué? ¡Negra! Sí ¡Negra! Soy ¡Negra! Negra ¡Negra! Negra soy/ ¡Negra! Sí/ ¡Negra! Soy/ ¡Negra! Negra/ ¡Negra! Negra soy/ De hoy en adelante no quiero/ laciár mi cabelo/ No quiero/ Y voy a reírme de aquellos,/ que por evitar – según ellos –/ que por evitarnos algún sensabor/ Llaman a los negros gente de color/ ¡Y de qué color! NEGRO/ ¡Y qué lindo suena! NEGRO/ ¡Y qué ritmo tiene!/ NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO [...] Al fin/ Al fin comprendí AL FIN/ Ya no retrocedo AL FIN/ Y avanzo segura AL FIN/ Avanzo y espero AL FIN/ Y bendigo al cielo porque quiso Dios/ que negro azabache fuese mi color/ Y ya comprendí AL FIN/ Ya tengo la llave/ NEGRO NEGRO NEGRO NEGRO [...]”, e Alice Neto de Sousa termina seu poema dizendo “Porque naquele dia fizeram de mim uma/ Poeta cor de pele,/ De lápis cinza aguçado acastanhado,/ No nevoeiro dos mares/ Dantes e sempre navegados,/ A minha língua é o lápis/ Onde escrevo a cor dos meus sentimentos, [...] Mas Muxima Uamiê está sofrendo,/ Respira,/ Mãos ao alto, levanta a poesia,/ Esta poeta cor de pele,/ já pintou a carta de alforria.”

⁵² “Pintor e professor, nascido em Lisboa e vindo de Portugal aos cinco anos de idade, Pedro José Pinto Peres instalou-se no Rio de Janeiro onde obteve toda sua formação artística. Por volta de 1865, ingressou como aluno no Liceu de Artes e Ofícios e, posteriormente, desde 1868, na Academia Imperial de Belas Artes. [...] Durante sua permanência na Academia Imperial de Belas Artes, Peres recebeu menção em modelo vivo e pintura histórica no ano de 1873, medalha de prata em pintura histórica em 1874 e medalha de prata em modelo vivo em 1876, estando presente também na mudança de Academia Imperial para Escola Nacional de Belas Artes, no período de transição para a República” (Paula, 2021, p. 94).

balanço e sobre ela uma manta branca. Ao fundo, parece haver prateleiras com livros dispostos.

Figura 11. Pedro Peres, *Fascinação*, óleo sobre madeira, 35,7 x 31,2 cm. Acervo Pinacoteca de São Paulo, 1904.



Fonte: (Simões, 2019)

Como o próprio título sugere, a pintura parece ser a captura de um frame, o instante em que a criança negra se depara com a boneca branca e reage. Fascinada (?), a menina tem sua boca entreaberta. É comum, mesmo na época em que foi pintada, o fascínio de crianças com brinquedos, seja qual for. Como professor da educação básica, posso atestar que, com crianças na faixa etária da menina do quadro, basta lhes apresentar o brinquedo e uma das reações imediatas é aproximarem-se e quererem tocá-lo. Por isso, me pergunto: o que a impede de fazê-lo? Por que o distanciamento entre a boneca e a criança? Se imaginarmos o restante da imagem e seu contexto, haveria um outro sujeito, não presente na obra, mas presente naquela situação, que lhe impediria de brincar com a boneca? A menina olha de longe, o que me põe em dúvida sobre o seu título, *Fascinação* (Fig. 11).

Assim como o poema de Alice Sousa, a menina negra se depara com a representação da branquitude. No poema, a representação é abstrata e materializada através do lápis; já na tela, a branquitude, mesmo não estando de corpo presente, é

representada através da figura da boneca. Se o poema fosse a descrição da obra, os versos de Alice se tornariam: “A olhar a boneca,/ Sem nem esconder minha confusão,/ Olhei para a boneca, e para mim,/ Que eu ainda era da altura de a língua afiar,/ Tocar os sinos presos na garganta,/ Dizer o que sinto e me espanta:/ – Senhor./ – Sim./ Que raio é uma boneca?/ Levei uma reprimenda, uma criança de tão tenra idade/ A questionar a autoridade,/ E olhava para a boneca,/ Olhava para a minha pele,/ Olhava fixamente para aquela boneca...branca”.

Brincando com as palavras, me recordo da experiência de Kehinde narrada por Ana Maria Gonçalves (2021) ao chegar na fazenda onde seria escravizada, ainda criança, e colocada como brinquedo e companhia para a sinhazinha no romance *Um defeito de cor*. Tendo em vista que Ana Maria empregou uma vasta pesquisa bibliográfica, análise de fontes primárias e imagens para escrevê-lo, arriscaria dizer que a autora conhecia a tela ao descrever tal experiência:

A sinhá estava sentada em uma cadeira de balanço e nem levantou os olhos do bordado que tinha no colo. A sinhazinha Maria Clara, em meio a almofadas e bonecas, brincava sobre uma esteira feita de panos coloridos. As bonecas dela tinham rostos com olhos, boca e nariz, e cabelos e roupas de verdade, parecendo gente, muito diferentes das que a minha avó fazia para mim e para a Taiwo. Quando chegamos perto e a Antônia disse o meu nome, ela levantou o rosto e era a pessoa mais bonita que eu já tinha visto, e ao mesmo tempo não parecia ser real. Era como uma de suas bonecas, uma boneca viva. Na verdade, eu não só a achei bonita, mas também senti medo ou um certo estranhamento quando percebi os olhos, que me pareceram de vidro ou de água do mar, pois nunca tinha visto gente com olhos daquela cor. [...] Além dos olhos azuis, ela tinha o rosto muito branco, a boca pequena e cor-de-rosa e os cabelos da cor de cabelo de milho. Estava usando um vestido também azul, do mesmo tom dos olhos ou do mar, e que se espalhava feito água ao redor dela. A sinhazinha me olhou com certo interesse, mas não retribuiu meu sorriso, provavelmente tinha me achado menos interessante e muito mais feia que os outros brinquedos, porque foi isso que a Esméria disse que eu seria para ela, um brinquedo, e era como tal que eu deveria agir, ficar quieta e esperar que ela quisesse brincar comigo, do que ela quisesse. [...] eu fiquei lá, como a Esméria tinha dito, como brinquedo obediente, parada, morrendo de vontade de ver de perto as bonecas da sinhazinha. Foi difícil me conter, mas fiquei com medo de que tivessem colocado alguém para me vigiar [...] (Gonçalves, 2021, p. 78-80).

Séculos XIX, XX e XXI. Embora os regimes tenham mudado, as infâncias negras no mundo branco ainda apresentam recorrências. Ao analisar a obra *Fascinação*, Nathalia de Paula (2021) levanta dezenas de pinturas e fotografias do século XVIII, XIX e início do XX, do Brasil e fora, a fim de analisar a representação de crianças e bonecas em uma mesma obra, entre elas, estão *Portrait of Miss Élise* (1885) de Raphael Collin, *The Copley Family* (1776-1777) de John Singleton, *Retrato de criança e Menina ao Piano* (1892) de Aurélio de Figueiredo e *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto* (1891) de Almeida

Júnior. Como constata Paula (2021), em todas as obras abordadas as crianças são brancas, assim como as bonecas, e não só isso. As bonecas apresentam imensa semelhança com as crianças nas telas, tanto as características físicas como nas roupas e ornamentos. Paula (2021) também observa que, comparada às demais, em *Fascinação* o tamanho da boneca é desproporcionalmente grande enquanto nas outras obras as bonecas têm tamanho reduzido, podendo até ser carregada por uma criança pequena apenas com uma mão. Para ela, “[...] fica evidente que a intenção de Peres é sugerir que a boneca representa a elite preponderante do período, a classe burguesa e seu exercício do poder, caracterizado de forma superior à menina negra da tela” (Paula, 2021, p. 106).

Além disso, nas demais obras citadas por Paula (2021), ora a boneca se encontra próxima à criança, brincando, de modo que fica evidente a relação de afeto para com o brinquedo, ora as bonecas se encontram no chão ou sobre alguma mobília enquanto a criança retratada se distrai com outro dos vários brinquedos, reforçando a ideia de opulência da burguesia branca (Paula, 2021). Já em *Fascinação*, o distanciamento entre ambas, criança e boneca, não se justifica pela distração da menina com outros brinquedos no recinto, aliás eles nem existem na obra, e toda a atenção da criança se volta para a boneca. Tal qual a brancura e a branquitude, se tentasse alcançar o brinquedo, este provavelmente lhe seria negado. As duas são apresentadas como protagonistas da cena, estão na mesma altura, ao menos em termos formais, porém, a boneca, dignificada com sapatos e roupas elegantes, não é apenas a personificação da branquitude, mas representação daquele que a tem como posse; já a menina, vestida de forma simples e sem sapatos, é novamente fixada em sua negrura, na recusa (Fanon, 2020). Questiono-me se, mesmo em contextos de pós-abolição, não seria ela também a posse da branquitude naquele cenário ou de quem a pintou?

O que as artes visuais e a literatura nos apresentam é que nem sempre o primeiro contato negro com o mundo branco, no qual sentirá o peso de sua melanina (Fanon, 2020), se dá frente a frente com sujeitos brancos. A branquitude, como será abordada mais adiante, foi naturalizada de tal forma que muitas vezes nos tornamos negros frente à representação da branquitude, seja ela abstrata ou figurativa. Nas palavras de Grada Kilomba:

Mesmo antes de uma criança *negra* ter posto os olhos numa pessoa *branca*, como indica Fanon, é bombardeada com a mensagem de que a *branquitude* é normativa e superior. As revistas, a banda desenhada, os filmes e a televisão obrigam a criança *negra* a identificar-se com as/os outras/os *brancas/os*, mas

não consigo mesma. A criança é obrigada a criar uma relação alienante com a negritude, pois as/os heroínas/heróis desses cenários são *brancas/os* e as personagens *negras* encarnam as fantasias *brancas* (Kilomba, 2022, p. 168).

Tânia Müller (2017), por exemplo, ao analisar o concurso “Em busca da ‘Criança Ideal’” realizado durante 11 meses, entre 1957 e 1958, organizado pela *Revista Feminina*, braço de domingo do jornal *Diário de Notícias*⁵³ e que era distribuído no Rio de Janeiro, então Distrito Federal – a fim de compreender “[...] como a imprensa da década de 50 representava a criança e qual o modelo por ela difundido [...]” (Müller, 2017, p. 309) –, constata que a criança ideal era branca. Müller (2017) observa que no período do concurso o Brasil sofria com altas taxas de mortalidade infantil e o Rio de Janeiro, especificamente, lidava com o surto de paralisia infantil. Frente a esse cenário o concurso visava promover a higidez, a puericultura e demais cuidados, mas na verdade promovia o culto à branquidão⁵⁴. Conforme levantado por Müller (2017), foram realizadas 5.000 inscrições a fim de concorrer ao prêmio de 10.000 cruzeiros para os primeiros colocados, além de brinquedos e bolsas de estudos em colégios particulares, nas três categorias: I – de 6 meses a 1 ano; II – 1 a 3 anos; III – de 3 a 6 anos. Embora o número elevado de inscrições, as imagens divulgadas e publicizadas do concurso sempre apresentavam crianças brancas (Fig. 12).

⁵³ Vale observar que “O *Diário de Notícias*, fundado por Orlando Ribeiro Douglas Nóbrega da Cunha e Alberto Figueiredo Pimentel Salgado em 1930, nasceu apoiando a Aliança Liberal e a candidatura de Getúlio Vargas, e tinha uma posição na década de 50, segundo Alzira Abreu (1996), marcadamente anticomunista” (Müller, 2017, p. 310).

⁵⁴ Müller apresenta que a campanha teve grande aceitação e foi diversas vezes elogiada pelos políticos da época: “Na revista de nº 1 de 5 de janeiro de 1958, destaca-se o apoio dos vereadores e o voto de louvor por esse trabalho dado pela Câmara Municipal. O vereador Castro Menezes afirmou que “a feliz iniciativa do *Diário de Notícias* promovendo um verdadeiro concurso para escolher a ‘criança ideal’, dentro dos mais rígidos princípios de eugenia, merece todos os nossos encômios” (p. 20). O vereador Domingos D’angelo via a campanha como uma “pesquisa que visa o fato eugênico da criança”, pois é nela que “repousa a grandeza do Brasil do amanhã”. O também médico e vereador Indalécio Inglês declarou que por meio do concurso seria possível “mostrar o panorama geral das condições de eugenia de nossa infância” e despertar o interesse dos pais sobre as questões relacionadas a higidez infantil” (Müller, 2017, p. 321).

Figura 12. Revista Feminina, n. 27, capa e página 20, 1957.



Fonte: (Muller, 2017).

Nas imagens (Fig. 12) que compõem a edição n. 27 da *Revista Feminina* e que lançam a campanha, vemos o retrato de crianças brancas. Na capa, uma na faixa de 1 a 3 anos, e no interior da revista, outra, de até 1 ano. Na imagem da capa, mesmo em preto e branco, é possível identificar a brancura da menina. Com pele clara, cabelos levemente cacheados, olhar voltado para fora da imagem, e com uma roupa cintilante, a menina segura com os dois braços um ursinho de pelúcia, do tamanho do seu tronco. Se colocarmos essa imagem em paralelo com *Fascinação* (Fig. 11) e as considerações de Nathalia de Paula (2021), é possível concluir que o modo de representação da infância da branquitude, quando retratada junto a brinquedos e bonecas, tal qual nos séculos anteriores, ainda se mantém. O objeto, assim como sua brancura, é destacado na imagem como testemunha de sua pureza, docilidade, delicadeza, infância e, enfim, desperta empatia.

Após mais de 50 anos desde a realização da pintura *Fascinação* (1904), por que a criança na revista não poderia ter sido uma menina negra semelhante à pintura de Pedro Peres? Podemos imaginar a menina negra da pintura estampando a capa da *Revista Feminina* e finalmente segurando sua boneca, porém, tal qual o *Homem Brasileiro*, tão sonhado por Gustavo Capanema, o concurso se destinava à “criança ideal”, não à criança

negra. Na imagem em seu interior, essa ideia é reforçada por um bebê sorridente, que está a fazer graça para o fotógrafo. A proximidade da câmera e o olhar direcionado fazem com que as leitoras da revista se aproximem desse bebê angelical, engraçadinho. Segundo Müller, “Analisar essa campanha pode nos permitir desvendar a imagem de criança desejada pela sociedade, que se utilizava da imprensa para expor seus pensamentos.” (Müller, 2017, p. 309). Acrescento ainda que isso nos possibilita observar a continuidade dos ideais presentes em *A Redenção de Cam* (Fig. 8) e *Homem Brasileiro* (Fig. 10) no imaginário social brasileiro até o final da década de 1950.

Distribuída aos domingos e direcionada ao público feminino burguês, a revista trazia temas “leves” e tinha o intuito de distrair as “madames” da época. Entre os assuntos, destacam-se os de moda, culinária, TV, notícias sociais, economia doméstica, cuidados infantis, dicas de beleza e cuidado, ginástica, pequenos contos, puericultura, entre outros, (Müller, 2017). Isso nos possibilita visualizar não só a quem se destinava, mas também o papel de gênero desempenhado, ou ao menos almejado pelo patriarcado supremacista branco para as mulheres burguesas, em sua maioria, brancas, da época. Assim como questionado por Tânia Müller (2017), por que um concurso voltado para promover a puericultura e demais cuidados na infância, frente a um cenário de mortalidade infantil e poliomielite, foi direcionado a mulheres brancas da burguesia sendo que essa enfermidade atingia principalmente mulheres negras e pobres do Rio de Janeiro? A partir de Orlando Orlandi, Tânia Müller (2017) se põe a responder tal questão e conclui que, na concepção dos organizadores da revista, a partir dos cuidados adotados pelas mulheres brancas e burguesas, dada a influência que exerciam na sociedade, o mesmo seria feito pelas mulheres negras e pobres que ao tentarem se aproximar dessa figura e lugar, também adotariam tais cuidados com a infância. O que, por si só, já falseava uma realidade complexa que vivia a população negra na época: como a falta de saneamento básico, desnutrição, desemprego e moradias precarizadas, que levavam à mortalidade infantil e enfermidades. Entretanto, é interessante observar que, de forma explícita, os brancos da época compreendiam a influência branca que exerciam sobre os demais.

Quanto à infância, é possível afirmar que enquanto crianças negras enfrentam um “trauma colonial” (Kilomba, 2022, p. 239) ao serem gritadas “Negra!” das mais variadas formas, e são fixadas em sua negrura (Fanon, 2020), crianças brancas têm sussurrado em seus ouvidos de forma delicada e carinhosa que são brancas, e que ser branco é uma dádiva. Luciana Alves reflete que:

Tal como propõe Harris (1993), a brancura pode ser vivida como propriedade numa sociedade multirracial. A posse desse *bem*, quase sempre encarada como dádiva popularmente expressa na crença de que nascer mais claro é sinónimo de *sorte*, permite que brancos acessem mais facilmente determinadas áreas sociais, não só pela persistência de privilégios oriundos da conjuntura colonial, mas pela constante atualização das hierarquias raciais que servem aos **interesses, muitas vezes inconfessáveis**, do grupo racial que se beneficia dessas hierarquias (grifo meu) (Alves, 2012, p. 27-28).

Por outro lado, há alguns poucos brancos que buscam não se beneficiar de sua brancura. Porém, mesmo que não reivindiquem para si os valores elencados a ela, independentemente, estes lhe serão conferidos, nas palavras de Albert Memmi, “Enfim, ainda que não peça nada, que não precise de nada, basta que apareça para que se fixe à sua pessoa o preconceito favorável de todos aqueles que contam [...]” (2021, p. 45-46). Lia Schucman também argumenta nesse sentido:

[...] é importante frisar que não necessariamente os sujeitos brancos se sentem superiores aos não brancos, trata-se de uma crítica direcionada à significação da branquitude como lugar racial da superioridade (Haraway, 1995; Steyn, 2004). Assim, os brancos obtêm privilégios simbólicos em razão dessa pertença, mesmo que involuntariamente (Schucman, 2020, p. 68).

A partir dos brancos que entrevista em sua tese, Lia Schucman conclui que:

No universo branco, o que aparece é que nossa sociedade se apropriou dos significados compartilhados sobre superioridade e pureza racial e, dessa forma, desenvolveu um sistema hierárquico silencioso e camuflado de atribuição de *status* social que desvaloriza as pessoas na proporção direta em que elas se afastam do modelo ideal de brancura, representado aqui nos depoimentos dos sujeitos como: tom de pele muito claro, cabelos lisos e loiros, traços finos, olhos claros e ascendência norte-europeia (Schucman, 2020, p. 157).

Logo, podemos concluir, assim como Lourenço Cardoso, que “Ser branco se expressa na corporeidade, isto é, a brancura, a expressão do ser, e vai além do fenótipo. Ser branco consiste em ser proprietário de privilégios raciais simbólicos e materiais.” (Cardoso, 2020, p. 13). Estes vão se dar nas relações estabelecidas com o Outro, dentro e fora de espaços institucionais e familiares. Os privilégios simbólicos irão influir sobre os privilégios materiais, garantindo aos brancos maiores oportunidades de emprego (Cardoso, 2020; Bento, 2022; Sodré, 2015), educação, ascensão social, e, conseqüentemente, deterem maior capital político e financeiro. Lia Schucman atesta que “Além disso, os brancos têm privilégios menos concretos, mas que são fundamentais no que se refere ao sentimento e à constituição da identidade dos indivíduos, tais como honra, status, dignidade e direito à autodeterminação” (2020, p. 66).

A partir de Matthew Hughey, Cida Bento argumenta que “Privilégio branco é entendido como um estado passivo, uma estrutura de facilidades que os brancos têm,

queiram eles ou não. Ou seja, a herança está presente na vida de todos os brancos, sejam eles pobres ou antirracistas” (2022, p. 63-64), portanto, “numa sociedade racializada, ser branco sempre faz diferença” (Bento, 2014b, p. 149). Para usufruir desses privilégios, basta ao branco viver sua vida sem se preocupar e fazer o mínimo necessário, a estrutura racista fará o resto. É um ciclo: brancos são inteligentes, honrados, belos, desenvolvidos, dedicados, civilizados, trabalhadores e esforçados; logo, ocupam pelo “mérito” os melhores empregos, os maiores salários, as posições de destaque (Alves, 2012). E por estarem nessas posições, transmitem a imagem de que são “o melhor dos melhores”, aqueles que todos devem almejar ser/se tornar.

Outra característica em ser branco é que “um branco é apenas e tão somente o representante de si mesmo, um indivíduo no sentido pleno da palavra. Cor e raça não fazem parte dessa individualidade. Um negro, ao contrário, representa uma coletividade racializada em bloco – cor e raça são ele mesmo” (Carone, 2014, p. 23). Fenômeno também observado por Edith Piza, Fanon (2020), Silvio Almeida (2021), Grada Kilomba (2022) e Albert Memmi. Para Piza:

Um negro representa todos os negros. Um branco é uma unidade representativa apenas de si mesmo. Não se trata, portanto, da invisibilidade da cor, mas da intensa visibilidade da cor e de outros traços fenotípicos aliados a estereótipos sociais e morais, para uns, e a neutralidade racial, para outros (Piza, 2014, p. 72).

Memmi complementa:

Outro sinal dessa despersonalização do colonizado: o que poderíamos chamar de *marca do plural*. O colonizado jamais é caracterizado de uma maneira diferencial; só tem direito ao afogamento no coletivo anônimo (“*Eles* são isto... *Eles* são todos iguais”). [...] não existe como indivíduo (Memmi, 2021, p. 123).

Por último, elenco a característica dos brancos brasileiros que considero a sua principal marca de diferenciação das demais branquitudes de outros contextos: aqui, nos dias de hoje, nem sempre o branco se diz branco, o que chamo de *contradição estratégica da branquitude*. Mesmo que, “Em todos os lugares em que houve povoamento por pessoas provenientes da Europa, no decorrer da expansão colonial, os alicerces ideológicos e muitas das consequências da branquitude [sejam] fundamentalmente iguais” (Bento, 2022, p. 27-28), e “Ser branco no sentido mundial significa ter origem étnica europeia” (Sovik, 2009, p. 56) – o que é sinônimo de prestígio –, “Uma das características de ser branco brasileiro é justamente não ser considerado branco. Digo isso, em determinados contextos e espaços, sempre numa comparação com o ‘tipo ideal de padrão’” (Cardoso, 2020, p. 242).

Jorge Miranda (2020) em sua dissertação entrevista 17 (dezessete) rappers brasileiros lidos por ele como brancos⁵⁵, e os questiona quanto ao seu pertencimento racial. Alguns optam por respostas evasivas, outros utilizam termos genéricos que não os racializam, e poucos se dizem brancos, inclusive “branco africanizado” (2020, p. 111). Diante das respostas, Miranda questiona: “[...] o que os faz não se declarar como branco/a embora reconheçam que a sociedade os vê como tal?” (2020, p. 126). Duas possíveis respostas se apresentam:

A mestiçagem faz com que muitos indivíduos brancos não se reconheçam como tal, e neguem sua posição histórica de privilégio, adotando um posicionamento omissivo frente às desigualdades raciais. Acabam por acreditar, majoritariamente, de modo não declarado, que tal desigualdade se justifica por inferioridade ou por culpa do negro (Miranda, 2020, p.118).

Ou, “Diante da própria brancura e de ter a sua legitimidade questionada no Rap, alguns parecem adotar a estratégia de acionar a condição universal de todas as pessoas serem geneticamente mestiças, portanto, ‘iguais’, para fugir do conflito do próprio privilégio” (Miranda, 2020, p. 126). Para o pesquisador, “Quem adota autodefinições evasivas e dúbias, politicamente, está em alguma medida, se *eximindo* de reconhecer-se parte do dilema racial, podendo *omitir-se* em assumir sua responsabilidade no enfrentamento do mesmo” (Miranda, 2020, p. 132). Não à toa que Liv Sovik considera que a mestiçagem é um “fiel escudeiro” dos brancos (2009, p. 15). Aqui, é necessário fazer a distinção entre mestiçagem e miscigenação. A partir de Munanga (2020), Jorge Miranda argumenta que:

Mestiçagem é diferente de miscigenação. Abrange de modo genérico cruzamentos de variadas ordens: político, cultural, biológico, etc. numa perspectiva assimilacionista. A miscigenação refere-se ao cruzamento específico de ordem sexual entre diferentes grupos biológicos (Miranda, 2020, p. 117).

Além disso, Kabengele Munanga aponta que:

A mestiçagem, como articulada no pensamento brasileiro entre o fim do século XIX e meados do século XX, seja na sua forma biológica (miscigenação), seja na sua forma cultural (sincretismo cultural), desembocaria numa sociedade uniracial e unicultural. Uma tal sociedade seria construída segundo o modelo

⁵⁵ O pesquisador e também rapper (Miranda, 2020) relata no início de sua dissertação, publicada em livro, o processo de aproximação com os possíveis sujeitos a serem entrevistados em sua pesquisa, além dos 17, alguns dos quais o mesmo já conhecia do cenário da música e da cultura hip-hop, e outros que já tinham alcance e fama nacional, com os quais tentou contato de formas variadas. Após enviar o questionário, alguns dos rappers brancos não o responderam, nem deram algum retorno, e outros apresentaram diversas justificativas para não participar. Para Jorge Miranda “Uma hipótese para esse silêncio, assim como para a demora em obter algumas respostas, pode ser relacionada ao incômodo do/a artista em ter que se confrontar com uma realidade até então inusitada e desconcertante, que é o reconhecimento da própria branquitude, o que pressupõe certa exposição e a saída de sua zona de conforto” (Miranda, 2020, p. 21).

hegemônico racial e cultural branco ao qual deveriam ser assimiladas todas as outras raças e suas respectivas produções culturais. O que subentende o genocídio e o etnocídio de todas as diferenças para criar uma nova raça e uma nova civilização, ou melhor, uma verdadeira raça e uma verdadeira civilização brasileiras, resultantes da mescla e da síntese das contribuições dos stocks raciais originais. Em nenhum momento se discutiu a possibilidade de consolidação de uma sociedade plural em termos de futuro, já que o Brasil nasceu historicamente plural (Munanga, 2020, p. 91).

Ou seja, a ideia de mestiçagem é altamente ideológica e constitui o mito da democracia racial sob o qual a sociedade brasileira ainda está imersa. Sob o Véu genocida e assimilacionista, a branquitude pretende embranquecer a população com o objetivo de criar o sujeito e identidade “nacional”, enquanto celebra o “mestiço”. Pode parecer incoerência dos brancos que querem cada vez mais se tornar mais brancos, mas não negar, e por vezes assumir uma ascendência negra ou indígena, é comum, pode ser encarado como algo positivo, um valor (Alves, 2012; Cardoso, 2020; Munanga, 2020). Esse discurso fica evidente em momentos em que o branco é questionado quanto ao seu pertencimento racial ou apontado como racista, e quando imersos na “cultura negra” e em espaços negro-cêntricos (Cardoso, 2020) sua ascendência negra será utilizada para conferir legitimidade à sua posição e aos “frutos” dessa inserção (Cardoso, 2020). Em sua “defesa” ele se volta para a ascendência não branca, de modo a justificar seus atos e se distanciar da “imagem do racista” e de toda carga simbólica de opressão que a imagem do sujeito branco – colonização e escravidão – pode suscitar.

Direto e indiretamente, ao fazê-lo, o branco se volta para as teorias raciais do século XIX que argumentavam a favor da pureza racial, e por conta da miscigenação dizem: “Aqui ninguém é branco” (Sovik, 2009, p. 38). Jorge Miranda observa que “[...] recorrer à árvore genealógica é um recurso muito utilizado para justificar autodefinições ambíguas enquanto mestiço, brasileiro, humano, etc.” (Miranda, 2020, p. 202). Essa estratégia, ao mesmo tempo que evidencia a crença nas teorias raciais eugenistas, busca invalidar o contexto histórico e as construções sociais a respeito do branco e dos privilégios, não de modo a negá-los (abrir mão), mas falseá-los. Sendo assim, cabe a questão, se aqui ninguém é branco (Sovik, 2009), então “Agora Somxs Todxs Negrxs?”⁵⁶ (Lima, 2023, p. 283). Segundo Liv Sovik,

⁵⁶ No ano de 2018 Daniel Lima faz a curadoria da exposição “Agora Somos Todxs Negrxs?” no Galpão Videobrasil, em São Paulo, em que reuniu 15 artistas negros jovens e os outros já consagrados no circuito. Como relata o artista e curador, o título da mostra teve como disparador o trabalho do artista argentino Juan Carlos Romero, que a partir da Constituição Haitiana de 1805, a qual declarava que a partir de então todos seriam chamados de negro, produziu cartazes com a inscrição “Agora somos todos negros” e os distribuiu ao público gratuitamente em 2010. Ver mais em: LIMA, Daniel Correia Ferreira. Palavras cruzas. In:

[...] o discurso da mestiçagem não significa que os setores dominantes se imaginam sempre como não brancos. A adoção do discurso da mestiçagem é uma antiga concessão, incorporada no decorrer dos anos pelo senso comum, à presença maciça de não brancos em uma sociedade que valoriza a branquitude e uma antiga e atual forma de resistência ao olhar eurocêntrico. Esse reconhecimento não desbanca os brancos das classes dominantes (Sovik, 2009, p. 39).

E para Lourenço Cardoso:

De minha perspectiva, simplesmente, sublinho que o branco que se autodefine como negro [ou não branco] não necessariamente deixa de ser considerado branco pela coletividade, em primeiro lugar, por causa do seu fenótipo. Da mesma forma, não cessarão os privilégios raciais em razão da branquitude, anunciada primeiramente pela sua brancura, isto é, características físicas (Cardoso, 2020, p. 45).

Lourenço Cardoso também observa que “Mesmo nos espaços negro-cêntricos, o branco que se autodefine como negro não deixa de ser visto, considerado branco pelo negro, pelo branco, por outros não-brancos que convive nesses espaços” (Cardoso, 2020, p. 44), e, mais uma vez, cabe evidenciar que “Ser percebido como branco produz mais do que mera classificação racial; trata-se de status e identidade sociais e institucionais imbuídos de direitos e privilégios legais, políticos, econômicos e sociais negados aos demais” (DiAngelo, 2018, p. 48). Liv Sovik cita trechos de uma entrevista de Caetano Veloso, artista e músico brasileiro imerso na “cultura negra”, que exemplifica o discurso adotado por muitos brancos:

Quando o show “Noites do Norte” abriu em São Paulo, em 2001, Caetano deu uma entrevista à *Folha de S. Paulo*. Respondendo à pergunta, “Você é orientado pela culpa por ser branco e homem, como afirmou o texto de *JB?* (uma resenha do show por Eugênio Bucci), Caetano disse: “Não sou branco. Nem sou homem.” A resposta não é propriamente uma novidade, já que Caetano já perguntou e continua perguntando se ele é neguinha [...] (Sovik, 2009, p. 135).

Essa é a *contradição estratégica da branquitude*. A contradição e as incoerências são próprias do ser humano (Cardoso, 2017a, p. 35). Minhas contradições se apresentam em diversos momentos, inclusive, possivelmente, nesta dissertação⁵⁷. Mas o branco tem, além da contradição que lhe é intrínseca enquanto humano, uma contradição estratégica. Conforme lhe convém, ele pode evidenciar sua ascendência negra, indígena e europeia, e logo em seguida negá-las. Essas “heranças” são negociadas conforme o contexto. Quando

LIMA, Daniel Correia Ferreira. *Da Barreira do Inferno à Terra de Gigantes: a história da nossa escrita e a escrita da nossa história*. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

⁵⁷ A contradição e a exigência por perfectibilidade também são atravessadas pela raça. Grada Kilomba argumenta que “Enquanto a branquitude pode ser incoerente e ter defeitos, espera-se que a *negritude* seja perfeita e precisa” (Kilomba, 2019, p. 234), sendo assim, a partir da minha humanidade eu me permito às contradições e as assumo.

quer acionar seus privilégios e todos os valores positivos associados ao europeu, ele rememora o avô/avó italiano, alemão etc. de modo saudosista, aqueles que vieram ser “grandes trabalhadores e edificaram o Brasil”. Já no contexto de “cultura negra” e indígena, o branco irá assumir sua ascendência não branca de modo a “protegê-lo”, blindá-lo contra “injustas” e “falsas” acusações de ser racista, inclusive para anunciar ser antirracista. A contradição estratégica da branquitude também serve como ferramenta para legitimar suas produções inspiradas nessas culturas – em especial, no campo da arte –, e pode se desdobrar em posturas paternalistas.

E mais, temos visto alguns brancos utilizarem sua herança não branca como justificativa para se candidatar às vagas de cotas raciais em universidades e cargos públicos destinadas às pessoas negras⁵⁸, falseando assim sua identidade racial. Alguns até se dizem “pardos” para tentarem desmobilizar e capturar o debate. Frente a essa artimanha, precisamos ter extremo cuidado para não cair nas armadilhas da branquitude. Quando questionado sobre esse aspecto, recorro à ponderação de Sueli Carneiro: “Ora, não me peça explicações sobre coisas que tu inventaste, como esse ‘pardo’. Só sei que a cada dia que passa, ele fica mais negro” (2023, p. 11). Frustrado, ser ou não branco, é algo que somente ele pode decidir. Se o Outro o lê como branco ou como não tão branco assim, o Outro invalidará sua experiência “individual”. No campo das Artes Visuais essa característica, a *contradição estratégica da branquitude*, fica evidente em alguns trabalhos relativamente recentes, entre eles, a série *Polvo, Polvo Portraits I (Classic Series)*, *Polvo Portraits (China Series)* e *Mestiça* da artista Adriana Varejão (1964-), e a crítica aos trabalhos de Adriana Varejão e Luiz Zerbini escrita pela crítica de arte Alessandra Simões Paiva (2022).

Na série *Polvo* (Fig. 13), a artista branca e brasileira Adriana Varejão produziu 33 tubos de tintas a óleo de cores variadas, a partir do resultado da pesquisa realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 1976 que tinha como questão “Qual a sua cor?”. A pesquisa aberta resultou em 136 nomenclaturas que a população usava para designar a sua cor, e entre elas, a artista selecionou as que mais lhe chamou a atenção: Fogoió, Branca Suja, Morena Bem Chegada, Enxofrada, Branca Melada, Parda Morena, Burguesinha Escura, Café Com Leite, Azul Marinho, Branquinha, Cor De Cuia, Burro Quando Foge, Turva, Polaca, Chocolate, Queimada De Sol, Escurinha, Mulatinha,

⁵⁸ Ver mais em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2011-2014/2012/lei/112711.htm. Acesso: 05.09.2022

Encerada, Sapecada, Puxa Para Branca, Baiano, Cabocla, Morenã, Agalegada, Cor Firme, Mestiça, Pálida, Morena Jambo, Parda Clara, Retinta, Pouco Clara, Meio Preta (Schwarcz; Pedrosa, 2015). A partir dessas nomenclaturas, imaginou e elaborou a palheta de “cores e tons de pele” da população brasileira. Segundo a artista, para *Polvo*, em diálogo com a pesquisa do IBGE, “A inspiração inicial para essa série vem das pinturas de castas, típicas da Nova Espanha dos séculos 17 e 18, em especial do México Colonial” (Varejão, 2018, p. 595).

Figura 13. Adriana Varejão, *Polvo*, caixa de madeira com tampa de acrílico, contendo 33 tubos de alumínio e tinta a óleo, dimensões variadas, 2012.



Fonte: <http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras> Acesso em: 27 jul. 2023.

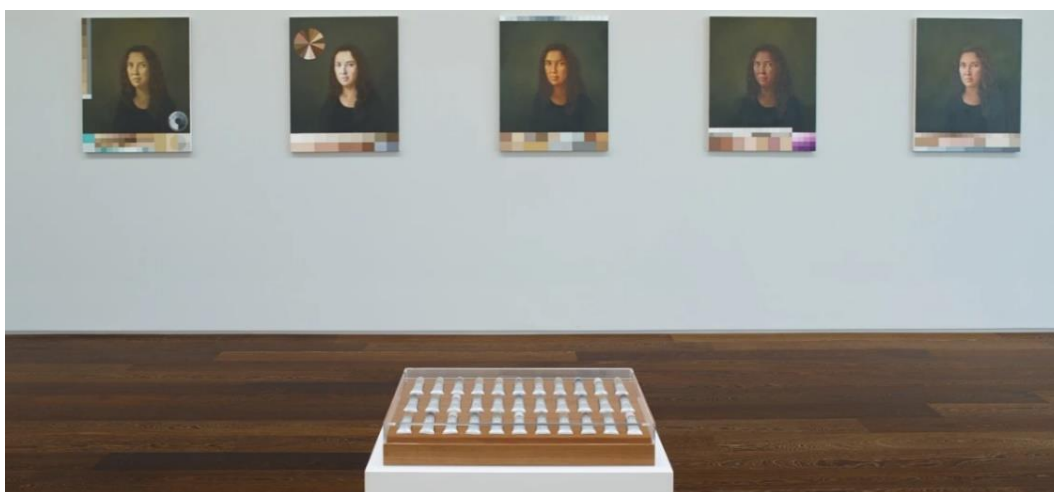
Figura 14. Adriana Varejão, *Polvo*, detalhe dos tubos de tinta à óleo, dimensões variadas, 2012.



Fonte: <https://observatoriodiversidade.org.br/noticias/as-cores-do-brasil/> Acesso em: 13 jul. 2023.

Além das tintas, a série *Polvo* se desdobrou em diversos outros trabalhos da artista nos quais discute a diversidade e a mestiçagem brasileira, e resultou também na criação da logomarca de título homônimo, *Tintas Polvo* (Varejão, 2018)⁵⁹. Conforme relata Adriana Varejão (2018), o título *Polvo* faz alusão a duas referências: ao animal polvo, que quando ameaçado expela uma tinta escura que tem como matéria-prima a melanina – similar à da pele e cabelos humanos –; e à proximidade fonética como a palavra ‘povo’ – polvo/povo. Entre os trabalhos que decorrem a partir de *Polvo*, Adriana Varejão (2018) destaca o conjunto de onze autorretratos que se assemelham, *Polvo Portraits I (Classic Series)* (Fig. 15), pintados à maneira clássica⁶⁰, e nos quais a artista utiliza as tintas por ela produzidas de modo que a cor e o tom da pele variem a cada pintura, indo desde uma pele negra retinta a uma pele em tons marrons claros. Na parte inferior das telas, e algumas vezes próximo ao rosto ou laterais, se encontram palhetas cromáticas, com cores e variações tonais.

Figura 15. Adriana Varejão, *Polvo Portraits I (Classic Series)*, óleo sobre tela, 2013.



Fonte: <https://www.victoria-miro.com/exhibitions/445/> Acesso em: 13 jul. 2023.

No ano seguinte, 2014, Adriana Varejão produziu outra série de autorretratos e círculos cromáticos a partir das tintas desenvolvidas na série *Polvo*, chamados de *Polvo*

⁵⁹ Além dos tubos de tintas, foram produzidas diversas séries cromáticas e de autorretratos a partir das 33 cores e que a depender das exposições são organizados, reorganizados e recombinaados, até os dias atuais.

⁶⁰ Conforme a entrevista de Adriana Varejão cedida a Leonor Amarante e Patrícia Rousseaux para o site *Arte!Brasileiros*, a artista constantemente recorre à colaboração de outros artistas como pintora Ana Moura, ou até mesmo pintores chineses, para a produção da pintura-base de seus autorretratos. Defeitos de realizadas, Adriana Varejão intervém sobre seu retrato com as palhetas cromáticas e desenhos/pinturas faciais de inspiração indígena. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/povo-de-cores-infinitas/>. Acesso em: 15 jul. 2023.

Portraits (China Series) (Fig. 16). Desta vez, a artista varia a instalação com esses autorretratos em formato retangular e as telas cromáticas de composições diversas. Diferentemente da série anterior (Fig. 15) na qual a artista se pinta por inteiro na cor escolhida, se tornando Branca-melada, Branca-suja, Escurinha, Fogoio, Meio-preta, Mestiça, Morena-bem-chegada etc., desta vez (Fig. 16, 17) a artista se pinta em tons frios e acinzentados, vestindo preto, e os fundos variam em cores frias. Entre os 33 autorretratos que compõem essa série, o que os diferencia são as pinturas faciais geométricas que ora cobrem-lhe as bochechas, a testa, o nariz, pescoço, ora são apenas linhas e formas retas, triangulares ou circulares.

Figura 16. Adriana Varejão, *Polvo Portraits (China Series)*, Galera Fortes Vilaça, 2014.



Fonte: <http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/18/exposicoes> Acesso em: 19 jun. 2023.

Esses autorretratos (Fig. 16) muito se assemelham a outros dois trabalhos realizados em 2012 sob os títulos de *Auto-retrato indígena I a partir de Codina* e *Auto-retrato indígena II a partir de Codina*, nos quais Adriana Varejão se apresenta com pele clara, porém com pinturas faciais geométricas em cores escuras, que dialogam diretamente com os desenhos intitulados *Codina* produzidos na expedição do português Alexandre Rodrigues Ferreira no Brasil do século XVIII e que retratam indígenas com pinturas corporais e lanças (Schwarcz; Pedrosa, 2015). Na imagem abaixo (Fig. 17), é possível ver a artista Adriana Varejão, branca, à frente de sua obra, e é no mínimo interessante observarmos sua brancura e o contraste com os retratos acinzentados, que, inclusive, realçam as pinturas faciais.

Figura 17. Adriana Varejão, *Polvo Portraits (China Series)* e artista, 2022.



Fonte: Foto de Adriana Varejão por Murillo Meirelle. Disponível em: <https://www.artequacontece.com.br/elementos-chave-para-compreender-a-potencia-da-obra-de-adriana-varejao/> Acesso em: 19 jun. 2023.

Nas obras em questão (Fig. 15, 16, 17), Adriana Varejão, embora branca, “brinca” com a sua identidade racial – fenotípica – abrindo mão de sua branquidão conforme lhe interessa em seu processo criativo e poético. Por meio do discurso da mestiçagem – biológica e cultural –, a artista se coloca enquanto mestiça, podendo transitar entre as classificações raciais, ao menos no plano da representação. Segundo a própria artista, ao se referir a *Polvo Portraits I (Classic Series)* (Fig. 15):

Em cada um deles, inseri uma tabela de cor que remete a um estudo cromático utilizado para chegar ao tom de pele retratado na pintura. Um olhar mais atento logo capta que se trata de pura ficção, que visa justamente questionar a validade científica de qualquer classificação de cor existente. Se *Polvo* mostra como a categoria de raça é subjetiva, o trabalho também desmascara a hipocrisia cotidiana que permeia nossas relações. Vivemos em uma sociedade na qual quanto mais rico, mais branco. A cor vira um dispositivo de poder diário que coloca as pessoas “em seu devido lugar” (Varejão, 2018, p. 596).

Ainda tenho dúvidas quando a artista se refere a “validade científica de qualquer classificação de cor existente.”, pois pode ser encarado como: questionar as ideias racialista e de hierarquização racial do século XIX e que influíram no século XX, ou a cientificidade da categoria “raça/cor” enquanto categoria sociológica. Tendo em vista que, na época em que produziu essas obras, entre 2012 e 2014, “raça” já era utilizada como tal na produção acadêmica e nos movimentos negros no Brasil. Além do mais, argumenta que raça é uma categoria subjetiva, sugerindo que a identificação racial se dá

a partir de como cada sujeito se sente e se identifica, porém, como argumenta Lourenço Cardoso (2020), mesmo que sujeitos brancos, como Adriana Varejão, possam vir a se enxergar como não brancos, mestiços, pardos, e até negros, a sociedade não os reconhecerão como tal, ainda serão lidos como brancos e poderão usufruir dos privilégios. A própria ideia de raça como categoria subjetiva cai por terra quando fazemos uma análise histórica e olhamos para como esta organiza as relações raciais. O mais coerente seria dizer, como tenho demonstrado ao longo desta dissertação, é que raça influi e contribui para a construção das subjetividades dos sujeitos. De fato, raça é uma ficção, mas nem por isso seus resultados também o são (DiAngelo, 2018).

Kabengele Munanga, ao olhar para a mesma pesquisa do censo utilizada por Adriana Varejão, com base na análise de Clóvis Moura, argumenta que:

O que significa o total de 136 cores levantadas nessa pesquisa? Empréstado os argumentos do próprio autor citado [Clóvis Moura], esse total de cores demonstra como o brasileiro foge de sua realidade étnica, de sua identidade, procurando, mediante simbolismo de fuga, situar-se o mais próximo possível do modelo tido como superior, isto é, branco (Munanga, 2020, p. 143).

Ou seja, as obras da artista flertam diretamente com o mito da democracia racial e seu alicerce que é o Véu, a mestiçagem. Ao trazer à tona a pesquisa do IBGE de 1976, na qual sujeitos não brancos utilizaram inúmeras nomenclaturas para não se identificarem como negros, falta à artista se questionar sobre a experiência e história dos negros no Brasil, em especial, na década em que foi realizada a pesquisa. A história do movimento negro, com destaque o Teatro Experimental do Negro, o Movimento Negro Unificado, Geledés – Instituto da Mulher Negra, e ativistas e intelectuais como Lélia Gonzalez (2020), Abdias Nascimento (2016) Edson Cardoso e Sueli Carneiro (2023), entre tantos outros, nos mostra que entre as décadas de 1970, 1980 e 1990 a ideia sobre “negro” ainda era associada a estereótipos e estigmas negativos, e sob a ideologia do mundo branco, de embranquecimento, muitos sujeitos negros resistiam a se identificarem com negros, pois assumir-se como tal, mesmo que a sociedade já o fizesse, eram assumir o peso da melanina (Fanon, 2020). A inversão dessa lógica racista e a positivação do negro se deram por intenção ação e organização dos movimentos negros no Brasil e produção de campanhas de valorização da negritude, em especial, a partir da década de 1970.

E já em 1999, quando escreve o célebre texto *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra* (Munanga, [1999] 2020), Kabengele

Munanga faz uma análise que ainda se faz pertinente frente aos trabalhos de Adriana Varejão aqui abordados:

Algumas vozes nacionais estão tentando, atualmente, encaminhar a discussão em torno da identidade “mestiça”, capaz de reunir todos os brasileiros (brancos, negros, mestiços). Vejo nessa proposta uma nova sutileza ideológica para recuperar a ideia da unidade nacional não alcançada pelo fracassado branqueamento físico. Essa proposta de uma nova identidade mestiça, única, vai na contramão dos movimentos negros e outras chamadas minorias, que lutam para a construção de uma sociedade plural e de identidades múltiplas (Munanga, 2020, p. 22).

Ao olhar para a série *Polvo* e seus desdobramentos em outras obras, sob a perspectiva da crítica à branquitude, chego à seguinte conclusão: por mais que a artista tente inúmeras vezes diluir gradativamente sua brancura na tela como uma metáfora à mestiçagem e/ou à sua própria identidade racial, seja com tons marrons ou com tons acinzentados e pinturas faciais, na contramão, a sua branquitude se torna cada vez mais evidente. Aliás, a contradição estratégica da branquitude pode ser encontrada em outro autorretrato da artista, *Mestiça* (Fig. 18). Nele, Adriana Varejão se pinta com tons marrons e com uma pintura facial retangular mais escura – similar às referências indígenas que usa nos trabalhos já citados. A artista está sobre um prato vermelho de fibra de vidro, com ornamentos dourados, incluindo o desenho de uma lagosta. Além disso, há romãs partidas e fixadas sobre o prato, elementos que conferem tridimensionalidade à obra.

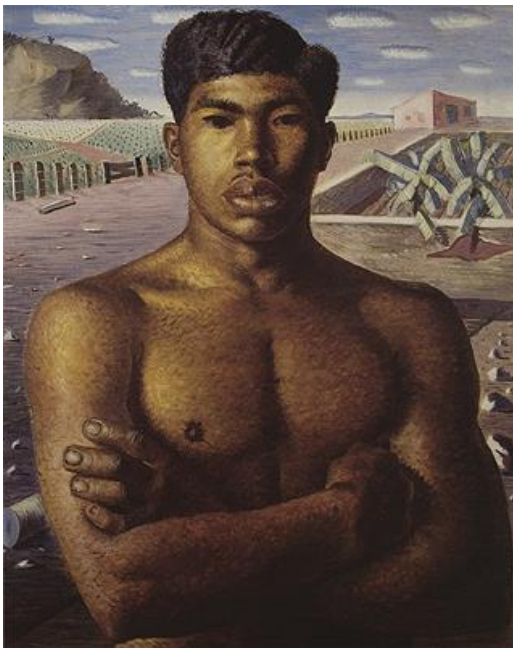
Figura 18. Adriana Varejão, *Mestiça*, óleo sobre fibra de vibro e resina, 80x9 cm, 2012.



Fonte: <http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras> Acesso em: 19 jun. 2023.

Não só pelo título, mas também pelo tema que se propõe a abordar e o modo de autorrepresentação, inevitavelmente a obra *Mestiça* (Fig. 18) de Adriana Varejão nos remete às pinturas *Mestiço* (Fig. 19) de Candido Portinari, e *Encontro* (Fig. 20) de Lasar Segall.

Figura 19. Candido Portinari, *Mestiço*, óleo sobre tela, 81,00 cm x 65,00 cm, 1934.



Fonte:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra/3202/mestico> Acesso em: 06 jul. 2023.

Figura 20. Lasar Segall, *Encontro*, óleo sobre tela, 66,00 cm x 54,00 cm, Museu Lasar Segall - IPHAN/MinC (São Paulo, SP), 1924.



Fonte:

<https://artsandculture.google.com/asset/encontro-lasar-segall/CQHtARtagX6-pA>
Acesso em: 06 jul. 2023.

Candido Portinari integrou o grupo de artistas que produziram obras para o edifício do Ministério de Educação e Saúde (MES) sob a direção de Gustavo Capanema durante o governo de Getúlio Vargas, e como relata Rafael Cardoso (2022) ganhou grande projeção nacional e internacional ao aproximar-se do governo⁶¹. Na ocasião, Portinari produziu uma série de pinturas murais para o interior do edifício, onde retrata pessoas negras trabalhando com a plantação e colheita de café e que ficaram conhecidas como representantes do ciclo econômico (Cardoso, 2022). Ao olhar para as obras de Portinari produzidas na década de 1930, Rafael Cardoso aponta que, “Pode-se dizer mesmo que a correlação entre trabalho e negritude era a especialidade de Portinari naquele momento, e a temática continuaria a caracterizar sua obra ao longo dos anos de 1930 e 1940” (2022, p. 252). Na obra *Mestiço* (Fig. 19), é retratado um homem, hoje lido como negro, traços faciais largos e mãos desproporcionalmente grandes – uma característica comum nas obras de Portinari ao representar negros, em que mãos e pés grandes estão associados a trabalhos manuais –, e ao fundo observa-se um cenário rural, uma plantação de caráter onírico. Para Rafael Cardoso:

A aspiração de títulos como *Mestiço*, *Preto* e *Preta da enxada* representando uma categoria racial por meio de modelos idealizados comunga dos mesmos pressupostos que atravessam a busca de Capanema por uma imagem do “homem brasileiro”. As figuras representadas nessas obras são apresentadas ao espectador como tipos, e não como indivíduos, o que chega a ser desconcertante quando se considera a habilidade inegável e Portinari como retratista. O alto grau de detalhamento das feições e a fina caracterização das expressões sugerem o retrato de alguém, mas o artista sonega a informação da identidade do retratado, atribuindo-lhe a condição de representante de uma categoria atávica (Cardoso, 2022, p. 256-257).

Ou seja, a obra em questão não se trata do retrato de um sujeito, mas de um “tipo”, *modus operandi* comum aos artistas brancos do modernismo paulista ao retratarem negros, ou melhor, tipos (Cardoso, 2022; Gilioli, 2016). Rafael Cardoso também acrescenta que “A partir de uma perspectiva atual, não há como enxergar nessa imagem uma simples afirmação da cultura e da identidade afro-brasileiras. A visibilidade que o pintor empresta à figura vem desprovida de agência, no sentido sociológico do termo” (2022, p. 259). Já na obra *Encontro* de Lasar Segall (Fig. 20), pintada após 1 ano desde a

⁶¹ Cabe a observação de Rafael Cardoso sobre a relação de Portinari com o Estado Novo, “Dadas as flutuações ideológicas de Portinari, seria ingênuo interpretar sua produção na seara social como defesa intransigente das massas oprimidas. Com a consolidação do Estado Novo, as posições críticas foram se alterando. Revertendo seu entusiasmo anterior, Oswald de Andrade tachou Portinari de ‘reacionário’ em 1939, e, aos poucos, outros antigos admiradores passaram a reprovar sua proximidade com o regime ditatorial. Ao mesmo tempo, o pintor nunca abandonou o interesse pelo cruzamento entre questões de cor e classe” (Cardoso, 2022, p. 257).

sua chegada ao Brasil, o artista judeu se retratou ao lado de Margarete, sua primeira esposa, e ele próprio se pinta como não branco, menos branco, mulato, mestiço. Tendo em vista que Segall também dedicou parte da sua produção ao retrato de “tipos”, Renato Gilioli argumenta que:

O “exótico” que buscou no país foi o negro, atendendo a alguns fatores: a expectativa da clientela por temáticas nacionais, o seu estranhamento e seu fascínio diante desse *outro* aqui encontrado e uma necessidade de se enraizar o país, fazendo isso através de uma construção da sua própria brasilidade. Ao mesmo tempo em que era um *outro* para a elite brasileira, por ser estrangeiro e judeu, encontrou os seus próprios *outros* no país tropical (Gilioli, 2016, p. 61).

Sendo assim, em Segall, o Outro não foi apenas incorporado às suas obras, mas o próprio artista se pinta em *Encontro* menos branco, talvez, símbolo de sua brasilidade e/ou mestiçagem cultural em terras brasileiras. Encontro com Margarete ou com essa brasilidade? Na obra em questão, sua judeidade não nos é apresentada, e mesmo sendo o Outro na Europa, se volta para o Outro dele Aqui. Ao estabelecer um paralelo entre a negritude e a judeidade a partir das reflexões de Jean-Paul Sartre, Frantz Fanon argumenta que:

Mesmo assim, o judeu pode ser ignorado em sua judeidade. Ele não é integralmente aquilo que é. Esperam por ele, aguardam-no. Seus atos e seu comportamento serão decisivos, em última instância. É um branco e, com exceção de alguns traços muito discutíveis, pode até passar despercebido (Fanon, 2020, p. 130).

Embora Fanon reconheça que os judeus tenham sido perseguidos e deixem de ser bem quistos ao terem sua identidade judia reconhecida, ele destaca uma clara diferença em relação aos Outros, negros: “Mas, no meu caso, tudo ganha uma *nova* cara. Nenhuma chance me é concebida. Sou sobredeterminado a partir do exterior. Não sou escravo da ‘ideia’ que os outros fazer de mim, mas da minha aparência” (Fanon, 2020, p. 131), é um corpo que não passa despercebido.

Tal qual *Mestiço* (Fig. 19) de Portinari e *Encontro* (Fig. 20) de Lasar Segall, nas obras *Polvo* (Fig. 13), *Polvo Portraits I (Classic Series)* (Fig. 15), *Polvo Portraits (China Series)* (Fig. 16, 17) e *Mestiça* (Fig. 18) de Adriana Varejão, mesmo sendo autorretratos da artista em diferentes raças/cores e não representando sujeitos negros submetidos ao processo de mestiçagem e embranquecimento, são retratos de tipos. Não são sujeitos negros que estão a evidenciar figurativamente a ideologia racista da mestiçagem, mas tipos que nem sequer precisam estar de fato na imagem, pois a artista assume seus lugares. Adriana Varejão leva ao extremo esse modo de representação – tipos – de tal forma que

não nos são apresentadas as identidades de sujeitos negros e nem mesmo sua imagem, só sua cor. Nesse sentido, a raça é reduzida à cor, um estigma que pode ser manipulado pela artista. As cores se apresentam como peles que a artista branca pode vestir, o que revela não só a contradição estratégica, mas também o caráter narcísico da branquitude (Bento, 2022; Cardoso, 2020). Diria até que as obras de Adriana Varejão aqui apresentadas soam de modo saudosista e celebrativo a uma “mestiçagem brasileira”, em que reorganiza o discurso modernista de que no Brasil não haveria negros, brancos e indígenas, mas sim mestiços, tanto em termos biológicos (miscigenação) quanto culturais (mestiçagem). A própria artista diz que:

Mestiçagem é um tema recorrente em minha obra. O meu trabalho trafega no território do hibridismo. Inúmeras referências culturais são abordadas, não apenas da história oficial, mas também de muitas outras histórias escondidas, obscuras, histórias às margens. Com o objetivo de derrubar fundamentos e descolonizar subjetividades (Varejão, 2018, p. 595).

Aqui, torna-se pertinente a conclusão que Renato Gilioli faz ao constatar que o termo “mulato(a)” nomeia várias das obras de Lasar Segall e que bem se enquadra às obras de Adriana Varejão: “Ser “mulato” ou mestiço é ser tudo e nada ao mesmo tempo, implicando em não se ter que discutir as desigualdades étnicas na estrutura de nossas classes sociais. Significa falar de raça por meio do mito de que somos um povo harmônico, que não discrimina e vive em paz” (Gilioli, 2016, p. 69). Assim como Segall e muitos outros artistas brancos modernistas e contemporâneos, que ao tematizar os negros e a cultura afro-brasileira receberam status de negritude ou foram tidos como representantes da afro-brasilidade (Conduru, 2007; Menezes, 2018), o mesmo pode ser observado nos trabalhos de Adriana Varejão: a raça, a negritude, a representação dos negros, cultura afro-brasileira e o próprio sujeito negro se tornaram objeto. Nesses trabalhos, a imensidão de Outros, negros e indígenas, se tornam temas, mas não se tornam sujeitos. São destituídos da sua possibilidade de agência.

Ao analisar a maneira como a branquitude tematiza os negros – uma análise que pode ser estendida para a cultura afro-brasileira – bell hooks (2019) argumenta que a branquitude os comodifica, trata-os como *commodities*, e acrescenta que “[...] de modo algum desafiam a supremacia branca quando transformam a negritude no ‘tempero capaz de tornar a merda sem graça que é a cultura branca dominante algo mais empolgante’” (hooks, 2019, p. 53). bell hooks também argumenta que “Ao mesmo tempo, trabalhar dentro das restrições de uma estética racista traz dinheiro, fama e atenção, sobretudo na cultura popular, enquanto é muito fácil que a ênfase em imagens libertadoras seja

escanteada” (2019, p. 26). Essa estratégia, a comodificação do Outro, não é nova. Ela tem sido um recurso constantemente acionado pela branquitude brasileira, desde os artistas viajantes. Por exemplo, segundo Renato Gilioli:

Os modernistas mudaram a estratégia de inserção na cultura ocidental. Perceberam que valorizar a “primitividade” nacional lhes abria uma janela de oportunidades, pois esse recurso servia como um passaporte para os intelectuais e artistas brasileiros serem valorizados na Europa. Ao se apresentarem como portadores do “exótico” e “bárbaro”, mas capazes de traduzir isso em códigos ocidentalizados, conseguiram finalmente afirmar o seu espaço – e o do Brasil na chamada “cultura universal” (Gilioli, 2016, p. 164).

Qualquer semelhança entre os artistas modernistas e artistas brancos contemporâneos, que tematizam o negro sob o discurso de estarem sendo “decoloniais/descoloniais”⁶² para se projetarem no circuito brasileiro de arte e no circuito internacional, não é mera coincidência. Eles diluem suas “inspirações”, culturas, histórias e perspectivas afro-brasileiras e indígenas, sob os signos e códigos da arte contemporânea, e a isso agregam justificativas de estarem “valorizando” e “divulgando” saberes e práticas ancestrais⁶³. De fato, esse saber e prática – a incorporação e diluição do Outro –, da branquitude é ancestral. Essa tematização tem sido um recurso de extrema importância para projetar e inserir artistas brancos brasileiros no circuito internacional em detrimento de inúmeros outros artistas negros e indígenas que abordam em suas obras suas próprias experiências e perspectivas. Quando confrontados, criticados, e ao terem sua branquitude desvelada, esses artistas, assim como os rappers brancos entrevistados por Jorge Miranda (2020), acionam a contradição estratégica da branquitude em suas defesas e na busca de legitimar suas produções, e dizem não o fazer por mal. Sobre isso, bell hooks observa que “O desejo de fazer contato com esses corpos considerados Outros, sem nenhum intuito aparente de dominar, ameniza a culpa do passado, ou ainda toma a forma de um gesto de desobediência em que o sujeito nega sua responsabilidade e conexão histórica” (hooks, 2019, p. 71-72). Além do mais:

⁶² Segundo Nelson Maldonado-Torres, “[...] a descolonização refere-se a momentos históricos em que os sujeitos coloniais se insurgiram contra os ex-império e reivindicaram a independência, a decolonialidade refere-se à luta contra a lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos” (2020, p. 36).

⁶³ Sobre isso, bell hooks argumenta que “Tornar-se vulnerável à sedução da diferença, buscar um encontro com o Outro, não exige que o sujeito abdique de sua posição dominante de forma definitiva. Quando a raça e a etnicidade são comodificados como recursos para o prazer, a cultura de grupos específicos, assim como os corpos dos indivíduos, pode ser vista como constituinte de um *playground* alternativo onde os integrantes das raças, gêneros e práticas sexuais dominantes afirmam seu poder em relações íntimas com o Outro” (hooks, 2019, p. 68).

Enquanto andar com pessoas negras e expressar prazer com a cultura negra se tornou “legal” para as pessoas brancas, a maioria das pessoas brancas não sente que esse prazer deveria estar associado a desaprender o racismo. Na realidade, existe com frequência um desejo de aprimorar o status do sujeito no universo da “branquitude”, ainda que o indivíduo se aproprie da cultura negra (hooks, 2019, p. 57)

E aqui, cabe o argumento de George Yancy (2022) de que a branquitude é estruturalmente parasitária; que ser branco e caminhar sobre este mundo é ser parasitário.

Para o filósofo afro-norte-americano:

Seja consciente ou inconsciente, os corpos brancos, para seu próprio sustento, privilégio e poder, consomem corpos negros e corpos de cor. Então, sim, para mim, a branquitude, o olhar branco e o imaginário branco são estruturalmente parasitários. Essa relação parasitária não precisa ser espetacular, como em um linchamento. Simplesmente andar pelo mundo com privilégio branco também é parasita. Como branco, pode-se caminhar pelo mundo sem a sua brancura, corporificação branca, formando o primeiro plano. A pessoa se move através do mundo com facilidade. No entanto, tal facilidade de movimento é obtida justamente por meio de uma lógica referencial explícita e implícita onde o corpo negro é o problema. Então, eu diria que os corpos brancos não são corpos discretos e neoliberais movendo-se por um espaço sem raça, mas são corpos que são hápticos vis-à-vis o corpo negro. Outra maneira de dizer isso é que um mundo racista branco antinegro produz formas de contiguidade que pressupõem uma ontologia sem bordas, onde os corpos brancos já estão sempre tocando os corpos negros (tradução nossa)⁶⁴ (Yancy, 2022, p. 192).

No Brasil, em especial no campo da Arte, essa característica da branquitude, ser parasitária, foi naturalizada de tal modo sob o mito da democracia racial e da ideia de liberdade artística e poética, que o menor sinal de crítica aos artistas brancos é encarado como uma negação desses e da própria Arte. Ou seja, criticá-los, a partir da raça, seria criticar a Arte em si, tamanha a pretensão da branquitude. Por exemplo, Alessandra Paiva (2022), mulher branca, em seu livro *A virada decolonial na arte brasileira* dedica um capítulo – sob o título de *Artistas brancos e decolonias: lugar de fala nas obras de Adriana Varejão e Luiz Zerbini*, a levantar e responder o seguinte questionamento; “quando o artista pode falar pelo outro?” (Paiva, 2022, p. 136). Tendo em vista que busca responder à questão abordando dois artistas brancos, como o próprio título do capítulo sugere, o questionamento deveria no mínimo ser: quando o artista branco pode falar pelo

⁶⁴ Original em inglês: “Whether conscious or unconscious, white bodies, for their own sustenance, privilege, and power, consume Black bodies and bodies of colour. So, yes, for me, whiteness, the white gaze, and the white imaginary, are structurally parasitic. This parasitic relationship needn’t be spectacular, as in a lynching. To simply walk through the world with white privilege is also parasitic. As white, one gets to walk through the world without one’s whiteness, white embodiment, forming the foreground. One moves through the world ease. Yet, such ease of movement is obtained precisely through an explicit and implicit referential logic where the Black body is *the* problem. So, I would argue that white bodies are not discrete, neoliberal bodies moving through a raceless space, but are bodies that are haptic vis-à-vis the Black body. Another way of saying this is that an anti-Black white racist world produces forms of contiguity that presuppose an ontology of no edges, where white bodies are always already *touching* Black bodies” (Yancy, 2022, p. 192).

Outro? Porém, a crítica de arte não racializa a própria questão, o que sugere que a autora elenca esses artistas à categoria de “artista universal”. O próprio questionamento apresenta uma série de equívocos, parte de uma hipótese equivocada para chegar a um resultado que não se sustenta. Tratando-se de artistas brancos, ao utilizar o pronome interrogativo “quando” e o verbo – na terceira pessoa do singular, do presente do indicativo –, “pode”, a autora pressupõe que, em algum momento ou situação, artistas brancos não podem/puderam falar sobre os Outros, o que historicamente não se sustenta. Eles sempre falaram (Brienen, 2012; Cardoso, 2022; Conduru, 2007; Gilioli, 2016; Menezes, 2018; Miranda, 2020; Simões, 2019).

O próprio texto entra em contradição ao apresentar duas exposições individuais que ocorreram no ano de 2022, de ambos os artistas, recheadas de obras em que a temática racial e crítica ao colonialismo/colonialidade⁶⁵ aparecem direta e indiretamente enquanto tema e representação, sendo elas: “*Adriana Varejão: suturas, fissuras, ruínas*, na Pinacoteca de São Paulo, com curadoria de Jochen Volz; e *Luiz Zerbini: a mesma história nunca é a mesma*, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), com curadoria de Adriano Pedrosa e Guilherme Giufrida” (Paiva, 2022, p. 136). Segundo Alessandra Paiva (2022), a exposição de Adriana Varejão trazia sessenta obras produzidas entre 1985 e 2022, incluindo a série *Polvo* (Fig. 13), e na de Zerbini no MASP algumas obras foram comissionadas para a exposição (Paiva, 2022, p. 139). É terreno comum para aqueles que se dedicam ao campo das Artes Visuais, seja na produção de obras, seja na escrita da história, crítica e curadoria, o entendimento de que para realizar exposições individuais como as citadas por Paiva (2022), o artista precisa apresentar uma envergadura, projeção e carreira sólida, como é o caso de Adriana Varejão e Zerbini, ainda mais quando se trata de obras comissionadas. Ou seja, a contradição se apresenta quando a hipótese que origina a questão da autora – “quando o artista pode falar pelo outro?” (Paiva, 2022, p. 136) – é colocada frente a essas exposições que ocorreram em instituições de grande porte, Pinacoteca de SP e MASP, e que se encontram entre as principais instituições de arte do país e que exercem grande influência no circuito

⁶⁵ Segundo Nelson Maldonado-Torres, “Colonialismo pode ser compreendido como a formação histórica dos territórios coloniais; o colonialismo moderno pode ser entendido como os modos específicos pelas quais os impérios ocidentais colonizaram a maior parte do mundo desde a “descoberta”; e colonialidade pode ser compreendida como uma lógica global de desumanização que é capaz de existir até mesmo na ausência de colônias formais. [...] Outra maneira de se referir à colonialidade é pelo uso dos termos modernidade/colonialidade, uma forma mais completa de se dirigir também à modernidade ocidental” (2020, p. 35-36).

brasileiro de arte. Isso comprova não apenas que artistas brancos continuem sendo autorizados a falar sobre os Outros, como também são legitimados ao fazê-lo.

No decorrer do seu texto, Alessandra Paiva (2022) descreve algumas das obras de Varejão e Zerbini apresentadas nas exposições citadas e recorre ao conceito “lugar de fala”, sistematizado pela filósofa Djamila Ribeiro, para tentar responder à questão disparadora. Entretanto, por mais que utilize esse conceito como chave para elaborar sua discussão, parece haver um equívoco epistemológico na compreensão dele. Pois, ao considerarmos o conceito de “lugar de fala” como expõe Djamila Ribeiro (2017), de que não se trata de quem pode ou não falar sobre determinados assuntos, como a questão racial, mas sim de entender que as perspectivas e falas são socialmente situadas, o que resulta em maior ou menor grau de autoridade conferida àquele que fala conforme o lugar que o sujeito ocupa na sociedade, a questão não deveria ser “quando o artista [branco] pode falar pelo outro?” (Paiva, 2022, p. 136), mas; quando artistas brancos falam sobre o Outro, falam a partir de qual lugar simbólico e material? E quando falam, o que dizem sobre si mesmos (a branquitude)?

Por fim, Alessandra Paiva argumenta que:

Mesmo quando Varejão se retrata diretamente no lugar de outras mulheres, ela o faz por meio de um rebuscado jogo poético no qual a arte apaga os vestígios da racionalidade teórica [...] Afinal, “Cultura é a regra; a arte, a exceção”, afirma Coelho (2008, p. 117) ao citar um personagem de Godard (Paiva, 2022, p. 149).

E continua, “Coelho mostra ainda que a arte transcende a utilidade de denúncia e qualquer viés programático. A arte não comunica, expressa. Ao contrário da cultura, ela não conforta, arrisca. E Varejão e Zerbini arriscam radicalmente o legado iconográfico [...]” (Paiva, 2022, p. 149). Além disso, conclui o capítulo dizendo:

Poderíamos até chegar a dizer que Varejão e Zerbini transcendem qualquer relação com a ideia de lugar de fala debatido nas ciências sociais. Se toda fala é socialmente situada, a fala artística também seria? Mesmo que a resposta seja sim, Varejão e Zerbini exercem com sua fala poética a revolução libertária própria da ontologia artística (Paiva, 2022, p. 149-150).

É isso, a branquitude joga como quer. Quando confrontada, ela descola a Arte da sociedade e da cultura, como se a Arte se encontrasse à parte, e na qual a liberdade irrestrita impera, desde que seja conservado o poder da branquitude. O que é curioso pensar, pois essa mesma liberdade irrestrita, criativa e poética não é, e nem tem sido concedida a artistas negros. A própria compreensão de Arte, de Paiva (2022), como uma categoria à parte da cultura e/ou oposição a ela (“A arte não comunica, expressa. Ao

contrário da cultura, ela não conforta, arrisca.”) não se sustenta à luz dos Estudos Culturais (Hall, 2013a, 2013b; Restrepo, 2014). Em sua crítica (Paiva, 2022), a branquitude parasitária é transformada em “poética”, e mesmo admitindo que ambos os artistas possam ter suas falas socialmente situadas, opta por concluir que os artistas brancos “exercem com sua fala poética a revolução libertária própria da ontologia artística”, ou seja, uma “ontologia sem bordas” (Yancy, 2022, p. 192), e com isso, mais uma vez, a branquitude tenta escapar pela tangente.

Cabe observar que nos mesmos anos em que as obras de Adriana Varejão foram produzidas, *Polvo* (2012), *Polvo Portraits I (Classic Series)* (2013), *Polvo Portraits (China Series)* (2014) e *Mestiça* (2012), o Estado Brasileiro aprovou as leis de cotas raciais. A Lei nº 12.711⁶⁶, de agosto de 2012, sancionada pela presidenta Dilma Rousseff, versa sobre a reserva de vagas para alunos negros e indígenas nas instituições federais de ensino médio, técnico e superior, e em 2014, também foi sancionada pela presidenta Dilma a Lei nº 12.990/2014⁶⁷ que reserva 20% das vagas para candidatos negros nos concursos públicos. Diante dessas políticas de ações afirmativas que têm como objetivo reduzir as desigualdades raciais no Brasil e que foram aprovadas depois de um amplo debate nacional, a branquitude, na época contrária às cotas, buscava desmobilizar e desmoralizar as leis de cotas raciais e as bancas de heteroidentificação que, compostas por pessoas da sociedade civil, pesquisadores, acadêmicos e integrantes dos movimentos negros, tinham/têm como função garantir que as vagas reservadas sejam ocupadas por quem é de direito.

Alguns argumentos utilizados de forma recorrente pelos brancos na tentativa de “refutar” as ações afirmativas eram de que as pessoas no Brasil não eram nem brancas e nem negras, mas mestiças, que as cotas iriam produzir justamente o que buscavam combater – o racismo –, e que as bancas de heteroidentificação se tratam de tribunais raciais, novamente voltando-se às concepções racialistas do século XIX e ao discurso de democracia racial. De muitas formas – jornais, programas televisivos, debates acadêmicos, o próprio debate no Supremo Tribunal Federal, conversas informais, entre outras – as cotas raciais eram um dos principais assuntos e debates presentes na sociedade brasileira na década de 2010. Inseridas nesse contexto, as obras de Adriana Varejão

⁶⁶ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2011-2014/2012/lei/112711.htm. Acesso em: 15 jul. 2023.

⁶⁷ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2011-2014/2014/lei/112990.htm. Acesso em: 15 jul. 2023.

ganham outra dimensão, não só como uma projeção ‘mestiça’ da própria artista, mas também os debates em voga em torno da questão racial na perspectiva da branquitude se tornam imagens; *Polvo, Mestiça, Polvo Portraits I (Classic Series), Polvo Portraits (China Series)*, e vice-versa.

Esse aspecto das obras de Adriana Varejão se torna importante pois, conforme as exposições e possibilidades diversas de organização e reorganização em montagens expográficas – em diálogo com o processo de amadurecimento da artista sobre as complexidades da questão racial no Brasil, podem ser anexados a essas obras discursos variados e conflituosos, principalmente em momentos como os de hoje onde que, por mais que alguns brancos ainda às contestem, as cotas raciais se apresentaram como medidas efetivas e o debate antirracista pautado pelos movimentos negros se faz fortemente presente nos diversos campos. Por exemplo, em 2014, para o canal no YouTube “BLOUIN ARTINFO” Adriana Varejão apresenta as tintas da série *Polvo* (Fig. 13) e *Polvo Portraits I (Classic Series)* (Fig. 15), e declara que em certa medida essas cores compõem seu interior, e sendo o Brasil um país que tem como origem uma cultura mestiça, a sua relação com a cor é fluida⁶⁸. Já em 2018, em entrevista concedida a Leonor Amarante e Patrícia Rousseaux do site *Arte!Brasileiros*, Adriana Varejão quando questionada se o conjunto de pinturas resultantes da série *Polvo* “é uma espécie de contágio cultural”, a artista responde; “Sim, como em toda minha obra estou sempre fazendo cruzamentos de histórias”. Adiante, quando as entrevistadoras apontam o “forte viés político” das obras de Varejão, ela responde “Meu trabalho é muito político, mas eu não faço militância com ele. A história é o que me interessa.”. E quando questionada sobre qual cor atribuiria a si mesma, se tivesse que responder ao censo de 1976, diz, “Não pensei, mas tem uma cor ali de que eu gostei, e acho que tem a ver comigo, que é a “branca melada”⁶⁹. Por último, em uma fala mais recente da artista, em que apresenta a exposição *Adriana Varejão: suturas, fissuras, ruínas* em vídeo publicado no canal da Pinacoteca de São Paulo no YouTube, Adriana Varejão diante das tintas *Polvo* e de um conjunto de círculos cromáticos (*Polvo Color Wheels* de 2015) que integravam uma sala com outras obras onde ela discute a violência da colonização, os apresenta e diz:

[...] Então é uma maneira diferente que eu estou falando de uma outra espécie de violência. Eu estou falando da miscigenação, mas nessa sala aqui a gente

⁶⁸ “Adriana Varejão, Defining Color as Language with “Polvo”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NQinZVCSQwg>. Acesso em: 15 jul. 2023.

⁶⁹ “Povos de cores infinitas”. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/povo-de-cores-infinitas/>. Acesso em: 15.07.2023

faz questão de dizer que a miscigenação não foi um processo pacífico, foi um processo de dominação. A gente sabe que a ideia do “embranquecimento” da população leva consigo uma ideia de apagamento de determinadas matrizes culturais. Esse trabalho está falando de uma perversidade também, de um projeto de dominação, mas falando disso de outra maneira, de uma maneira mais política, uma maneira implícita. A violência está mais implícita do que explícita. A ferida seria a encenação, a teatralização da violência [...]”⁷⁰

Quando postos em paralelo, há uma evidente curva no discurso da artista. Se em meados de 2014 Adriana Varejão suscitava a mestiçagem como um valor positivo, em 2022 essa mestiçagem se transforma em uma denúncia da violência colonial e do processo de embranquecimento do Brasil. Parece-me evidente que a artista desloca a obra do seu discurso inicial e que a gerou, para outro significado, o que também me leva a questionar; se Adriana Varejão mantivesse o mesmo discurso que flertava com o mito da democracia racial e a mestiçagem, e até os expunham como algo positivo, a série *Polvo* e as diversas outras obras que a tiveram como origem, se sustentariam no circuito brasileiro de arte e na História da Arte Brasileira frente ao atual contexto em que o antirracismo e a decolonialidade têm sido pautados? Não nego a possibilidade de que uma obra possa ser ressignificada ao longo da história, aqui mesmo sinalizo como isso tem ocorrido com a tela *A Redenção de Cam* (Fig. 8) de Modesto Brocos, aliás, se a obra *A Redenção de Cam* tem sido acionada como representação da ideologia do embranquecimento no início do século XX, poderíamos recorrer à série *Polvo* e demais autorretratos de Adriana Varejão como representação do mito da democracia racial e mestiçagem ainda propagados pela branquitude no início do século XXI? O fato é que *Polvo*, e as outras obras da artista aqui apresentadas, surgem como uma ode à mestiçagem e equivocadamente podem vir a ser lidas como obras de caráter “antirracista” a depender dos interesses da branquitude. O que a artista Adriana Varejão não cita, por ‘esquecer’ ou por desconhecimento, é que o polvo, animal, assim como a branquitude, não solta sua tinta apenas para se defender, mas também para atacar a sua presa.

Frente a essas críticas, principalmente se elas vêm de sujeitos negros e negras, alguns brancos recorrentemente dizem tratar-se de censura, de estarem sendo cerceados em seus processos criativos e poéticos. Essa acusação também não se sustenta, pois estrutural e historicamente pessoas negras não detêm poder político e econômico para censurar a branquitude, em especial no campo da Arte, que como argumento no terceiro capítulo, é ocupado majoritariamente por brancos. No Brasil, a censura quando acionada

⁷⁰Trecho retirado do vídeo “A voz da artista - Adriana Varejão”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dhY2FxuzNTc>. Acesso em: 15 jul. 2023.

como ferramenta de controle, privação e restrição da liberdade de expressão, historicamente tem sido utilizada ou pelo Estado ou pelo setor privado, por exemplo, no período da ditadura civil militar na segunda metade do século XX. Como sabemos, os cargos políticos ou militares do Estado e os cargos de chefia no setor privado são ocupados majoritariamente por pessoas brancas, e isso se mantém pelo menos desde o século XIX (Bento, 2022). Ou seja, a censura no Brasil não é negra, mas um instrumento da branquitude. O que me parece é que quando artistas e demais sujeitos brancos alegam estarem sendo cerceados em seus processos criativos e poéticos, estes estão na verdade demonstrando o descontentamento, o desconforto, a fragilidade branca (DiAngelo, 2018), ao terem suas produções analisadas e criticadas a partir do olhar crítico voltado para a branquitude, sendo que até então essa mesma branquitude lhes conferia conforto e autoridade para falar sobre todos os temas, inclusive sobre o Outro. Parte da branquitude no campo da arte tem receio de que olhemos criticamente suas produções artísticas, textuais e curatoriais a partir da raça, pois temem que a partir da crítica à branquitude seus trabalhos e as posições que ocupam não se sustentem mais.

Aqui, não tomo a produção artística de Adriana Varejão e a crítica de Alessandra Paiva (2022) como exceções no campo da Arte Brasileira, e muito menos personifico minha análise, ou como diria um amigo que me é próximo, as “fulanizo”⁷¹, ao contrário, muitos outros artistas, curadores, críticos e historiadores de arte brancos poderiam ter – e precisam ter – seus trabalhos analisados sob a perspectiva dos Estudos Críticos da Branquitude, inclusive exposições como *Histórias Mestiças* que ocorreu no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, em 2014 com curadoria de Lilia Schwarcz e Adriano Pedrosa onde o discurso da mestiçagem grita aos olhos ao propor uma mestiçagem de histórias sob a perspectiva do modernismo paulista – antropofagia –, e que teve como inspiração/disparador inicial a série *Polvo* de Adriana Varejão (Schwarcz; Pedrosa, 2015). Porém, faço o recorte para Adriana Varejão e Alessandra Paiva (2022) devido aos limites de uma dissertação, e por compreender que a contradição estratégica da

⁷¹ Minha experiência ao longo desta pesquisa tem apontado para o fato de que, quando a análise e crítica é direcionada a artistas negros, a negritude do artista e as violências racistas pela qual passou/passa são tratadas como um aspecto do próprio artista e causa pouco estranhamento, são encaradas como “normais”. Ele é negro, logo, raça e racismo são acionados para “contextualizar”, “analisar”, “compreender” seu trabalho. Porém, quando fazemos ao contrário e direcionamos a discussão racial para os brancos e criticamos a branquitude dos artistas brancos, a crítica à branquitude é encarada como uma crítica ao artista em si, àquela personalidade. Nesse caso, criticar a branquitude, seria criticar o próprio sujeito artista. Como argumenta Lourenço Cardoso (2020), isso se deve ao fato de como temos encarado as discussões raciais como um “problema dos negros”, e ao funcionamento da fragilidade branca (DiAngelo, 2018).

branquitude que se apresenta nas obras de Adriana Varejão expressa de forma direta como muitos brancos têm se posicionado e resistido ao ter sua brancura e branquitude desveladas; são tudo e nada.

Enfim, somente aos brancos é possível essa posição. Eles não sofrem com a “dupla consciência” (Du Bois, 2021), eles podem ser tudo e nada ao mesmo tempo, ao menos aos seus olhos. Quando lhes gritam “branco”, ele diz não ser branco, nem negro ou indígena, ele é Ele, é humano. Quando muito, é mestiço, é brasileiro. Quando imerso na “cultura negra” diz que o corpo não importa, o corpo é apenas matéria, diz sua alma ser negra, ao toque do atabaque diz sentir correr em suas veias o sangue negro, sua ancestralidade, sua herança negra. Quando lhes gritam “Racista!”, diz não o ser, pois também tem um “pé na senzala”, um amigo negro, um filho negro, um afeto negro, um sexo negro. Ele “tem”, é o Senhor da propriedade, ele tem o “Direito”. Por isso se torna cada vez mais necessário irromper o silêncio e exclamar, seja com uma voz altiva, projetada e estridente, ou com uma voz sussurrada, trêmula e tímida; branco, você é branco.

1.4. Branquitude é poder

Lia Schucman argumenta que “Ser branco e ocupar o lugar simbólico da branquitude não é algo estabelecido por questões apenas genéticas, mas sobretudo por posições e lugares sociais que os sujeitos ocupam” (2020, p. 60), nesse sistema:

O branco não é apenas favorecido nessa estrutura racializada, mas é também produtor ativo dessa estrutura, por meio dos mecanismos mais diretos de discriminação e da produção de um discurso que propaga a democracia racial e o branqueamento. Esses mecanismos de produção de desigualdades raciais foram construídos de tal forma que asseguram aos brancos a ocupação de posições mais altas na hierarquia social, sem que isso fosse encarado como privilégio de raça. Isso porque a crença na democracia racial isenta a sociedade brasileira do preconceito e permite que o ideal liberal de igualdade de oportunidade seja apregoado como realidade. Desse modo, a ideologia racial oficial produz um senso de alívio entre os brancos, que podem se isentar de qualquer responsabilidade pelos problemas sociais dos negros, mestiços e indígenas (Schucman, 2020, p. 29).

O sistema opera para que os brancos ocupem os locais de prestígio e poder, e não se sintam culpados e/ou responsáveis por isso, de modo a crer que os ocupam “naturalmente”. A crença na democracia racial e igualdade de oportunidades possibilitam que mantenham as “mãos e alma limpas”, e a “consciência tranquila”.

O racismo produz a raça, e a “raça é uma categoria intrinsecamente ligada a poder e hierarquias e a classificação de cada sujeito pode, de fato, mudar, dependendo da

história e dos significados construídos sobre cada grupo em cada lugar do globo” (Schucman, 2020, p. 45). Ao longo da história ocidental, entre as identidades raciais produzidas pelo racismo, “As identidades daqueles que têm acesso aos núcleos de poder se mantiveram claramente similares: brancos, sexo masculino, classe média e alta, sem deficiências” (DiAngelo, 2018, p. 17). Segundo Michael Eric Dyson:

A branquitude, como raça, pode não ser verdadeira – ela não é uma característica biologicamente hereditária com raízes em estruturas psicológicas, em genes ou em cromossomos. Mas é real, no sentido de que sociedades, direitos, bens, recursos e privilégios foram construídos a partir dela (Dyson, 2018, p. 14).

Entre as definições de branquitude, a que mais se destaca, tanto pela quantidade de vezes que é citada nos estudos da branquitude que fundamentam esta dissertação, quanto por apresentar maior completude, é a definição de Ruth Frankenberg. Ela é citada nas pesquisas de Liv Sovik (2009), Luciana Alves (2012), Lia Schucman (2020), Priscila Silva (2017), Edith Piza (2014) e Robin DiAngelo (2018). Ruth Frankenberg define branquitude da seguinte forma:

1. A branquitude é um lugar de vantagem estrutural nas sociedades estruturadas na dominação racial.
2. A branquitude é um “ponto de vista”, um lugar a partir do qual nos vemos e vemos os outros e as ordens nacionais e globais.
3. A branquitude é um lócus de elaboração de uma gama de práticas e identidades culturais, muitas vezes não marcadas e não denominadas, ou denominadas como nacionais ou “normativas” em vez de especificamente raciais.
4. A branquitude é comumente redenominada ou deslocada dentro das denominações étnicas ou de classe.
5. Muitas vezes, a inclusão na categoria “branco” é uma questão controvertida e, em diferentes épocas e lugares, alguns tipos de branquitude são marcadores de fronteira da própria categoria.
6. Como lugar de privilégio, a branquitude não é absoluta, mas atravessada por uma gama de outros eixos de privilégio ou subordinação relativos; estes não apagam nem tornam irrelevante o privilégio racial, mas o modulam ou modificam.
7. A branquitude é produto da história e é uma categoria relacional. Como outras localizações raciais, não tem significado intrínseco, mas apenas significados socialmente construídos. Nessas condições, os significados da branquitude têm camadas complexas e variam localmente e entre os locais; além disso, seus significados podem parecer simultaneamente maleáveis e inflexíveis.
8. O caráter relacional e socialmente construído da branquitude não significa, convém enfatizar, que esse e outros lugares raciais sejam irrealis em seus efeitos materiais e discursivos (Frankenberg, 2004, p. 312 apud Schucman, 2020, p. 73-74).

Assim como os significados e valores já citados, branquitude é também um ponto de vista a partir do qual os brancos olham a si e aos Outros através do “Véu” (Du Bois, 2021), por isso:

Dizer que a branquitude é um ponto de vista equivale a dizer que um aspecto significativo da identidade branca é alguém se ver como um indivíduo, alheio ou isento de raça – “simplesmente humano”. Esse ponto de vista considera os brancos e seus interesses como centrais e representativos da humanidade como um todo (DiAngelo, 2018, p. 52).

Esse ponto de vista também pode ser interpretado como lugar de fala, o local a partir do qual os sujeitos brancos observam e falam o mundo (Ribeiro, 2017; Sovik, 2009). Em diálogo, Lélia Gonzalez argumenta que “O lugar em que nos situamos determinará nossa interpretação sobre o duplo fenômeno do racismo e do sexismo” (2020, p. 76). Os brancos tratam este lugar como um não lugar, não visto a partir da raça, não nominado, eles ao mesmo tempo que são o indivíduo, são o universal. Quando falam, falam por todos. Não distinguem que as suas percepções são atravessadas pelos marcadores sociais da diferença que os compõem – a fim de protegerem seus interesses. Para os brancos, eles não falam e veem a partir da raça, mas sim, a partir do “humano”.

Com base em Frankenberg, Lucina Alves (2012) e Lia Schucman (2020) argumentam que a branquitude é uma posição de poder historicamente herdada da colonização. Lia Schucman a define da seguinte forma:

[...] a branquitude é entendida como uma posição em que os sujeitos que a ocupam foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade (Schucman, 2020, p. 60-61).

Além disso, para Liv Sovik, “A branquitude é um ideal estético herdado do passado e faz parte do teatro de fantasias da cultura de entretenimento” (2009, p. 50), esse ideal estético sofreu alterações ao longo da história, mas preserva o conteúdo principal, a brancura. Soma-se a essas definições a de Jorge Miranda, que a partir do conceito de *habitus* de Bourdieu define que branquitude “É um *habitus* racial, uma expressão do racismo. É um sistema de pensamentos e comportamentos condicionados, individuais e coletivos, que outorga duradouros privilégios – simbólicos e materiais – para as pessoas de fenótipo branco” (2020, p. 227).

As diversas definições têm poucas variações, para alguns a branquitude é uma identidade, para outros não, mas um lugar de poder historicamente construído (Bento, 2002, 2022). A partir de Steve Garner, Luciana Alves propõe que diante a diversidade de

definições, a branquitude seja encarada menos como uma categoria bem definida, mas uma ferramenta analítica, “sendo abordada de maneiras diferentes de acordo com as demandas suscitadas pelo objeto de investigação e/ou sugeridas na empiria [...]” (2012, p. 38). Apesar disso, considero importante fazer a seguinte distinção: para ser branco, é preciso apresentar características fenotípicas de brancura. A essa brancura têm sido historicamente construídos e associados valores positivos em detrimento dos não brancos, o que caracteriza a identidade branca, conseqüentemente os brancos ocupam os lugares de prestígio e poder, e para legitimar sua posição, tanto para os Outros quanto para si mesmos, eles produziram/produzem justificativas científicas, sociais e hoje de “mérito”. Todos esses fatores compõem o que chamamos de branquitude. Cada um deles é codependente do outro, e operam em conjunto para manter os brancos no poder.

Dentro da própria branquitude, Lourenço Cardoso (2020) identifica outras características e as distingue em branquitude crítica e branquitude acrítica – termos inspirados em *Critical whiteness studies*. Podemos ver na tabela;

Tabela 1 – As características da branquitude crítica e acrítica.

TABELA 1 - AS CARACTERÍSTICAS DA BRANQUITUDE CRÍTICA E ACRÍTICA	
A branquitude crítica	A branquitude acrítica
1. Perfil. O branco de maneira geral.	1. Perfil. O branco de maneira específica, membros ou simpatizantes de grupos da "neo-KKK" e neonazistas e outros dessa linha.
2. Desaprova o racismo publicamente.	2. Não é racista, ele é "naturalmente" superior a todos os não-brancos.
3. Difícil captar a desaprovação ao racismo no espaço privado. Maior dificuldade metodológica para o pesquisador negro, devido aos segredos entre branco e branco.	3. É público e notório que ele é superior. A História comprova isto.
4. Não critica de forma geral o privilégio branco.	4. Não se baseia necessariamente na comprovação biológica de superioridade porque na atualidade se tornou uma tese insustentável.
5. Vive sob o princípio de igualdade, em tese.	5. Defende o privilégio branco.
6. Vive sob o signo da modernidade.	6. Desconsidera o princípio de igualdade. O princípio seria uma imposição "absurda" da Carta Magna.
7. Ama, convive, "tolera", "suporta", convive hipocritamente com o Outro.	7. Vive sob o princípio da desigualdade, apesar do anacronismo.
8. Não prega o ódio racial.	8. Vive sob o signo da Tradição.

9. Ele é sincero, ele é hipócrita na sua concepção relativa ao negro.	9. Não suporta o Outro.
	10. Prega o ódio racial.
	11. Ele possui características homicidas declaradas.
	12. É sincero na sua concepção a respeito do negro.

Fonte: tabela elaborada por Lourenço Cardoso (Cardoso, 2020, p. 198-199).

Na branquitude crítica, se enquadra boa parte dos brancos brasileiros. Não são racistas publicamente, mas no foro íntimo, entre familiares e amigos, onde se sentem seguros, fazem declarações, “brincadeiras” e “piadas” racistas (Cardoso, 2020; DiAngelo, 2018; Sovik, 2009). Esta, inclusive, é uma vantagem de pesquisadores brancos em estudos sobre a branquitude frente aos seus colegas negros. Os pesquisadores negros, em sua maioria, não conseguem acessar a “intimidade” e segredos compartilhados entre brancos (Cardoso, 2020), mas os pesquisadores brancos sim (Schucman, 2020).

Para Cardoso, “a branquitude acrítica, em resumo, diz respeito ao branco que não possui crítica em relação ao racismo. Ele realmente não tem consideração para com o Outro, poderia nem existir. Aqueles que existem devem subordinar a ele” (Cardoso, 2020, p. 200), e:

Em verdade, a branquitude acrítica quando se expressa de maneira extrema pratica extermínios. Quando age de forma mais “branda” pode procurar se inserir no jogo democrático. Os seus discursos racistas e xenofóbicos podem ser disfarçados na forma de pensamento religioso tradicional e/ou perspectiva nacionalista. Ao utilizar de estratégias como essas podem se inserir nas disputas eleitorais. Para que, numa hipótese, caso alcance o poder, mudar a constituição, promulgar outra sob o princípio da desigualdade. Além de fazer uso da máquina do Estado de forma direta para perseguir todos aqueles que consideram indesejáveis a começar pelo negro (Cardoso, 2020, p. 203).

Cida Bento chama nossa atenção para o fato de que, quando o autoritarismo, masculinidade branca e nacionalismo se encontram, tornam-se algo extremamente perigoso, pois a “[...] personalidade autoritária requer um inimigo, porque precisa sempre projetar “para fora”, em grupos considerados “minoritários” e periféricos, a raiva e o ressentimento sociais” (Bento, 2022, p. 44). Segundo Bento, “A branquitude convicta e autoritária permite ao político ser grosseiro, violento, antidemocrático e abertamente racista, homofóbico e machista, uma atitude que provoca identificação de muitos apoiadores de lideranças públicas, mais do que suas políticas” (Bento, 2022, p. 51). Essa branquitude, que Cardoso (2022) chama de acrítica, principalmente quando intersecciona com o gênero masculino, tem características genocidas.

Outro termo que tem sido utilizado – em menor escala – para se referir ao local e status ocupados pelos brancos é branquidade. Edith Piza, equivocadamente, faz a diferenciação entre branquitude e branquidade, e Lourenço Cardoso argumenta que “A diferenciação branquitude e branquidade colocada pela autora baseia-se fundamentalmente na ideia de negritude e negridade. O termo branquidade que ela propõe baseia-se na negridade e o termo branquitude, na negritude” (2017, p. 47), em que “A branquidade diria respeito à ideia racial do branco que não questiona seus privilégios raciais, e a branquitude se refere aquele branco que questiona as vantagens raciais, caso da própria Edith Piza” (Cardoso, 2020, p. 210). Para Lourenço Cardoso “[...] trata-se de uma proposta, uma ideia sem lastro na realidade. Ao dialogar com A Sagrada Família (2003), observamos que Edith Piza propõe um “conceito que se coloca na vida”, ao contrário de “extrair da vida o conceito” (Cardoso, 2017a, p. 47-48). Cardoso é incisivo ao apontar:

Piza olhou para si e se diferenciou dos outros brancos ao propor a distinção da branquitude e branquidade. Ao observar para si, ela “procurou se salvar” (Lopes, 2013), propôs uma ideia de conceito e pretendeu aplicá-lo à vida; não extraiu da vida o conceito, pois, na vida, a diferenciação entre branquitude e branquidade não tem se apresentado ainda relevante. [...] Seria uma atitude “salvacionista”, que serve ao branco de determinado perfil (Cardoso, 2017a, p. 49).

Para Cardoso (2020), Edith Piza cria uma distinção em benefício próprio enquanto pesquisadora branca, na qual seria uma branca diferente de outros brancos, uma branca que critica seus próprios privilégios. O termo branquitude, que se apresenta como o mais coerente com a realidade e dela extraído, foi sugerido “[...] primeiramente, por Gilberto Freyre em 1962. Esse autor cria o termo numa analogia a palavra negritude” (Cardoso, 2020, p. 139). Mas quem se destaca pelo estudo da identidade branca é Guerreiro Ramos, que utiliza o termo “brancura” (1995), e esse é atualizado por Cida Bento como branquitude (Carone, 2014; Bento, 2002, 2014a).

Cabe observar que branquitude não é semelhante à negritude. Negritude é um termo cunhado por Aimé Césaire que significa a positivação da identidade negra, é a valorização de si realizada pelo próprio negro frente ao racismo (Cardoso, 2020). Branquitude não é a positivação da identidade branca frente a alguma discriminação, é exatamente o oposto, “Conceber a branquitude como espelho de negritude, pressupõe uma ficção de igualdade social: eu me valorizo, como você se valoriza. O valor da branquitude se realiza na desvalorização do ser negro e ela continua sendo uma medida silenciosa dos quase brancos, como dos negros” (Sovik, 2009, p. 55). Branquitude é a

expressão da supremacia branca (Alves, 2012). A identidade branca surge e é uma identidade que se fundamenta na desvalorização e subalternização da identidade do Outro.

No Brasil, o termo supremacia branca pode causar espanto e indignação em um primeiro momento. É violento demais perante a “nossa” democracia racial. As ideias de pureza racial e supremacia branca são tidas como problemas norte-americanos, aqui já superados; “lá eles são muito racistas, tiveram a segregação racial, aqui não, aqui o branco joga capoeira, come feijoada, os artistas brancos bebem e gozam da cultura afro-brasileira, pintam até orixá. Aqui todo mundo samba. Aqui o branco ama a mulata. Quem não ama uma pretinha?”. Como diria ironicamente Lélia Gonzalez, “Racismo? No Brasil? Quem foi que disse? Isso é coisa de americano. Aqui não tem diferença porque todo mundo é brasileiro acima de tudo, graças a Deus” (2020, p. 78).

Robin DiAngelo argumenta:

[...] a supremacia branca é um termo descritivo e útil para capturar a centralidade abrangente e a assumida superioridade das pessoas definidas e percebidas como brancas e as práticas baseadas nessa premissa. Nesse contexto, a supremacia branca não se refere às pessoas brancas individualmente e a suas ações ou intenções individuais, mas a um sistema de dominação política, econômica e social abrangente. [...] Embora existam grupos de ódio que proclamam abertamente a superioridade branca e o termo se refira também a eles, a consciência popular associa a *supremacia branca* exclusivamente a esses grupos radicais. Definição tão redutora obscurece a realidade do sistema mais amplo em operação e nos impede de nos voltar contra o sistema [...] A supremacia branca é especialmente relevante em países que têm uma história de colonização pelas nações ocidentais (DiAngelo, 2018, p. 53).

E complementa:

A supremacia branca moldou um sistema de dominação europeia global: ele dá existência a brancos e a não brancos, a pessoas plenas e a subpessoas. Ela influencia a teoria e a psicologia morais brancas e é imposta a não brancos por meio de condicionamento ideológico e violência (DiAngelo, 2018, p. 53-54)

Ou seja, “Supremacia branca é muito mais que a ideia de que os brancos são superiores às pessoas de cor; é a premissa mais profunda que apoia essa ideia – a definição dos brancos como a norma ou o padrão do humano, e as pessoas de cor como um desvio dessa norma” (DiAngelo, 2018, p. 58). Então sim, no Brasil também vivemos a supremacia branca. E por isso, afirmo que só os brancos podem ser racistas, pois “só os brancos têm poder institucional, social e privilégios sobre as pessoas de cor. Os negros não têm o mesmo poder e privilégio sobre os brancos” (DiAngelo, 2018, p. 46).

A partir dos Estudos Culturais e das discussões aqui apresentados, podemos concluir que branquitude é poder. É um padrão de organização que se inicia com as expansões europeias e colonização, e que finca raízes profundas no Brasil e que se mantêm vivas, permeando os séculos que se sucederam, até os dias atuais. Tem como padrões característicos a hipervalorização do branco em detrimento dos não brancos, conferindo-lhe benefícios, vantagens e privilégios materiais e simbólicos por meio da usurpação e do racismo, e tem como características a contradição estratégica e o parasitismo. Além disso, a branquitude pode apresentar variações locais, mas mantém a tônica de superioridade branca. Branquitude é cultura de supremacia branca e se manifesta através das práticas culturais.

1.5. Mas nem todo branco: hierarquias internas

Alguns brancos que estão lendo esta dissertação podem estar se perguntando a respeito da sua branquitude, como e onde se encaixam e até negar sua existência. Tal negação pode se dar por não se “enxergarem” nos contextos e argumentos aqui apresentados. Surgem falas como “Eu sou branco, mas sou pobre”, “Nem todo branco...”, “Eu batalhei muito pra chegar onde cheguei.”, “Você não sabe a minha origem e história”, “Eu nem sou tão branco assim.”, “Eu posso até ser branco, mas não tenho esses privilégios aí não.”, “Eu não tenho esses privilégios porque sou mulher.”, entre outras.

O fato é que a branquitude não é estática, inflexível, “A branquitude é diversa. O branco é, inclusive, antirracista” (Cardoso, 2020, p. 201). Conforme argumenta Luciana Alves:

a branquitude não é homogênea, ela se constrói num duplo processo de diferenciação – um interno, condicionado por subdivisões da categoria branco – e outro externo – caracterizado pelas diferenças estabelecidas entre brancos e membros de outros grupos raciais (Alves, 2012, p. 44).

Lourenço Cardoso (2020) observa que nos dias de hoje o branco de maior prestígio é o branco norte-americano. Ele se tornou o representante mundial do progresso, do desenvolvimento, da pesquisa e produção de conhecimento, do entretenimento, da cultura e da linguagem, e se considera o branco mais branco, o branco puro, devido à “regra de uma gota de sangue”. Esse fato está correlacionado à colonialidade e à globalização (Quijano, 2005; Maldonado-Torres, 2020). Mesmo os brancos almejam ser mais brancos,

e “Neste particular, embranquecer significa ‘estadunizar-se’, porque é a “branquitude referência” contemporânea. O branqueamento alcança-o em sua intenção de ser mais branco, de se colocar numa hierarquia racial superior entre os próprios brancos” (Cardoso, 2020, p. 28). Entretanto, mesmo que o branco brasileiro almeje ser branco norte-americano, ele é somente branco Aqui, Lá ele não é branco, é latino, brasileiro ou até mesmo hispânico (Cardoso, 2020; Schucman, 2020). Lourenço Cardoso argumenta que:

Se alguns negros desejam ser brancos, da mesma forma, o branco brasileiro deseja ser branco americano [...] Os estadunidenses se vangloriam de serem americanos, como se fossem os únicos e são reconhecidos como tais [...] Ele [branco-Aqui] deseja ser branco estadunidense, branco americano, porque o considera virtuoso, um branco mesmo [...] Ser branco estadunidense [ou branco americano] significa ser capitalista, moderno, “ser o dono do mundo”. O “americano” é referência estética, cultural, educacional, econômica [...] Em síntese, “americanizar-se”, “estadunizar-se” é ocidentalizar-se, tornar-se civilizado, moderno, desenvolvido, branco, branco-branco (branco-mesmo) (Cardoso, 2020, p. 52).

Sendo assim, compreendo que a branquitude é correlacional, mesmo os brancos dependem do lugar geográfico e social em que se encontram para exercer sua branquitude. No Brasil, essas fronteiras também existem nos aspectos regionais. Nas fantasias brancas (Kilomba, 2022), o branco do Nordeste, devido ao seu fenótipo, por ser tido como “mestiço”, bem como sua identidade cultural, quando estiver em São Paulo, pode ser considerado menos branco pelos brancos paulistas. Poderá sofrer xenofobia, e por não ser considerado o branco branco, o branco mais branco, talvez não consiga exercer sua branquitude plenamente. Será branco em contraste com o não branco, mas não será tão branco assim se comparado com o branco paulista. O mesmo acontece com o branco sul-mato-grossense. No Mato Grosso do Sul, a imagem do branco está associada à figura do proprietário, dono de terras, senhor do agronegócio. É branco em contraste com o negro e o indígena, se faz e torna-se branco mais branco quando imprime seu racismo contra os Outros, mas quando se encontra em São Paulo, é menos branco, é o branco do interior, ingênuo, caipira, matuto, o branco da fronteira. Se for rico, é o branco do boi, do agro⁷².

⁷² Nos últimos anos, o crítico de arte Marcos Antônio Bessa-Oliveira tem se dedicado à arte sul-mato-grossense. Bessa (2017) aponta as particularidades do MS; é resultado da divisa do Mato Grosso em 1977 e compõe a tríplice fronteira Brasil/Paraguai/Bolívia. A partir deste contexto, Bessa constata que grande parte da arte produzida no MS é financiada pelo poder público (Estadual e Municipal) através de editais, o que resulta em narrativas e produções selecionadas pelo Estado, e este, historicamente privilegia imagens institucionais e que consequentemente influi sobre o imaginário da população. Bessa afirma que a cultura do boi, “bovinocultura” que surge com as obras de Humberto Espíndola, foi política, econômica e culturalmente produzida de forma estratégica, produzindo a imagem do MS como o Estado do Boi, do Agro (O Agro é Pop). Nas poucas vezes que a imagem do indígena ou negro aparecem, são subalternos, associados à “natureza”. O dono do agro, é o senhor do desenvolvimento, logo, o homem branco.

O branco paulista é tido como o branco, branco mesmo, o exemplo de branco brasileiro. É o branco da modernidade, do trabalho, da vida agitada, é o branco das Artes, do modernismo, é o senhor do conhecimento, desenvolvimento e da economia (Alves, 2012). É o branco do futuro, com raízes no passado, nas antigas famílias de imigrantes italianos, logo “o fenótipo está ligado, no imaginário dos paulistanos, a uma ideia de pertença étnica e origem dos indivíduos” (Schucman, 2020, p. 150). Quando ocupam o topo da pirâmide social e não têm contato com os Outros, o branco é tido como o branco “branquíssimo” (Schucman, 2020, p. 171). Mesmo assim, no imaginário brasileiro, o branco “verdadeiro” é o branco da região sul do país. São os brancos de pouca “mistura”, cabelos loiros, olhos azuis, pele clara. Neste imaginário, eles são o branco da tradição. Em sua maioria, são os brancos italianos e alemães – mesmo sendo brasileiros –, as famílias “puras” e de tradição preservada. Essas fronteiras entre o regional e a brancura são flexíveis, e os brancos são classificados como mais ou menos brancos conforme as características fenotípicas e culturais que apresentam. Lia Schucman argumenta que:

Os fragmentos acima mostram que a própria branquitude tem divisões que são construídas através da categoria de raça produzida no século XIX, pois as características estão ligadas ao fenótipo dos indivíduos e são hierarquizadas com o auxílio de uma noção biológico-científica, inscrita exatamente no século XIX (Schucman, 2020, p. 155-156).

Quanto menos o branco apresenta características do branco ideal, ele será lido como o branco menos branco (Cardoso, 2020), principalmente se apresentar características fenotípicas negroides, será o branco “encardido” (Schucman, 2020, p. 151), sendo assim, “[...] fica claro que, nesse imaginário construído a partir da ideia de raça, há graus e graus de brancura, e que a desvalorização hierárquica está associada aos sujeitos que, apesar da pele clara, têm características de negros e índios, como cabelo, nariz, boca e formato do rosto” (Schucman, 2020, p. 155). Ser mais ou menos branco irá influir sobre a sua branquitude e como irá ser privilegiado por ela. Isso não quer dizer que o branco menos branco sofra racismo ou privações de oportunidades, diz apenas que o branco, branco mesmo, terá maiores vantagens entre os outros brancos e sobre os Outros, negros.

Além das fronteiras regionais e culturais, os brancos são atravessados pela classe social. O branco pobre e/ou de classe média, também compõe a imensa classe de pobres e trabalhadores no Brasil, em menor escala se comparado aos negros (Bento, 2022). Por serem pobres podem passar por privações materiais e dificuldade de acesso a bens, mas têm maiores oportunidades de ascensão econômica e acesso à educação. Brancos pobres

podem ser discriminados por serem pobres, mas não sofrem racismo. A branquitude, inclusive, lhe confere privilégios simbólicos e materiais se comparados aos negros pobres. Ao relatar um trecho da conversa que teve com Tadeu, um homem branco, que diz ganhar mais doações do que os colegas negros quando se senta na frente da porta do banco, mesmo que não peça, Lia Schucman aponta que:

[...] o pertencimento racial dos brancos pobres assegura a estes a mobilização da ideia de raça para (re) colocá-los em uma posição econômica melhor, ou seja, a situação em que se encontram demonstra que há algo de “errado” que precisa ser ajustado, e dar e receber dinheiro é uma tentativa de fazer isso (Schucman, 2020, p. 179).

Até na pobreza, o branco se sobressai ao negro. Luciana Alves apresenta as conclusões da pesquisa de Matt Wray:

Na pesquisa de Wray, embora brancos pobres fossem considerados menos brancos que representantes da elite, eles continuavam a pertencer a esse grupo racial, mas numa espécie de branquitude de segunda categoria, passível de comparação em algumas situações com o *status* social de negros. Ou seja, eram brancos incapazes de acessar [plenamente] a branquitude e as características a ela associadas (Alves, 2012, p. 36).

Para os brancos ricos, os outros brancos por serem pobres são menos brancos. A partir de suas conversas com outros brancos, Lia Schucman relata que “percebemos, no discurso dos brancos ricos sobre a pobreza branca, algo que insinua que eles não souberam se apropriar devidamente da branquitude, e que há algo que fizeram de errado para estarem nessa posição” (Schucman, 2020, p. 176). Segundo Lourenço Cardoso:

O branco rico considera o branco pobre um ser degenerado, pois o branco, em razão de sua própria branquitude, “pela graça divina de ter nascido branco”, estaria destinado ao sucesso. Ser [senhor] escravizador, ser rico, ser empregador. O branco que não cumpre o “destino manifesto de sua raça” constrange seu grupo, trata-se de um branco degenerado (Cardoso, 2020, p. 32).

Entretanto, o branco pobre quando ascende socioeconomicamente serve à branquitude, torna-se objeto de seu interesse. O branco ao ascender corrobora com o discurso da meritocracia⁷³: “a meritocracia defende que cada pessoa é a única responsável por seu lugar na sociedade, seu desempenho escolar e profissional etc. Parte de uma ideia falsa para chegar a uma conclusão igualmente falsa” (Bento, 2022, p. 21). Ascender torna-o mais branco, por isso se faz pertinente o questionamento de Luciana Alves, “se o

⁷³ Segundo Silvio Almeida, “No contexto brasileiro, o discurso da meritocracia é altamente racista, uma vez que promove a conformação ideológica dos indivíduos à desigualdade racial” (Almeida, 2020, p. 82), na lógica meritocrata, “Se não há racismo, a culpa pela própria condição é das pessoas negras que, eventualmente, não fizeram tudo que estava a seu alcance” (Almeida, 2020, p. 82).

dinheiro embranquece, a pobreza faz o oposto?” (Alves, 2012, p. 152). A raça informa classe, assim como classe informa raça. Os ricos são ricos porque são brancos. O negro ao ascender não se torna branco, ao contrário, por ocupar uma classe majoritariamente branca ainda sofrerá com racismo e agressões (Cardoso, 2020; Schucman, 2020).

Quando não ascende, o branco pobre, muitas vezes frustrado, pode acessar e impor os privilégios da raça. Será através da branquitude que irá exercer o poder e se diferenciar dos demais. Ele é pobre, “mas pelo menos não é negro”. Du Bois (2021) analisa os brancos da classe trabalhadora no século XIX e XX, e observa que mesmo quando dividiam as mesmas condições de trabalho e exploração com os negros, os brancos se identificavam e se alinhavam com os brancos proprietários e seus interesses. Embora pobres, em sua maioria, eles irão defender os interesses da branquitude. Por exemplo, no Brasil, muitos trabalhadores brancos, pobres e assalariados, mesmo em precárias condições de trabalho e direitos trabalhistas, defendem os interesses dos proprietários dos meios de produção e se alinham a ideias neoliberais.

Além da classe social, gênero também informa raça. Para Grada Kilomba:

“Raça” não pode ser separada do gênero nem o gênero pode ser separado da “raça”. A experiência envolve ambos porque construções racistas baseiam-se em papéis de gênero e vice-versa, e o gênero tem um impacto na construção de “raça” e na experiência do racismo. O mito da mulher *negra* disponível, o homem *negro* infantilizado, a mulher muçulmana oprimida, o homem muçulmano agressivo, bem como o mito da mulher branca emancipada ou do homem branco liberal são exemplos de como as construções de gênero e de “raça” interagem (Kilomba, 2019, p. 94).

Além das contribuições para as discussões do racismo cotidiano e branquitude, Grada Kilomba (2019) faz um descolamento quanto à universalidade do gênero masculino – homem – como representação da humanidade. Compreendendo “a problemática das relações de poder e a violência na língua portuguesa” (Kilomba, 2019, p. 16), a autora escreve sempre trazendo primeiro o feminino e depois o masculino, por exemplo, A/O “Outra/o”, as/os brancas/os⁷⁴. Ao criticar a branquitude e utilizar o feminino em primeiro, Grada Kilomba não só propõe outra lógica de pensamento e linguagem, mas traz a figura da mulher branca para a discussão da branquitude, sujeita

⁷⁴ Para Grada Kilomba, “Não posso deixar de escrever um último parágrafo para lembrar que a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade. No fundo, através das suas terminologias, a língua informa-nos constantemente de quem é *normal* e de quem é que pode representar a *verdadeira condição humana*” (Kilomba, 2022, p. 9).

que na maioria dos debates sobre racismo e relações raciais se encontra omissa e/ou pouco visibilizada.

Stuart Hall argumenta que “Etnicidades dominantes são sempre sustentadas por uma economia sexual específica, uma figuração específica de masculinidade, uma identidade específica de classe” (Hall, 1992 apud Sovik, 2009, p. 89). Mesmo assim, algumas mulheres brancas podem alegar que não desfrutam da branquitude, pois são mulheres e sofrem com a opressão do patriarcado supremacista branco. De fato, “[...] em uma sociedade de estruturas hierárquicas de gênero de dominação do masculino sobre o feminino, a branquitude não exerce o mesmo valor para homens e mulheres” (Schucman, 2020, p. 160). Mas, assim como classe, gênero também exerce uma “influência fundamental na caracterização da brancura” (Alves, 2012, p. 137), e é também uma categoria social e historicamente construída. Os valores e significados não são intrínsecos ou “naturais”, mas se relacionam com o contexto e a leitura de si e dos outros. Lia Schucman conclui que:

Gênero, portanto, caracteriza algo que não está propriamente no corpo, mas no modo como ele é percebido a partir das significações culturais construídas nas relações sociais entre homens e mulheres, sendo também por meio dessas significações que essas relações se configuram hierarquicamente, como relações de poder (Schucman, 2020, p. 159).

Continua:

Se o gênero está na origem dos processos de significação e de legitimação do poder, isso significa que ele não atua independente de outras categorizações sociais. As relações de gênero funcionam por meio de um sistema de signos e símbolos que representam normas, valores e práticas que transformam as diferenças sexuais de homens e mulheres em desigualdades sociais, sendo estas tomadas de maneira hierárquica, valorizando o masculino sobre o feminino (Schucman, 2020, p. 160).

Gênero e raça produzem significados e valores diferentes para mulheres e homens brancos. Por exemplo, Luciana Alves (2012) observa que a castidade, fragilidade e o casamento são valores associados às mulheres brancas, em contraste com as mulheres negras, lidas como mulatas, que têm seus corpos hipersexualizados, objeto ao bel prazer dos homens brancos (Gonzalez, 2020), como nos lembra Guerreiro Ramos do racista e misógino ditado, “Branca pra casar, negra pra cozinhar, mulata pra fornicar!” (1995, p. 245). Nessa hierarquia, homens brancos têm maiores vantagens e estima sobre mulheres brancas, que resulta também em diferenças simbólicas e materiais. Porém, sofrer com o patriarcado não a torna negra ou menos branca. bell hooks relata que:

Significativamente, descobri que, quando se falava das “mulheres”, a experiência das brancas era universalizada como representação da experiência

de todo o sexo feminino; e que, quando se mencionavam os “negros”, o ponto de referência eram os negros do sexo masculino (hooks, 2017, p. 163).

Teóricas feministas negras (Collins, 2017; Gonzalez, 2020; hooks, 2017, 2019; Kilomba, 2019, 2022) têm denunciado como a categoria de gênero “mulher” tem sido utilizada por mulheres brancas que tomam a sua experiência como universal, sem analisar as diferenças raciais que historicamente construíram outros significados e lugares para as mulheres negras. Diferentemente da mulher branca, a mulher negra foi escravizada, desumanizada, tornada objeto de desejo dos senhores brancos, objetificada também por homens negros, descredibilizada, e tida como o “lixo” da sociedade (Gonzalez, 2020, p. 78). Ser mulher, não exime a branca de sua branquitude. É atravessada pelo patriarcado supremacista branco, mas continua branca e beneficiada por todos os significados e valores associados à sua brancura, “No fim das contas, as mulheres brancas *pensam* que são livres. As mulheres negras *sabem* que não são livres” (Gwaltney, 1980, p. 147 *apud* Collins, 2020, p. 148). Para Grada Kilomba:

Como Lola Young escreve, uma mulher negra inevitavelmente “serve como a outra de “*outras/os*” sem status suficiente para ter um outro de si mesma” (1996, p.100). As mulheres *brancas* têm um status oscilante, como o eu e como a “*Outra*” dos homens *brancos* porque elas são brancas, mas não homens. Os homens *negros* servem como oponentes para os homens *brancos*, bem como competidores em potencial por mulheres *brancas*, porque são homens, mas não são *brancos*. As mulheres *negras*, no entanto, não são *brancas* nem homens e servem, assim, como a “*Outra*” da alteridade (Kilomba, 2019, p. 190-191).

Grada Kilomba também aponta que “As mulheres *brancas* têm, em regra, uma relutância enorme em considerarem-se opressoras” (2022, p. 105), e quando confrontadas por mulheres negras e suas experiências e realidades negras recorrem a discursos que visam equiparar o que sofrem com o patriarcado supremacista branco ao que mulheres e pessoas negras sofrem com o racismo, afinal, elas também são discriminadas. Como analisado por Kilomba (2022), esses discursos apresentam algumas armadilhas, por exemplo, não nomeiam a branquitude das mulheres brancas e nem como elas desfrutam da branquitude, além disso, desconsideram que mulheres negras também sofrem com o patriarcado por serem mulheres. Por isso, feministas negras têm apontado que constantemente mulheres brancas, embora sejam mulheres e sofram com o patriarcado, precisam ser lembradas que são brancas (Gonzalez, 2020; hooks, 2017, 2019; Kilomba, 2019, 2022).

Quanto aos homens, homens brancos também são atravessados pelo gênero, que somados à classe, podem torná-los irritavelmente arrogantes, e perigosamente autoritários e genocidas (Bento, 2022). São os senhores da “verdade”, o conhecimento em pessoa, o

mundo está a seu dispor e ao seu toque parasita (Yancy, 2022). bell hooks relata sua experiência com alunos brancos:

É fato que muitos alunos brancos, homens, trouxeram à minha sala de aula uma insistência na autoridade da experiência, que lhes permite sentir que vale a pena ouvir tudo o que eles têm a dizer, ou mesmo que suas ideias e sua experiência devem ser o foco central da discussão em sala de aula. A política da raça e do sexo no patriarcado da supremacia branca lhes dá essa “autoridade” sem que eles tenham de dar nome ao desejo que têm dela. Eles nunca chegam na sala de aula e dizem: “Acho que sou intelectualmente superior aos meus colegas porque sou homem e branco e acho que minhas experiências são muito mais importantes que as de qualquer outro grupo.” Mas seu comportamento muitas vezes proclama esse modo de pensar a respeito de identidade, essência e subjetividade (hooks, 2017, p. 111).

Lia Schucman, ao analisar os dados das entrevistas por ela realizadas, constata que “Os valores da branquitude como poder e *status* são os mais preciosos para os homens, enquanto a própria brancura da pele e a ideia de beleza branca é algo mais almejado e de maior “preciosidade” para mulheres brancas do que para homens brancos” (Schucman, 2020, p. 161). A masculinidade branca é construída a partir da misoginia e do racismo, e se sustenta sobre o patriarcado supremacista branco (hooks, 2019). Homens brancos buscam firmar-se a todo momento através do exercício do poder e domínio, seja ele simbólico e/ou material. Enquanto expressão da supremacia branca, homens brancos, principalmente quando ricos, podem ser considerados os representantes mor da branquitude. Narcisismo, violência e arrogância são algumas das características da branquitude masculina.

Para Alberti Memmi, “Esta é a história da pirâmide dos pequenos tiranos: cada um, socialmente oprimido por alguém mais poderoso que ele, encontra sempre um outro menos poderoso que possa oprimir, fazendo-se assim, por sua vez, tirano” (Memmi, 2021, p. 49-50). Desta vez tenho que concordar com os brancos que dizem “Mas nem todo branco...”, pois de fato, nem todo branco alcança e exerce a branquitude de forma plena. Nem todo branco é o branco, branco mesmo (Cardoso, 2020), suas identidades e categorias sofrem intersecções que produzem diferenciações específicas dentro da própria branquitude. Proporcionalmente, as intersecções que produzem discriminações específicas que colocam as mulheres negras na base da sociedade brasileira (Gonzalez, 2020), produzem privilégios que colocam os homens brancos e ricos no topo da pirâmide social, seguidos por mulheres brancas ricas, homens e mulheres brancas pobres, e assim por diante.

Por fim, “[...] parece que às vezes nem mesmo brancos conseguem sê-lo completamente. Tais características seriam construídas não apenas em função do poder aquisitivo e do gênero, mas de outras características socialmente valorizadas ou não” (Alves, 2012, p. 175). Mesmo assim, os brancos menos brancos, os brancos com fenótipo distante do padrão branco ideal, os pobres e as mulheres brancas, são estrutural e sistematicamente privilegiados se comparados aos não brancos. Compreendendo essas intersecções e atravessamentos, opto nesta dissertação, em usar o plural para me referir aos brancos, de modo a racializar o grupo branco e conferir-lhes a “*marca do plural*” (Memmi, 2021, p. 123), tornando possível identificar características e padrões de organização (Hall, 2013a) sem negligenciar a heterogeneidade dentro do grupo racial branco. Por ora, este recurso me parece suficiente.

1.6. Ferramentas e mecanismos de preservação, defesa e ampliação

Além da contradição estratégica da branquitude no contexto brasileiro, um dos temas mais caros para os Estudos Críticos da Branquitude é a suposta invisibilidade dos brancos. Este tema é recorrente nas pesquisas sobre branquitude em que se questiona se os brancos se enxergam enquanto brancos individual e coletivamente, se reconhecem os privilégios que o racismo produz em seu benefício, e a própria branquitude (Alves, 2012; Cardoso, 2020, DiAngelo, 2018; Miranda, 2020; Piza, 2014; Schucman, 2020; Sovik, 2009). Para a socióloga norte-americana Robin DiAngelo, mulher branca que analisa a branquitude a partir dos Estados Unidos:

As dimensões do racismo que beneficiam os brancos normalmente são invisíveis para eles. Não estamos conscientes ou não reconhecemos o significado da raça e seu impacto sobre nossas próprias vidas. Por isso é que não reconhecemos nem admitimos o privilégio branco e as normas que o produzem e o mantêm. Consequentemente, dar nome à branquitude, ou pelo menos sugerir que ela tenha um significado e garanta vantagem indevida, será profundamente desconcertante e desestabilizador, logo disparará respostas defensivas da fragilidade branca (DiAngelo, 2018, p. 52).

No contexto norte-americano, DiAngelo (2018) afirma que os brancos não enxergam as dimensões estruturais do racismo e como este organiza a sociedade de modo a conferir-lhes privilégios, ou seja, não estão conscientes da influência da raça sobre suas próprias vidas. E consequentemente, nomear a branquitude pode causar

constrangimentos. Tal afirmação me parece arriscada, pois toma os brancos como alienados em absoluto, enquanto sujeitos que têm sua visão completamente coberta pelo Véu (Du Bois, 2021), incapazes de levantar o Véu e intervir sobre o racismo, sozinhos.

Lia Schucman traz dois contrapontos sobre esta suposta invisibilidade:

Edith Piza (2002) e Ruth Frankenberg (1999) argumentam que, se há algo característico da identidade racial branca, esta característica é a invisibilidade, que se concretiza diariamente através da falta de percepção do indivíduo branco como ser racializado. A brancura, nesse caso, é vista pelos próprios sujeitos brancos como algo “natural” e “normal” (Schucman, 2020, p. 62).

Por outro lado:

Cardoso (2008) e Wray (2004) mencionam o perigo de pensar a identidade racial branca como invisível, pois apontá-la como tal teria a função de privilegiar o ponto de vista dos brancos, que, sem autoconsciência de sujeitos racializados, não teriam como questionar suas vantagens raciais. Os autores, em contraponto com a Piza, sustentam que a branquitude é, sim, visível para os brancos e que estes podem usar das vantagens dela por terem consciência de sua brancura (Schucman, 2020, p. 63).

Além disso, Lia Schucman cita a complexificação que Ruth Frankenberg faz sobre este tema, em que argumenta que “não significa que a identidade racial seja invisível, mas sim que ela é vista por uns e não por outros, e que, dependendo dos interesses, ela é anunciada ou tornada invisível” (Schucman, 2020, p. 62).

O que a pesquisa de Lia Schucman nos mostra ao entrevistar 14 (quatorze) brasileiros brancos em São Paulo, homens e mulheres com perfis distintos que variam de engraxate a pessoas ricas com formação acadêmica, é que estes sujeitos se enxergam enquanto brancos, todos se autodefiniram como brancos (Schucman, 2020, p. 42-43). Já na pesquisa de Jorge Hilton, citada anteriormente, apenas 5 (cinco) dos 17 (dezesete) rappers brancos brasileiros, entre homens e mulheres, se autodeclararam brancos, 1 (um) se declara “branco africanizado”, 6 (seis) se declaram humanos, 3 (três) fazem referência à miscigenação (incluindo o branco africanizado), 1 (um) se autodefine negro, e 1 (um) brasileiro (Miranda, 2020, p. 110-111). Lourenço Cardoso ao entrevistar 12 (doze) pesquisadores que trabalham com o negro-tema, e 4 (quatro) que trabalham com o branco-tema (Cardoso, 2020, p. 145-146), com perfis que variam entre homens e mulheres mestres, doutorandos, doutores, e alguns com pós-doutorado, brasileiros e de outras nacionalidades⁷⁵, constatou que “Todas as pessoas entrevistadas se definiram como

⁷⁵ Os entrevistados por Lourenço Cardoso têm origem no Brasil, Portugal, Estados Unidos, Suíça e Holanda (2020, p. 145-146).

brancas e entendem os conceitos raça, etnia, cor, étnico-racial de maneira que aparecem na literatura científica, por eles mesmos produzidas” (Cardoso, 2020, p. 222).

Ao colocar em paralelo essas pesquisas, podemos concluir que os brancos se percebem enquanto brancos (Cardoso, 2020; Schucman, 2020), independentemente da formação acadêmica e classe social, e esta formação pode conferir-lhes embasamento científico para sua autodefinição. Porém, quando os brancos estão inseridos em ambientes negro-cêntricos e/ou de “cultura negra” (Cardoso, 2020), como é o caso do hip-hop, eles escolhem negociar sua autodefinição racial de forma ambígua, acionam a contradição estratégica da branquitude tendo em vista que nestes contextos sua atuação e sua produção podem ser deslegitimadas, questionadas ou encaradas como oportunistas, e/ou serem tidos como sujeitos que estão a se apropriar da “cultura negra” (Miranda, 2020). Portanto, se comprova o argumento de Ruth Frankenberg de que a identidade branca não é invisível e seu autorreconhecimento está sujeito aos interesses dos brancos.

Edith Piza (2014), buscando compreender essa “invisibilidade” da racialização dos brancos, propõe a metáfora “Porta de vidro”, metáfora e percepção tão ‘frágeis’ quanto o próprio vidro. Para a pesquisadora:

Talvez uma metáfora possa resumir o que comecei a perceber: bater contra uma porta de vidro aparentemente inexistente é um impacto fortíssimo e, depois do susto e da dor, a surpresa de não ter percebido o contorno do vidro, a fechadura, os gonzos de metal que mantinham a porta de vidro. Isto resume, em parte, o descobrir-se racializado, quando tudo o que se fez, leu ou informou (e formou) atitudes e comportamentos diante das experiências sociais, públicas e principalmente privadas, não incluiu explicitamente nem a mínima parcela da própria racialidade, diante da imensa racialidade atribuída ao outro. Tudo parece acessível, mas, na realidade, há uma fronteira invisível que se impõe entre o muito que se sabe sobre o outro e quase nada que se sabe sobre si mesmo. Porém, à medida que se vai buscando os sinais dessa suposta “invisibilidade”, vai-se também descobrindo os vãos da porta. Toda porta de vidro tem vãos. Nunca estão totalmente encaixadas na moldura. São necessários a fresta, o espaço entre o vidro e o assoalho, o vidro e o batente, para evitar a fricção que causaria a quebra do vidro. Vidros são muito sensíveis, muito delicados, necessitam de espaço para se moverem livremente. Se estivermos do lado de dentro, pode-se sentir o ar passando pelos vãos. Respira-se (Piza, 2014, p. 61).

Edith Piza parece desconsiderar a transparência do vidro. Quando utilizados como portas/barreiras, o vidro serve para delimitar o que/quem se encontra “fora”, e o que/quem se encontra “dentro”, e sua transparência permite que ambos se espiem. No campo da Arte, o vidro encaixado nas molduras nos permite ver aquilo que deve ser contemplado, mas é utilizado para proteger aquilo que não pode ser tocado. O vidro não impede que os brancos enxerguem os Outros e a si mesmos nos lampejos de reflexo, mas os protegem,

e suas fissuras e vãos permitem que o ar adentre o espaço, permitindo respirar, o que, aí sim, pode ser uma metáfora à “[...] condição *sine qua non* da vida colonial” (Memmi, 2021, p. 111) – e que se mantém nos dias de hoje –, que é a necessária relação desigual entre brancos e negros para que a branquitude exista. Como argumenta Alberto Memmi, “quanto mais ele [brancos] respira à vontade, mais o colonizado [negros] sufoca” (Memmi, 2021, p. 42). Além disso, o racismo que separa brancos e negros não é frágil e a colisão com o vidro que marcaria o fim da invisibilidade “[...] pode significar o início da neutralidade, ou seja, de um posicionamento omissivo frente aos mesmos” (Miranda, 2017, p. 62).

Reconhecer-se como branco, não necessariamente quer dizer que os brancos reconhecem os privilégios raciais, mas é o primeiro passo para tal. Ao reconhecer-se como branco, alguns brancos podem erguer o Véu e se dar conta dos próprios privilégios, outros não. Jorge Miranda ao questionar “se o privilégio da branquitude “é visto por uns e não por outros”, o que explica essa impercepção por parte de alguns?” (2017, p. 56), argumenta que “não entendo a invisibilidade como a falta de percepção desse indivíduo como ser racializado, mas como a falta de percepção sobre os próprios privilégios. Isso tem a ver com a ausência de um exercício crítico” (2017, p. 56). Ao analisar as respostas de seus entrevistados, Lia Schucman observa que alguns brancos admitem já terem se sentido privilegiados em algumas situações, mas também negavam tal percepção em outros momentos das entrevistas. A pesquisadora conclui que “É preciso perceber que há, em algum lugar desses sujeitos, a consciência dos benefícios da branquitude” (Schucman, 2020, p. 146). Jorge Hilton questiona:

Como perceber o próprio privilégio se o que se chama de privilégio é o que se entende como justo? A desigualdade é a norma. Se a situação do não branco é injusta, logo a ideia de mérito é acionada como justificativa. Isso também vale para a questão de gênero (Miranda, 2017, p. 63).

Quando os brancos percebem a desigualdade entre eles e os Outros, podem argumentar a favor do mérito e da tradição. “A desigualdade é naturalizada, internalizada no cotidiano como o normal” (Miranda, 2017, p. 63), e assim, buscam justificativas para a usurpação (Memmi, 2021). Se os negros não têm este ou aquele privilégio, “é porque não batalharam o suficiente”, ou “eles são todos iguais”, “os negros são preguiçosos” (Memmi, 2021), no mais, “sempre foi assim”. Além disso, perceber-se como branco, e como privilegiado, não são sinônimos de compreender-se como pertencente a um grupo racial. Jorge Miranda argumenta que:

[...] “o branco não se enxerga como grupo racial” é diferente de “o branco não se enxerga como privilegiado”. São aspectos interligados, porém distintos. A experiência tem mostrado que, em boa parte dos casos, esse “não se enxerga como grupo” é um posicionamento consciente dos/as que reconhecem serem vistos/vistas como brancos/as pela sociedade, mas se autodeclaram racialmente de modo discordante, a exemplo como “humanos”, “mestiços”, “brasileiros” e mesmo como “negros”. Algumas vezes o fazem reivindicando o *status* de ter uma família racialmente mista. Mas, no geral, negam a identificação com o grupo racial branco em função do seu passado colonial de violência. Rejeitam a carga simbólica negativa associada ao colonizador, o que não quer dizer que façam o mesmo com as cargas simbólica e material positivas de seus fenótipos (Miranda, 2017, p. 54).

Por isso, faz-se pertinente a distinção que Jorge Miranda identifica entre invisibilidade e neutralidade.

Tabela 2 – Invisibilidade – Neutralidade.

Invisibilidade	Neutralidade
Inconsciência, constante ou não, da situação de privilégios.	Consciência constante da situação de privilégios.
Posicionamento passivo, não dissimulado, não intencional de acomodação frente aos privilégios.	Posicionamento ativo, dissimulado, intencional de omissão e indiferença frente aos privilégios.
Ausência de autocrítica - causada pelo olhar imperceptível sobre os próprios privilégios	Ausência de autocrítica - motivada pelo desejo se manter na zona de conforto
Indiretamente, acaba por colaborar para a manutenção dos privilégios.	Colabora diretamente para manutenção dos privilégios .

Fonte: tabela elaborada por Jorge Miranda (2020, p. 233).

Essa distinção proposta por Jorge Miranda nos possibilita visualizar que a invisibilidade está associada a uma inconsciência constante ou momentânea, um posicionamento passivo frente ao racismo e os privilégios, ausência de autocrítica, o que, por fim, colabora com a manutenção dos privilégios. Já a neutralidade, caracteriza-se por ser uma postura ativa frente aos privilégios reconhecidos. Ela se manifesta na omissão intencional visando preservar os privilégios e ampliá-los. Jorge Miranda conclui que:

Uma questão a ser mais bem estudada é em que medida uma mesma pessoa age com base na invisibilidade e/ou neutralidade. Penso ser possível que um mesmo indivíduo tenha consciência sobre alguns privilégios e inconsciência sobre outros. Ou mesmo que de tão naturalizado se mantenha inconsciente (sem refletir sobre a questão) na maior parte do tempo, até que seja provocado externamente para isso através de um conflito, um constrangimento, por exemplo. Em alguma medida é possível se falar em invisibilidade absoluta? (Miranda, 2020, p. 234).

Desse modo, compreendo que a suposta invisibilidade pode se dar em níveis e aspectos diferentes. Os sujeitos se reconhecem como brancos, mas podem não reconhecer como a raça implica em suas vidas, como ela lhes confere privilégios e quais privilégios, conforme lhes convém. Essa “invisibilidade” pode se dar também na falta de reconhecimento enquanto pertencente ao grupo racial branco, e da branquitude, o que na verdade, se configura em neutralidade. Esse não reconhecimento não quer dizer que a branquitude não exista, mas que neste caso, os brancos escolhem não se “enxergar” como grupo racial, mas como humanos, universal. Quando os aspectos e características da branquitude são reconhecidos, os brancos podem assumir posturas omissas frente às desigualdades, e mais, se tornarem produtores ativos e conscientes do racismo.

Jorge Miranda (2020) propõe que seja estudado em que medida os brancos agem com base na neutralidade, mas esse estudo poderá encontrar inúmeras dificuldades em ser realizado, pois quando confrontados ou mesmo questionados, os brancos omissos e produtores do racismo tendem a assumir posturas defensivas, dissimulando suas ações e suas obras, levando o debate sobre racismo para o campo “moral”, e buscam invalidar o observador/pesquisador.

Tais ações caracterizam o que a socióloga Robin DiAngelo (2018) identificou e conceituou como “Fragilidade branca”⁷⁶. DiAngelo observa que por vivermos em uma sociedade dividida e desigual por conta da raça, “Consequentemente, estamos [os brancos] protegidos do estresse racial, ao mesmo tempo que nos sentimos merecedores e dignos de nossas vantagens” (DiAngelo, 2018, p. 23). Raros são os momentos em que os brancos são confrontados a partir da raça. Quando confrontados, os brancos experimentam o estresse racial, o desconforto e o constrangimento de terem sua branquitude visibilizada. Esse estresse aciona a fragilidade branca, que está diretamente associada ao modo como os brancos compreendem o racismo. De modo geral, os brancos, quando visualizam o racismo como algo negativo, tendem a associá-lo à moralidade, como algo ‘ruim’, e não como uma opressão estrutural. Nesse sentido, o racismo

⁷⁶ O título original do livro de Robin DiAngelo é *White Fragility: Why It's So Hard for White People to Talk about Racism*, mas no Brasil foi publicado como *Não basta não ser racista: sejamos antirracistas*. Essa tradução disparatada, pode vir a expressar os interesses editoriais e comerciais do livro, tendo em vista que tal frase já circulava nos movimentos negros, o que facilitaria sua aceitação, mas também contradiz seu próprio conteúdo. Escrito por uma autora branca e voltado aos brancos, a tradução *Fragilidade Branca: por que é tão difícil para os brancos falarem sobre racismo* (tradução minha), como a própria autora observa ao utilizar o termo e título nos Estados Unidos (DiAngelo, 2018), poderia causar desconforto no público branco, em especial, no Brasil onde se faz fortemente presente o mito da democracia racial.

dependeria da índole de cada branco, que quando é “mau-caráter/ruim”, irá proferir ofensas racista ao Outro.

DiAngelo (2018) chama a atenção para a armadilha de compreender o racismo como algo “ruim/mau”, pois mesmo que em um primeiro momento possa parecer benéfico – e de fato, o racismo é algo ruim no sentido de desumanizar os Outros – essa visão fortalece a “[...] crença de que só as pessoas más [são] racistas” (DiAngelo, 2018, p. 25). Para Silvio Almeida, esse modo de ver o racismo nada mais é do que uma concepção individualista do racismo, e “Sob este ângulo, *não haveria sociedades ou instituições racistas, mas indivíduos racistas, que agem isoladamente ou em grupo*” (Almeida, 2020, p. 36). O então ministro argumenta que a concepção individualista do racismo:

É uma concepção que insiste em flutuar sobre uma fraseologia moralista inconsequente – “racismo é errado”, “somos todos humanos”, “como se pode ser racista em pleno século XXI?”, “tenho amigos negros” etc. – e uma obsessão pela legalidade. No fim das contas, quando se limita o olhar sobre o racismo a aspectos comportamentais, deixa-se de considerar o fato de que as maiores desgraças produzidas pelo racismo foram feitas sob o abrigo da legalidade e com o apoio moral de líderes políticos, líderes religiosos e dos considerados “homens de bem” (Almeida, 2020, p. 37).

Essa concepção busca desmobilizar a compreensão do racismo enquanto estrutura e joga para o sujeito, enquanto indivíduo isolado, a “culpa” e a responsabilidade. Enquanto branca, Robin DiAngelo relata que:

Pude ver a forma como nos ensinam a pensar sobre o racismo apenas como atos discretos isolados cometidos por indivíduos e não como um sistema complexo e interligado. [...] entendi que vemos a nós mesmos como merecedores, e até mesmo dignos, de ter muito mais do que as pessoas de cor [...] Vi também como trabalhamos duro para negar tudo isso e como nos tornamos defensivos quando essas dinâmicas são mencionadas. Por outro lado, vi como nossas atitudes de defesa mantinham o *status quo* racial (DiAngelo, 2018, p. 26).

Para DiAngelo (2018) o desafio final, e que aqui considero como inicial, é encarar essa definição de “racista”. É compreender o racismo como estrutural e como ele produz a branquitude, e vice-versa (Almeida, 2020)⁷⁷. Romper com a crença de que os brancos são sujeitos individuais, isolados, produto apenas de suas crenças igualmente individuais, e encarar que, assim como os negros, eles também são criação do racismo e educados formal e informalmente por ele. Suas crenças, ideologias, ideias, ações, e tudo que os

⁷⁷ Cabe observar que essa compreensão do racismo enquanto estrutural e estruturante da sociedade não exige que sujeitos brancos e instituição sejam responsabilizados por atos, falas, ações discriminatórias e racistas sob o peso da lei.

compõe, são resultados e atravessados pelo racismo. Por isso, é possível identificarmos padrões característicos e de organização, porque os brancos são um grupo racial, são a branquitude. Para a socióloga:

Um dos maiores temores sociais de uma pessoa branca é ouvir que algo dito ou feito por nós é racialmente problemático. Mesmo quando alguém nos faz ver que acabamos de fazer algo assim, em vez de responder com gratidão e alívio (afinal, agora que estamos informados, não o faremos de novo), quase sempre reagimos com raiva e negatividade (DiAngelo, 2018, p. 26).

E acrescenta que:

De fato, quando tentamos falar aberta e honestamente sobre raça, a fragilidade branca emerge imediatamente, na mesma medida em que frequentemente topamos com silêncio, atitudes defensivas, polêmica, certeza e outras formas de contra-ataque. Essas não são respostas naturais; elas são forças sociais que nos impedem de atingir o conhecimento racial de que precisamos para nos envolver mais produtivamente e funcionam para sustentar poderosamente a hierarquia racial no lugar em que ela se encontra (DiAngelo, 2018, p. 30-31).

A branquitude não aceita ser criticada, acredita estar acima de qualquer crítica. É a branquitude que observa e analisa, não o contrário. Os brancos não estão acostumados a serem racialmente criticados, pois eles são os senhores da crítica. Criticá-los é romper o silêncio, “Na rara situação na qual a posição branca é contestada, o desequilíbrio se apresenta” (DiAngelo, 2018, p. 130). Diante da crítica, a negam, negam inclusive a existência da branquitude. Para Michael Eric Dyson, “A branquitude encarna a advertência de Charles Baudelaire: “O truque mais esperto do diabo é convencer-nos de que ele não existe” (2018, p.13-14).

Ao analisar essas reações “emocionadas” e dissimuladas, porém muito bem articuladas e firmadas em seus propósitos, Robin DiAngelo propõe a seguinte definição de fragilidade branca:

Socializados em um sentimento de superioridade profundamente internalizado do qual não nos damos conta ou que nunca admitimos para nós mesmos, nós nos tornamos muito frágeis quando falamos sobre raça [...] percebemos toda tentativa de nos vincular ao sistema racista como uma ofensa moral perturbadora e injusta. A menor dose de estresse racial é intolerável – frequentemente, a simples sugestão de que ser branco tem um significado faz disparar uma gama de respostas defensivas. Isso inclui emoções como raiva, medo e culpa, além de comportamentos tais como alteração, silêncio e retração da situação indutora de estresse. Essas respostas trabalham para restaurar o equilíbrio branco, na medida em que repelem o desafio, reinstalam nosso conforto racial e mantêm nosso domínio no interior da hierarquia racial. Classifico esse processo como *fragilidade branca*. Embora seja acionada pelo desconforto e pela ansiedade, a fragilidade branca nasce da superioridade e do “direito”. Ela não é fraqueza *per se*. Na realidade, **é um meio poderoso de controle racial branco e de proteção das vantagens brancas** (grifo meu) (DiAngelo, 2018, p. 24).

De frágil, ela não tem nada. Ela estrategicamente protege os brancos diante dos conflitos e os recola no lugar de prestígio. Por exemplo, as já citadas situações em que a branquitude no campo da arte diz estar sendo censurada e cerceada ao terem sua branquitude criticada. Com isso:

[...] os efeitos de nossas respostas não são nada frágeis; são, na realidade, muito poderosos porque tomam vantagem do poder e do controle históricos e institucionais [...] Se precisarmos chorar para que todos os recursos voltem para nós e a atenção seja desviada de uma discussão sobre nosso racismo, então choraremos (estratégia mais comumente usada por mulheres brancas de classe média). Se necessitarmos nos sentir ofendidos e responder como se se tratasse de justo desrespeito, nós nos sentiremos. Se precisarmos discutir, minimizar, explicar, fazer as vezes de advogados do diabo, ficar amuados, nos desligar ou recuar para fazer cessar o desafio, nós o faremos (DiAngelo, 2018, p. 138-139).

De forma enfática, Michael Dyson ao prefaciá-lo o livro de Robin DiAngelo, argumenta que “A fragilidade branca é uma ideia que vem à tona e registra os sentidos feridos, os egos destroçados, as almas desesperadas, os corpos envergonhados e as emoções esgotadas dos brancos” (Dyson, 2018, p. 16), e está associada ao reconhecimento de sua branquitude, e que os seus privilégios e “frutos” não são resultados apenas do seu mérito, mas consequência da opressão racial.

Robin DiAngelo (2018) aponta que o modo como os brancos são socializados produz padrões raciais, e que esses padrões são o alicerce da fragilidade branca:

- Adesão à segregação racial e falta de senso de perda diante dela.
- Falta de compreensão do que é racismo.
- Ver-nos a nós mesmos como indivíduos imunes às forças de socialização racial.
- Fracasso em entender o que a história de nosso grupo nos traz e que a história importa.
- Pensar que todas as outras pessoas têm ou podem vir a ter nossa experiência.
- Falta de humildade racial e indisponibilidade para a escuta.
- Rejeição do que não entendemos.
- Ausência de interesse autêntico nas perspectivas das pessoas de cor.
- Vontade de pular o trabalho difícil, pessoal, para chegar às “soluções”.
- Confundir desacordo com desentendimento.
- Necessidade de manter a solidariedade branca, de salvar as aparências, de aparecer bem na fita.
- Culpa que paralisa ou promove a inação.
- Atitude defensiva diante da menor sugestão de que estamos ligados ao racismo.
- Foco na intenção, não no impacto (DiAngelo, 2018, p. 94-95).

Quando têm suas falas e obras criticadas por pessoas negras ao se sentirem ofendidas, é comum os brancos alegarem que “essa não foi a intenção”. Eles compreendem que o racismo só se dá quando há a intenção explícita de discriminar e desumanizar. Portanto, nessa lógica, se não há intenção explícita, não há racismo. Essa e outras falas servem para invalidar a crítica e o modo como a vítima se sentiu, responsabilizando a própria vítima que teria interpretado mal, visto racismo onde não há,

se sentido ofendida porque já é complexada e por ser muito sensível, o que resulta em “[...] um tipo de esquizofrenia ou suposição de paranoia [...], uma vez que eles [negros] vivem e sentem um problema que ninguém reconhece” (Carneiro, 2023, p. 110). Focam na intenção, e não no impacto causado; ‘Eu fui racista, mas não tive a intenção, então você – vítima – não pode me criticar e se sentir discriminada’.

DiAngelo aponta que “a fragilidade branca é um estado no qual até mesmo a menor quantidade de estresse racial no *habitus* se mostra intolerável [...] O estresse racial resulta da interrupção do racialmente familiar” (2018, p. 130). Essas interrupções podem ser:

- Sugerir que o ponto de vista de uma pessoa branca provém de um quadro de referência racializado (desafio à objetividade).
- Pessoas de cor falando diretamente sobre suas próprias perspectivas raciais (desafia aos tabus brancos sobre falar abertamente a respeito de raça).
- Pessoas de cor decidindo não proteger os sentimentos raciais dos brancos (enfrentamento com as expectativas raciais brancas e com a necessidade ou a sensação de eles terem direito ao conforto racial).
- Pessoas de cor se recusando a contar suas histórias ou a responder a perguntas sobre suas experiências raciais (desafio à expectativa de que as pessoas de cor estão à disposição).
- Um companheiro branco em discordância com nossas crenças raciais (desafio à solidariedade branca).
- Receber algum retorno a respeito do impacto racista de nosso comportamento (desafio à inocência branca).
- Sugerir que o pertencimento grupal é significativo (desafio ao individualismo).
- Reconhecer que o acesso dos grupos raciais é desigual (desafio à meritocracia).
- Ser apresentado a uma pessoa de cor em posição de liderança (desafio à autoridade branca).
- Ter acesso à informação sobre outros grupos raciais por meio, por exemplo, de filmes em que pessoas de cor conduzam a ação, não em papéis estereotipados, ou da educação multicultural (desafio à centralidade branca).
- Sugerir que os brancos não representam nem falam por toda a humanidade (desafio ao universalismo) (DiAngelo, 2018, p. 130-131).

Apontar que a branquitude é um lugar de fala (Sovik, 2009), e que as produções acadêmicas de pesquisadores brancos são atravessadas pela branquitude, ou seja, que seus trabalhos não são tão “objetivos” quanto creem ser, desperta o estresse racial. Pesquisar e escrever sem excluir minha subjetividade e assumir que escrevo a partir de um corpo negro, desperta o estresse racial. Não ficar de “melindre” ou medir as palavras para falar à branquitude, desperta o estresse racial. Não querer contar minhas histórias e sofrimentos causados pelo racismo e assim permitir que os brancos espiem minha dor, quando lhes convém – principalmente em suas pesquisas artísticas (processo criativo e de investigação) e de graduação e pós-graduação –, desperta o estresse racial. Quando na intimidade branca acessada apenas por outros brancos, algum dos brancos se posiciona contrário ao se deparar com falas racistas dos outros, ele despertará o estresse racial (Schucman, 2020). Pontuar que este ou aquele branco é ou teve uma atitude racista,

despertará o estresse racial, dele e dos que se levantarem em sua defesa. O simples ato de observar que um branco é branco, desperta o estresse racial. Ser subordinado a uma liderança negra, por exemplo, um diretor e curador negro de museu, despertará o estresse racial no branco. Até mesmo esta dissertação pode vir a despertar o estresse racial. Robin DiAngelo observa que:

A fragilidade branca atua como uma forma de assédio. Farei com que seja tão deplorável você me confrontar – não importa o quão diplomaticamente tente fazê-lo – que simplesmente abrirá mão, desistirá e nunca mais voltará ao assunto. A fragilidade branca mantém as pessoas de cor na linha, “em seu lugar”. Essa é um modo poderoso de controle racial branco (DiAngelo, 2018, p. 139).

O medo branco diante da onda negra (Azevedo, 2004), fará com que os brancos imponham e exerçam o medo sobre os Outros. Aqueles que os criticarem, que ousarem olhá-los não em admiração, mas de forma analítica, sofrerão com o assédio, a perseguição, o boicote, o ostracismo e toda e qualquer forma de retaliação. A experiência negra, como a vivida por Fanon (2020), Lélia Gonzalez (2020), Sueli Carneiro (2023) e tantos outros, nos mostra que a branquitude não mede esforços para proteger-se, podendo inclusive investir no assassinato de reputações (Carneiro, 2023). Esse é um dos perigos de pesquisas como esta.

Mais recentemente, tenho identificado que uma dessas estratégias da branquitude é que os próprios brancos têm sequestrado os Estudos Críticos da Branquitude e demais debates raciais, e tornam-se protagonistas nesses debates. A partir da minha experiência enquanto pesquisador negro sobre branquitude na Arte Brasileira, percebo que até mesmo quando as discussões são sobre as relações raciais, os pesquisadores brancos sobre o branco-tema detêm maiores privilégios se comparado aos pesquisadores negros que se dedicam ao mesmo tema. São socialmente melhor aceitos se comparados aos colegas negros, e seus discursos são encarados como amenos, mais confortáveis, que imprimem uma certa “pacificação”, um caminho menos “revolucionário” e agressivo do que o dos negros. Essa diferenciação não se dá nas pesquisas em si, mas no modo como são lidas e percebidas pelos leitores e interlocutores a partir da raça do autor. Aos brancos é conferido o status de autoridade, inclusive quando pesquisam o branco-tema. Sendo assim, o branco que ousa criticar a branquitude não necessariamente sofrerá assédio, muito menos, será alvo do escamoteamento do circuito ao qual dedica sua crítica, pelo menos, não na mesma proporção que o negro.

Prosseguindo, quando acionado a fragilidade branca, algumas reações emocionais e sentimentos são comuns aos brancos, entre eles:

- | | |
|----------------|---------------------------|
| • Apontado | • Insultado |
| • Atacado | • Julgado |
| • Silenciado | • Raivoso |
| • Envergonhado | • Amedrontado |
| • Culpado | • Ultrajado |
| • Acusado | (DiAngelo, 2018, p. 145). |

Robin DiAngelo (2018) também observa que esses sentimentos podem levar aos seguintes comportamentos:

- | | |
|---------------------------|---------------------------|
| • Chorar | • Focar nas intenções |
| • Ausentar-se fisicamente | • Buscar perdão |
| • Recuar emocionalmente | • Evitar |
| • Disputar | (DiAngelo, 2018, p. 145). |
| • Negar | |

Em sua defesa, os brancos irão fazer uma série de alegações na tentativa de justificar suas falas, ações e obras, inclusive, irão apontar que aquele que os observa está acusando-os falsa e injustamente. Essas alegações podem se intercruzar e produzir novas alegações, mas o princípio será o mesmo, o “culpado” é “Você!” que os acusa:

- Eu conheço pessoas de cor.
- Particpei das marchas dos anos 1960 [contexto norte-americano].
- Já sei disso tudo.
- Você está me julgando.
- Você não me conhece.
- Você está generalizando.
- Essa é a sua opinião.
- Eu não concordo.
- Você não está fazendo isso do jeito certo.
- Você está usando argumento de raça.
- Isso não é acolhedor para mim.
- Você está sendo racista comigo.
- Você está me fazendo sentir culpado.
- Você está magoando meus sentimentos.
- A opressão real é a classe [ou gênero, ou de qualquer outra coisa que não seja raça].
- Você é elitista.
- Falei apenas uma coisinha inocente.
- Tem gente que vê ofensa até onde não existe.
- Você está me interpretando mal.
- Não me sinto seguro.
- O problema é seu tom.
- Não posso nem abrir a boca.
- Não foi essa a minha intenção.
- Eu também já sofri. (DiAngelo, 2018, p. 146).

Por fim, Robin DiAngelo elenca as funções da fragilidade branca:

- Manter a solidariedade branca.
- Bloquear a autorreflexão.
- Trivializar a realidade do racismo.

- Silenciar a discussão.
- Fazer os brancos de vítimas.
- Sequestrar a conversa.
- Defender uma visão de mundo limitada.
- Tirar de cena o tema da raça.
- Proteger o privilégio branco.
- Focar no mensageiro, não na mensagem.
- Mobilizar mais recursos para os brancos. (Diangelo, 2018, p. 148-149).

No Brasil, a pesquisadora Cida Bento (2014b), com base nas discussões da psicóloga Beverly Tatum, também identificou padrões raciais similares ao longo dos anos ministrando cursos, oficinas e palestras em instituições que buscavam discutir as questões raciais:

[...] um curso de formação sobre relações raciais obriga as pessoas a entrarem e/ou aprofundarem o contato com sua condição de negro e de branco. Esse contato obriga-as a rever seu passado e a refletir sobre seu presente nas relações raciais. Raiva, culpa, impotência, agressividade podem surgir dentro e/ou fora da sala de aula, dificultando a continuidade do curso ou gerando a desistência (Bento, 2014b, p. 156).

Cida Bento observa que “[...] apesar de se inscreverem voluntariamente no curso, ansiedade e resistência sempre acabam aparecendo” (2014b, p. 156). Para lidar com esses sentimentos, a psicóloga e pesquisadora (Bento, 2014b) argumenta que logo no início de um curso, o racismo precisa ser tratado como um problema de todos, que não se pode responsabilizar as pessoas pela educação e valores racistas que lhes foram passados, mas que a partir da reflexão e do conhecimento eles podem ser agentes da mudança, e que a mudança é um processo e que se dará ao longo da vida. Cida Bento (2014b) também identifica as fontes de desistência daqueles que participaram dos cursos:

Embora a realidade mostre exatamente o contrário, muitos trabalhadores – independentemente do grupo racial a que pertençam – foram socializados para pensar a sociedade como desracializada e procuram agarrar-se a essa crença; A maioria, principalmente os brancos, nega inicialmente qualquer preconceito pessoal, reconhecendo o impacto do racismo sobre a vida de outras pessoas, mas evitando reconhecer o impacto sobre as suas próprias vidas (Bento, 2014b, p. 156-157).

Além disso, por serem ensinados a pensar a sociedade desracializada, alguns negros podem atribuir as opressões que sofrem “[...] a outros fatores, menos dolorosos que o fator racial” (Bento, 2014b, p. 157), e outros podem se entusiasmar por tais discussões estarem sendo realizadas nas instituições. Ao tomarem conhecimento do racismo e do impacto em suas vidas, negros podem sentir raiva diante da dor, e “Para brancos beneficiados pelo racismo, uma consciência ampliada disto gera raiva ou sentimento de culpa. Evitar a questão racial é uma maneira de evitar estes sentimentos de desconforto” (Bento, 2014b, p. 158). Ainda, “Uma terceira fonte de resistência

(particularmente entre brancos) destacada por Tatum é a negação inicial de qualquer conexão pessoal com o racismo. “*Eu não sou racista, mas sei que as pessoas são, e eu quero entendê-las melhor*” (Bento, 2014b, p. 158). Soma-se que, ao compreender a existência do racismo, os brancos podem culpar a própria vítima (Bento, 2014a, p. 43).

Em outro contexto, em países como Portugal e Alemanha⁷⁸, Grada Kilomba, artista e doutora em psicologia, assim como DiAngelo (2018) e Cida Bento (2014b), também identificou padrões raciais dos brancos quando confrontados pela discussão racial. Kilomba argumenta que ao denunciar e falar sobre o racismo, o negro é malvisto pelo branco, ao abrir a boca “Fantasia-se que o *sujeito negro* quer possuir algo que pertence ao senhor *branco*” e que “No racismo, a negação é usada para manter e legitimar estruturas violentas de exclusão” (2019, p. 34). O negro que fala, torna-se o inimigo, ousado, negrinho malcriado, petulante, arrogante. E mais uma vez (Bento, 2014b; DiAngelo, 2018), o branco irá se colocar como a vítima de falsas acusações e críticas; “Enquanto o *sujeito negro* se transforma em inimigo intrusivo, o branco torna-se a vítima compassiva, ou seja, o opressor torna-se oprimido e o oprimido, o tirano” (Kilomba, 2019, p. 34). Conforme observa Grada Kilomba, os mesmos sentimentos e ações foram constatados por Paul Gilroy:

Durante um discurso público Paul Gilroy descreve cinco mecanismo distintos de defesa do ego pelo quais o *sujeito branco* passa a fim de ser capaz de “ouvir”, isto é, para que possa se tornar consciente de sua própria branquitude e de si própria/o como perpetradora/perpetrador do racismo: *negação*; culpa; vergonha; reconhecimento; reparação (Kilomba, 2019, p. 43).

Sobre eles, Grada Kilomba acrescenta que:

Os padrões infantis de comportamento como ficar mal-humorado, irritada, ofendida ou chorar permanecem disponíveis como defesa para não lidar com a informação. Então, quando o *sujeito negro* denuncia o racismo, o *sujeito branco*, como uma criança, regride a um comportamento imaturo, tornando-se novamente o personagem central que precisa de atenção, enquanto o *sujeito negro* é colocado como secundário. A dinâmica entre ambos é virada de cabeça para baixo. Na psicanálise clássica isso é chamado de regressão (Kilomba, 2019, p. 123).

Embora pareçam repetitivas tais observações e constatações, é produtivo observá-las em paralelo. Em contextos distintos, Brasil, Estados Unidos, Alemanha e Portugal, tanto pela perspectiva da sociologia quanto da psicologia, as pesquisadoras identificaram padrões raciais dos brancos em defesa da branquitude. Não só a hipervalorização dos

⁷⁸ Em sua pesquisa, Grada Kilomba (2019, 2022) analisa as histórias e experiências de mulheres negras que vivem na Alemanha, e aborda também suas próprias experiências no contexto português.

brancos é uma característica comum da supremacia branca que se faz presente em países com histórico de colonização e escravidão – tanto as antigas colônias quanto as antigas metrópoles–, mas também as ferramentas e os mecanismos de defesa da branquitude. Por isso, os sentimentos, alegações, vitimização, comportamentos – e mesmo o modo como as frases de defesa são construídas – apresentados por Robin DiAngelo (2018), não soam estranhos aos nossos ouvidos brasileiros. Portanto, compreendo que a fragilidade branca é uma característica também da branquitude brasileira, e neste contexto somam-se a ela as especificidades do racismo brasileiro, entre eles, o mito da democracia racial e o embranquecimento (Schucman, 2020).

Além disso, Cida Bento (2014b, 2022) e Robin DiAngelo (2018) também argumentam que há entre a branquitude acordos tácitos que visam protegê-la e ampliar seus privilégios. Entre os brancos, DiAngelo observa que há uma solidariedade, um acordo de silêncio sobre o racismo. Para ela:

A solidariedade branca é o acordo tácito entre os brancos para protegerem a vantagem branca e não causar desconforto racial a outro branco se eles forem confrontados quando dizem ou fazem algo racialmente problemático [...] A solidariedade branca exige tanto o silêncio acerca de tudo o que exponha as vantagens da posição branca quanto o acordo tácito de permanecer racialmente unido na proteção da supremacia branca. Romper a solidariedade branca é sair da ordem (DiAngelo, 2018, p. 83).

A solidariedade branca se manifesta quando, entre brancos, há falas e ações racistas e nenhum deles se manifesta contrário. Isso não quer dizer que eles não tenham a compreensão do que é o racismo, mas que diante dele, para não constranger os outros brancos e não se comprometer, os brancos “conscientes”, “antirracistas”, se calam. É o famoso “Eu não vou comprar essa briga, me comprometer, não vale a pena”. Como nessas situações não há pessoas negras, o branco antirracista não vê a necessidade de provar ser antirracista, então não se posiciona, “deixa passar”. Evitar o constrangimento, consequentemente evita que laços sejam rompidos, e de que ele seja encarado como um “traidor da raça”, um desertor (Memmi, 2021). Daniel Blight, pesquisador branco europeu, constata que esse “silêncio branco relativo” (2022, p. 14) confere ao branco o status de “moderado” e que o silêncio sobre a sua própria branquitude faz com que os demais brancos a sua volta se sintam confortáveis, pois se ele criticar a própria branquitude, indicaria que os demais poderiam fazer o mesmo (Blight, 2022, p. 16). Em alguns casos, há a solidariedade branca porque o branco antirracista ou consciente se encontra em posições subordinadas ao/aos branco/s racistas, por exemplo, “Em ambientes corporativos, evitamos dar nome ao racismo pelas mesmas razões, além de querer ser

visto como integrados à equipe e evitar algo que possa comprometer nossa ascensão profissional” (DiAngelo, 2018, p. 83-84). DiAngelo conclui que:

Realmente corremos o risco de ser censurados e de sofrer outras penalidades de nossos companheiros brancos. Podemos ser acusados de politicamente corretos ou percebidos como raivosos, mal-humorados, combativos e inadequados para crescer em uma empresa. Em minha própria vida, essas penalidades atuaram como uma forma de coerção social. Por tentar evitar conflitos e querer que gostassem de mim, muitas vezes, optei por silenciar [...] Perceba que dentro de uma sociedade supremacista branca, sou premiada por não interromper o racismo e punida de várias formas – grandes e pequenas – quando o faço (DiAngelo, 2018, p. 84).

Independentemente da posição em que se encontre, o branco que não se posiciona contrário ao racismo, especialmente quando está apenas entre brancos, se torna branco omissivo (Miranda, 2020), possibilita a propagação do racismo, e se beneficia com isso, direto e indiretamente.

Outro acordo tácito, identificado por Cida Bento (2002, 2014a, 2014b, 2022), são os pactos narcísicos. Ao analisar o funcionamento e os discursos raciais de gestores de pessoal, responsáveis pela seleção de trabalhadores, promoção, treinamento, demissão e resolução de conflitos em instituições (2002), Cida Bento constatou que há um acordo silencioso entre a branquitude, que garante aos brancos terem maiores oportunidades de contratação e ascensão profissional, “[...] em todas as esferas sociais, temos, ao que parece, uma cota não explicitada de 100% para brancos. Esses lugares de alta liderança são quase que exclusivamente masculinos e brancos” (Bento, 2022, p. 10). Cida Bento argumenta que:

As instituições públicas, privadas e da sociedade civil definem, regulamentam e transmitem um modo de funcionamento que torna homogêneo e uniforme não só processos, ferramentas, sistema de valores, mas também o perfil de seus empregados e lideranças, majoritariamente masculino e branco. Essa transmissão atravessa gerações e altera pouco a hierarquia das relações de dominação ali incrustadas. Esse fenômeno tem um nome, branquitude, e sua perpetuação no tempo se deve a um pacto de cumplicidade não verbalizado entre pessoas brancas, que visa manter seus privilégios. E claro que elas competem entre si, mas é uma competição entre segmentos que se consideram “iguais” (Bento, 2022, p. 18).

Além disso:

[...] as formas de exclusão e de manutenção de privilégios nos mais diferentes tipos de instituições são similares e sistematicamente negadas ou silenciadas. Esse pacto da branquitude possui um componente narcísico, de autopreservação, como se o “diferente” ameaçasse o “normal”, o “universal”. Esse sentimento de ameaça e medo está na essência do preconceito, da representação que é feita do outro e da forma como reagimos a ele (Bento, 2022, p. 18).

Para a pesquisadora, “O pacto é uma aliança que expulsa, reprime, esconde aquilo que é intolerável para ser suportado e recordado pelo coletivo [...] O pacto suprime as recordações que trazem sofrimento e vergonha, porque são relacionadas à escravidão” (Bento, 2022, p. 25). O pacto tem alto componente narcísico e opera sob o silêncio, Cida Bento o compreende como pacto não verbalizado (2022, p. 120). Se preciso for, a branquitude irá interferir na História e produzir narrativas que justifiquem seu *status* (Bento, 2022; Memmi, 2021), principalmente através da ideia de meritocracia⁷⁹, e através da história e do capital material e simbólico transmitirá às próximas gerações essa herança. Essa é uma das suas características que mais se destaca:

O herdeiro branco se identifica com outros herdeiros brancos e se beneficia dessa herança, seja concreta, seja simbolicamente; em contrapartida, tem que servir ao seu grupo, protegê-lo e fortalecê-lo. Este é o pacto, o acordo tácito, o contrato subjetivo não verbalizado: as novas gerações podem ser beneficiárias de tudo que foi acumulado, mas têm que se comprometer “tacitamente” a aumentar o legado e transmitir para as gerações seguintes, fortalecendo seu grupo no lugar do privilégio, que é transmitido como se fosse exclusivamente mérito. E no mesmo processo excluir os outros grupos “não iguais” ou não suficientemente meritosos (Bento, 2022, p. 25).

O herdeiro, aquele que “nasceu com o sobrenome certo”, “filho de fulano”, “neto de tal pessoa”, “integrante da família X”, recebe não só o capital material como herança, o que já é algo significativo, mas recebe, pelo sobrenome, por ser herdeiro, pela brancura, maiores oportunidades de ocupar cargos de prestígio e poder. Para justificar seu *status*, produzem narrativas de excelência, algo que não necessariamente condiz com a realidade. Obviamente, eles têm maiores oportunidades de acesso à educação, às melhores ferramentas técnicas e referencial teórico, inserções e intercâmbios culturais, viagens ao exterior, entre outras coisas, mas isso não quer dizer que se tornam “excelentes” por si só. A branquitude pode ocupar o poder e os lugares de destaque, ao mesmo tempo em que é medíocre, no sentido próprio da palavra, o mesmo utilizado por Sartre (2021, p. 29). Desse modo, ao focarmos no campo das artes no Brasil, podemos concluir que não necessariamente os artistas e agentes brancos do circuito que se encontram em destaque e nos cargos de poder, são “o melhor dos melhores”. Com isso, se “retirássemos” sua brancura, branquitude, “sobrenome”, rede de contatos e ‘amigos’, o que sobraria? Seus

⁷⁹ Meritocracia tem a seguinte função; “meritocracia pretende justificar as desigualdades que produz e criar uma elite que se considera trabalhadora e virtuosa. Esta elite se beneficia das enormes desigualdades em investimentos educacionais e se esforça para oferecer as mesmas oportunidades educacionais aos filhos, passando os privilégios de uma geração à outra, o que vai impactar melhores oportunidades de trabalho e de salários para este grupo. Ruim para os pobres, mas também aprisionadora da elite, que tem que lutar cada vez mais para chegar a se manter no topo, criando diferentes ressentimentos de ambos os lados, capitalizados pelos governos populistas” (Markovits, 2021 apud Bento, 2022, p. 20-21).

trabalhos, por si só, justificariam seus status e poder, e os sustentariam nos lugares que ocupam?

Parte da função dos pactos narcísicos é excluir os “não iguais”, os Outros, ou seja, é possível que haja negros tão ou mais preparados para ocupar esses lugares, mas que por não terem e serem a branquitude, são excluídos ou ocupam cargos e funções de menor prestígio. Em raras exceções, ocupam os lugares de destaque, e quando ocupam, involuntariamente, podem possibilitar a branquitude se dizer não racista, e em favor do mérito: “é negro, mas se esforçou, correu atrás”. Ademais, o compromisso com a branquitude e com a herança, consiste em que o herdeiro não deve só usufruir dos bens e preservá-los, excluindo os demais, como deve também ampliá-los cada vez mais, e transmiti-los para as próximas gerações (Bento, 2022).

A partir do conceito de pactos narcísicos de Cida Bento (2022), Lourenço Cardoso argumenta a existência do branco Narciso:

O branco Narciso ou narcísico é aquele que enxerga, porém, com um detalhe, enxerga somente a si (Bento, 2002a, 2002b). O seu espelho é a uma imagem de fotografia. Uma imagem congelada. Ele é a expressão do divino, do belo, do inteligente. Com efeito, o branco Narciso somente tem olhos para si. Ele é enamorado por si. [...] Quanto mais próximo à cópia do modelo, menos repugnante torna-se (Cardoso, 2020, p. 168).

E observa que:

O branco verdadeiramente se ama. Neste caso o branco estadunidense, todavia, podemos estender a todos os brancos. O amor do branco por si é tamanho, que o leva a “devorar a si mesmo”. O Narciso em sua prática antropofágica se alimenta do que é superior. O que equivale dizer é que jamais devorará “o diferente”, o “não-branco”, por mais “valente” (Andrade, 1990), inteligente, porque não se trata de carne saudável, “de primeira”, é inferior. Assim o Narciso somente alimenta de si, pois como destacou a Aline, ele “flutua na sua existência de superioridade” (Cardoso, 2020, p. 170).

Ele é digno, todos os Outros não o são. Mesmo negando sua brancura, e perguntando se é neguinha, Caetano Veloso conseguiu observar Narciso, e diz: “Quando eu te encarei de frente a frente não vi o meu rosto/ Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto/ É que Narciso acha feio o que não é espelho”⁸⁰. Afogado em si, ser Narciso “[...] só se torna possível, desde que não procure a sua imagem refletida no lago. E sim, num quadro pintado do que considera belo. Por mais que disfarce, omita, reescreva sua narrativa, a própria história se coloca e diz: nem tudo em você é belo” (Cardoso, 2020, p. 179).

⁸⁰ Trecho da canção *Sampa* de Caetano Veloso, lançada em 1978.

Tendo em vista todas as questões abordadas neste primeiro capítulo, questiono: qual é o quadro pintado que possibilita à branquitude se enxergar bela? A partir das reflexões aqui apresentadas, ao olhar-se no espelho, o que ela vê? Qual a representação da branquitude?

2. A PRODUÇÃO DE ‘SI’ E DO ‘OUTRO’

2.1. O negro-vida sobre o branco-vida

Cumé que a gente fica?

Foi então que uns brancos muito legais convidaram a gente pra uma festa deles, dizendo que era pra gente também. Negócio de livro sobre a gente. A gente foi muito bem recebido e tratado com toda consideração. Chamaram até para sentar na mesa onde eles tavam sentados, fazendo discurso bonito, dizendo que a gente era oprimido, discriminado, explorado. Eram todos gente fina, educada, viajada por esse mundo de Deus. Sabiam das coisas. E a gente foi sentar lá na mesa. Só que tava tão cheia que não deu pra sentar junto com eles. Mas a gente se arrumou muito bem, procurando uma das cadeiras e sentando bem atrás deles. Eles tavam tão ocupados, ensinando um monte de coisa pro crioulo da plateia, que nem repararam que se apertasse um pouco até que dava pra abrir um espaçozinho e todo mundo sentar junto na mesa. Mas a festa foram eles que fizeram, e a gente não podia bagunçar com essa de chega pra cá, chega pra lá. A gente tinha que ser educado. E era discurso e mais discurso, tudo com muito aplauso.

Foi aí que a neguinha que tava sentada com a gente deu uma de atrevida. Tinham chamado ela pra responder uma pergunta. Ela se levantou, foi lá na mesa pra falar no microfone e começou a reclamar por causa de certas coisas que tavam acontecendo na festa. Tava armada a quizumba. A negrada parecia que tava esperando por isso pra bagunçar tudo. E era um tal de falar alto, gritar, vaiar, que nem dava mais pra ouvir discurso nenhum. Tá na cara que os brancos ficaram brancos de raiva e com razão. Tinham chamado a gente pra festa de um livro que falava da gente e a gente se comportava daquele jeito, catimbando a discurseira deles. Onde já seu viu? Se eles sabiam da gente mais do que a gente mesmo? Se tavam ali, na maior boa vontade, ensinando uma porção de coisa pra gente da gente? Teve uma hora que não deu pra aguentar aquela zoada toda da negrada ignorante e mal educada. Era demais. Foi aí que um branco enfezado partiu pra cima de um crioulo que tinha pegado no microfone para falar contra os brancos. E a festa acabou em briga...

Agora, aqui pra nós, quem teve culpa? Aquela neguinha atrevida, ora. Se não tivesse dado com a língua nos dentes... Agora tá queimada entre os brancos. Malham ela até hoje. Também quem mandou não saber se comportar? Não é à toda que eles vivem dizendo que “preto quando não caga na entrada caga na saída”.⁸¹

Lélia Gonzalez

Empresto esta longa epígrafe de Lélia Gonzalez, recheada de ironia e escrita de forma tão assertiva, pois em partes anuncia e ao mesmo tempo sintetiza este segundo capítulo, e por que não, também, a experiência negra na academia e na Arte? Quando a li pela primeira vez, me identifiquei de imediato. Embora o texto tenha sido publicado em

⁸¹ (Gonzalez, 2020, p. 75-76).

1983 [84]⁸², muito se assemelha com a minha experiência na academia – mais de 40 anos depois – onde se produz conhecimento de forma sistematizada, e onde a tradição orienta estudar o Outro, o não branco, e eu, na condição de negro, ou seja, não branco, tive boa parte da minha formação orientada pelo que os especialistas brancos diziam sobre mim.

Não é de hoje a tradição de discutir “raça” na academia, mas “[...] falar de raça, tanto no imaginário popular quanto em trabalhos acadêmicos, tem sido falar de negros” (Alves, 2012, p. 15). Guerreiro Ramos (1995) ao observar essa recorrência a nomeia como “sociologia do negro”, o que Lourenço Cardoso tem atualizado e conceituado como “epistemologia do negro” (2020, p. 76), discussão abordada no capítulo anterior. Mas o que é epistemologia e de que forma ela se relaciona com a branquitude? Grada Kilomba argumenta que:

A epistemologia, derivada das palavras gregas *episteme*, que significa conhecimento, e *logos*, que significa ciência, é a ciência da aquisição de conhecimento e determina que questões merecem ser colocadas (*temas*), como analisar e explicar um fenômeno (*paradigmas*) e como conduzir pesquisas para produzir conhecimento (*métodos*), e nesse sentido define não apenas o que é conhecimento verdadeiro, mas também em quem acreditar e em quem confiar. Mas quem define quais perguntas merecem ser feitas? Quem as está perguntando? Quem as está explicando? E para quem as respostas são direcionadas? (Kilomba, 2019, p. 54).

Tendo em vista que o racismo produz realidades diferentes para brancos e negros (Du Bois, 2021), conseqüentemente influi sobre os questionamentos, os temas, os interesses, os modos de conduzir pesquisas e como explica-las, sendo assim, “A ciência não é, nesse sentido, um simples estudo apolítico da verdade, mas a reprodução de relações raciais de poder que ditam o que deve ser considerado verdadeiro e em quem acreditar” (Kilomba, 2019, p. 53-54). Do mesmo modo, segundo Patrícia Hill Collins, “Escolhas epistemológicas sobre quem é digno de crédito, no que acreditar e por que algo é verdadeiro não são questões acadêmicas neutras” (2020, p. 142). Esses apontamentos não advogam contra a epistemologia e a favor da não verdade, mas apontam que a produção de conhecimento está atrelada ao funcionamento do racismo, ao mesmo tempo em que é fruto e produtor dele. Além disso, denunciam que a produção de conhecimento não é neutra, é também localizada, “Nenhum acadêmico ou acadêmica está isento de ideias baseadas em culturas específicas, tampouco em sua localização no interior de

⁸² No livro *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos* (Gonzalez, 2020), a publicação do artigo citado, *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (Gonzalez, 2020) é datada de 1983, mas em outras publicações a data referenciada é 1984, e algumas 1980.

opressões intersectadas de raça, gênero, classe, sexualidade e nação” (Collins, 2020, p. 143).

Lourenço Cardoso aponta que “No ambiente acadêmico, ser branco significa ser o cientista, o cérebro, aquele que produz o conhecimento” (2020, p. 13), algo que pude verificar em minha própria experiência no Brasil e em Portugal. Ainda aluno, em sala de aula na graduação e pós-graduação, inúmeras vezes tive minha fala interpelada por professores brancos que diziam não entender meus argumentos, que eles eram muito subjetivos, que eu olhava tudo a partir da raça, que “procurava coisa onde não tem”, e/ou que não interpretava corretamente os teóricos europeus quando sinalizava que muitos deles olhavam somente para si e que produziam/reproduziam discursos colonialistas, mesmo quando eu argumentava com base e referencial teórico sólidos. Experiência similar à de Grada Kilomba, “Parece-me que a afirmação “interpretar demais” tem a ver com a ideia de que a/o oprimida/o está vendo “algo” que não deveria ser visto e a revelar “algo” que deveria permanecer em silêncio, como um segredo” (2019, p. 55). Enquanto isso, aos colegas brancos, em especial aos homens brancos, automaticamente lhes eram conferidos credibilidade, eram o Senhor, mesmo ainda tão jovens. Podiam opinar e criticar tudo e todos, pois, afinal, discutiam a partir da razão, da objetividade, da “neutralidade”. Mesmo sem tanta bagagem, referencial teórico e profundidade, eram/são tidos como senhores da verdade. Como observa Lourenço Cardoso, “O negro a partir do instante que entra numa instituição escolar é apresentado ao narcisismo branco (Bento, 2002a) [...] além do mais, educa-nos, ou melhor, “deseduca”, “domestica” a não criticá-lo, o que é encorajado, e ensinado é admirá-lo, deseja-lo” (2020, p. 133), algo que se repete na academia, principalmente nos “níveis mais altos”, como nas pós-graduações e cadeiras de docência. Grada Kilomba ao analisar essa relação, argumenta que:

Quando elas/eles falam é científico, quando nós falamos é acientífico.
 universal / específico;
 objetivo / subjetivo;
 neutro / pessoal;
 racional / emocional;
 imparcial / parcial;
 elas/eles têm fatos / nós temos opiniões;
 elas/eles têm conhecimento / nós temos experiências.

Essas não são simples categorizações semânticas; elas possuem uma dimensão de poder que mantém posições hierárquicas e preservam a supremacia branca (Kilomba, 2019, p. 52).

Durante minha estada em Portugal, nos era cobrado constantemente uma “neutralidade científica” no desenvolver dos nossos projetos e pesquisas. A neutralidade

era compreendida como descrever uma obra de arte ou fenômeno, e contextualizá-los na História da Arte sem os adjetivar, sempre se colocando de modo [branco] “moderado” (Blight, 2022, p. 14), sempre trazendo os “fatos”, não “opiniões”. Tínhamos que nos distanciar dos “objetos de estudo” e analisá-los sem interferências “subjetivas”. Por exemplo, diante da morte (racismo), não “se defende” a vida, mas “levantava-se” hipóteses, fatos, dados, e a partir destes “faz-se” as análises e ponderações, obviamente, “evitando-se” anacronismos. Um dos modos de demonstrar essa pseudoneutralidade era escrever em terceira pessoa e/ou utilizando pronomes indefinidos, não se “colocando” no texto e nem demarcando quem estava observando e analisando o “objeto de estudo”.

Em uma das aulas, me voltei para a professora branca para lhe explicar o porquê de não escrever e acreditar na pseudoneutralidade por ela defendida, tendo em vista que parto do campo dos Estudos Culturais, explicitamente um campo político, e que minha própria pesquisa evidencia a necessidade de demarcar a branquitude e os lugares de onde falamos, pois assim como Grada Kilomba, compreendo que “[...] a teoria se situa sempre num lugar e é sempre escrita por alguém” (2022, p. 58), ou seja, um outro modo de compreender e fazer ciência. A resposta que me foi direcionada era de que “Agora você está Aqui!”, o que explicita que eu não era de Lá, não só geograficamente, mas que o meu corpo negro estava a ocupar temporariamente um lugar ao qual não pertencia, a academia. Eu não “era” (d)Aqui, eu “estava” Aqui. Portanto, eu não era um “corpo no lugar” (Kilomba, 2022, p. 62). Ao estar Lá, eu precisava pensar e escrever conforme seus termos, conforme compreendiam o que era ‘ciência’ (Fanon, 2020). Precisava me trair e trair minha escrita específica, subjetiva, pessoal, emocionada, parcial, política⁸³ (Kilomba, 2019).

Recordo também outra aula em solo português em que uma professora branca questionou a turma sobre o que era transexualidade, pois ela ainda não a compreendia, e decidi responder a questão. Tendo em vista que nos eram cobrados uma “neutralidade” e que falássemos a partir da “ciência” e não do “senso comum”, respondi de forma rebuscada, citando autores diversos, em especial, do Norte Global – tal qual Frantz Fanon (2020) aponta sobre como o intelectual negro por vezes assume a linguagem branca para existir no mundo branco –, e busquei explicar os principais pontos dos estudos de gênero

⁸³ Sobre isso, Grada Kilomba argumenta que “Quando as/os académicas/os brancas/os afirmam ter um discurso neutro e objectivo, não reconhecem que também elas/es escrevem de um lugar específico, que não é naturalmente neutro nem objectivo nem universal, mas dominante. É um lugar de poder” (Kilomba, 2022, p. 58).

e sexualidade, mesmo não sendo meu campo de pesquisa, e enquanto eu falava, o semblante da professora expressava que ela estava tendo dificuldade em assimilar as minhas colocações, e logo em seguida fui atravessado por uma aluna brasileira branca que passou a frente e disse “O que o Rafael está querendo dizer...”. Com a fala cerceada, me coloquei a observar a situação e na comunicação estabelecida entre as duas brancas. Após a aluna branca terminar de “traduzir” o que eu havia dito, a professora branca pareceu, em partes, compreender, e a questão se deu por encerrada.

Enquanto eu falava, utilizando os termos técnicos e códigos da academia branca, minha argumentação era automaticamente questionada pelos brancos no mesmo instante em que ela saía da minha boca. Não havia tempo sequer para que as palavras fossem ouvidas, o que era visível em seus semblantes, mesmo estando os demais em silêncio. Usando a linguagem branca e acadêmica, ainda assim havia algo que dificultava a professora compreender o que eu dizia, existia um Véu que a impedia de compreender e aceitar os meus argumentos. Quanto à aluna branca, ficou evidente que em sua percepção também branca eu não estava me fazendo entender, e de que eu não tinha as condições necessárias para falar por mim mesmo (Fanon, 2020; Kilomba, 2019, 2022; Memmi, 2021). Enquanto branca, também pesquisadora, ela sentiu a necessidade de interromper minha fala para, a partir da sua fala autorizada, “traduzir” para a professora branca o que eu, um negro, “estava querendo dizer”. Independente dos termos que eu usasse, coloquial ou acadêmico, minha fala não seria compreendida, pois não havia o interesse em compreendê-la. Entretanto, no diálogo entre os pares, aluna e professora brancas, houve um fácil entendimento, no qual a professora branca pouco discordou do conteúdo da fala e encerrou o assunto. Ou seja, a compreensão ou não do que eu havia dito – por parte da professora e de alguns colegas brancos presentes – não se deu a partir do conteúdo em si, mas a partir daquele/daquela que lhe falava. A aluna branca podia falar, e embora requisitasse muito esforço, eu também, porém, a escuta era seletiva (Simões, 2019). Dessa forma, compreendo, assim como argumenta Grada Kilomba, que “[...] a academia não é um espaço neutro nem mero espaço de conhecimento e sabedoria, de ciência e saber, é também espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a” (Kilomba, 2022, p. 51).

Segundo Lourenço Cardoso (2020), ser branco e cientista/pesquisador é não ter a sua credibilidade questionada, nem seus interesses, motivações, rigor e escolhas teórico-metodológicas, e com isso os brancos não questionam sua própria branquitude, tornando-se assim, uma tradição na academia, que está alicerçada na supremacia branca. “O branco

é o “pesquisador-mor” das teorias raciais ou, se preferirem, ele é o pilar fundamental que pautou a epistemologia sobre o negro” (Cardoso, 2020, p. 262), e ao pesquisar e produzir sobre o Outro, esconde-se. Embora exerça o papel de protagonista, “[...] o cientista branco se mostra como uma forma de se esconder. Ele se esconde com o nome “ciência” (Cardoso, 2020, p. 262). Assim, “[...] para alguns brancos pesquisadores do negro-tema talvez seja verdadeiramente um disparate que “um ex-objeto-negro” (ou para eles “sempre objeto”) venha inquiri-los a respeito de sua “perfeição” (ou quase perfeição)” (Cardoso, 2020, p. 268).

Ao longo da pesquisa desta dissertação, no Brasil e em Portugal, tive diversas experiências de estranhamento quando me questionavam o tema da minha pesquisa. Quando respondia que era “branquitude na Arte Brasileira”, muitos brancos tensionavam a expressão, se constrangiam, escolhiam pelo silêncio, e alguns poucos se mostravam “interessados”, pois, “Como assim você pesquisa sobre brancos? Desde quando isso é uma questão?”, experiência similar à vivenciada pela pesquisadora Lia Schucman (2020). De fato, os brancos ainda não estão acostumados a serem e terem suas práticas analisadas, estudadas, e isso pode causar situações de constrangimento e estranhamento, pois “O termo branco já diz tudo. Por isso, não precisa se enxergar ou ser observado com olhar crítico dos não-brancos. Ser branco é ser “perfeito”, “imagem e semelhança de Javé” (a bíblia, 2001)” (Cardoso, 2020, p. 164). O que há de se questionar a perfeição? Lourenço Cardoso argumenta que:

Os meus olhos observam que o teórico branco, ao definir o negro, é omissos a respeito de si. Ou mais concretamente, silencia sobre o que é ser branco; a ideia de branco, a identidade branca, o conceito branco. Dessa forma usufrui da leveza, da liberdade e de uma pretensa condição humana exclusiva (Cardoso, 2020, p. 131).

Não à toa, alguns brancos são considerados os maiores especialistas sobre os negros, no Brasil e fora⁸⁴. Quando falam, falam a partir da ciência, pois eles são a ciência, são a manifestação do próprio conhecimento. Falam por si e pelo Outro, e quando muito,

⁸⁴ Como observa Sueli Carneiro, “Ao longo do século XX houve uma intensa produção de saberes sobre o negro, com a proliferação de institutos de pesquisa, centros de estudos africanos e de relações raciais em todo o país, os quais titularam e tornaram célebres pesquisadores e intelectuais brancos “especialistas em negro”, ratificando o vaticínio de Sílvio Romero” (Carneiro, 2023, p. 47-48), o mesmo se estendeu para o século XXI, onde alguns intelectuais brancos continuam a ocupar essas posições, e a autora acrescenta que “Em síntese, desde a convocação de Romero, a inteligência brasileira não deixou, à maneira de Foucault, de interrogar esse “objeto” e, simultaneamente, de excluí-lo como sujeito de conhecimento. O não reconhecimento dos intelectuais negros e a objetivação de militantes negros como fontes primárias de pesquisas são fatos que antecipam o tema do epistemicídio e que opera em estreita consonância com o dispositivo de racialidade” (Carneiro, 2023, p. 49).

assumindo uma postura paternalista, objetivam “dar” voz ao Outro. Sendo assim, “Na maioria dos estudos, nos tornamos visíveis não através de nossas próprias auto percepção e autodeterminação, mas sim através da percepção e do interesse político da cultura nacional *branca* dominante [...]” (Kilomba, 2019, p. 72-73). A esse fenômeno, Sueli Carneiro tem chamado de epistemicídio, “[...] que é uma forma de sequestro, rebaixamento ou assassinato da razão – as pessoas negras são anuladas enquanto sujeitos do conhecimento e inferiorizadas intelectualmente” (Carneiro, 2023, p. 14).

Assim como Guerreiro Ramos (1995), Lélia Gonzalez (2020) e Lourenço Cardoso (2020), Sueli Carneiro (2023) também argumenta que diversas áreas do conhecimento surgiram incumbidas de explicar e conhecer o Outro, muitas vezes, por elas mesmas produzidas, e que “É assim que o negro sai da história para entrar nas ciências, a passagem da escravidão para a libertação representou a passagem de objeto de trabalho para objeto de pesquisa” (Carneiro, 2023, p. 44). Na tentativa de produzir e explicar o Outro sob perspectivas brancas, pesquisadores brancos ainda hoje recusam os conhecimentos e perspectivas dos Outros não brancos, em especial, os produzidos por militantes, ativistas e intelectuais negros. A recusa garante aos pesquisadores brancos a “autoridade” para falar sobre o Outro, e resulta na deslegitimação e negação da mesma ao Outro. Nessa lógica, o Outro é incapaz de falar por si próprio.

Como já citado, buscando compreender essa relação assimétrica de poder na produção e legitimação do conhecimento, Sueli Carneiro (2023) recorre ao conceito de epistemicídio, inicialmente elaborado por Boaventura de Souza Santos. Para Sueli Carneiro, o epistemicídio é uma tecnologia que constitui o que ela chama de dispositivo de racialidade⁸⁵, e argumenta que:

Para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, o epistemicídio implica um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo a de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e pelo rebaixamento da sua capacidade cognitiva; pela carência material e/ou pelo comprometimento da sua autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo (Carneiro, 2023, p. 88-89).

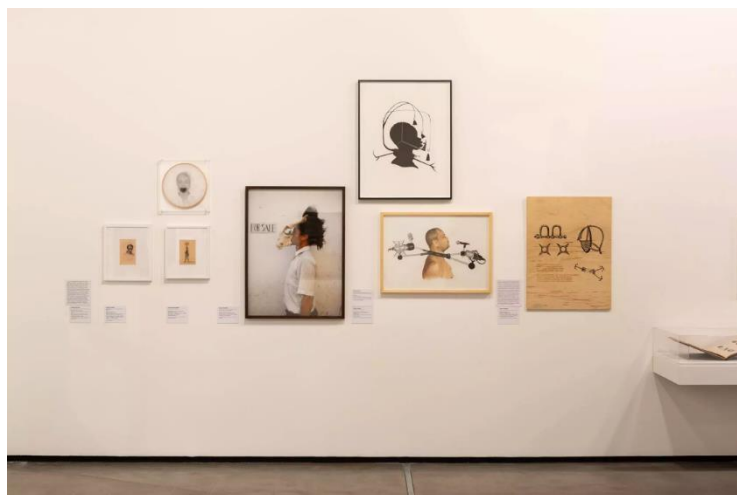
⁸⁵ A partir de Foucault, Sueli Carneiro formula e argumenta que “[...] o dispositivo de racialidade se constitui, antes de tudo, em um contrato entre brancos, fundado na cumplicidade em relação à subordinação social e/ou eliminação de negros e não brancos em geral, seja no Brasil, seja no mundo. Uma dinâmica impulsionada pela articulação de técnicas disciplinares derivadas do dispositivo de racialidade e de eliminação informadas pelo biopoder” (Carneiro, 2023, p. 138).

Concomitante à desqualificação do conhecimento, é necessária a desqualificação dos Outros nos sentidos mais amplos, o que resulta na destituição da razão dos Outros (Carneiro, 2023). Inferiorizados ao extremo, os brancos tornam a razão o antônimo do Outro, negro (Carneiro, 2023; Fanon, 2020; Faustino, 2017), logo, ele, o negro, é destituído da inteligibilidade e da autoridade de falar sobre si e também sobre o mundo. Isso nos remete ao questionamento de Spivak “Pode a subalterna falar?”, que “refere-se à dificuldade de falar dentro do regime repressivo do colonialismo e do racismo” (Kilomba, 2019, p. 47). Segundo Grada Kilomba:

O posicionamento de Spivak acerca da subalterna silenciosa é, entretanto, problemático se visto como uma afirmação absoluta sobre as relações coloniais porque sustenta a ideia de que o sujeito negro não tem capacidade de questionar e combater discursos coloniais. [...] Em segundo lugar, a ideia de uma subalterna silenciosa pode também implicar a alegação colonial de que os grupos subalternos são menos humanos do que seus opressores e são, por isso, menos capazes de falar em seus próprios nomes (Kilomba, 2019, p. 48).

Sempre falamos, mas o questionamento ainda se faz pertinente, e a artista Renata Sampaio o converte para “Pode a subalterna falar sobre Arte?”⁸⁶, e aqui, mais do que questionar se podemos ou não falar, se nos é dado credibilidade ou não, questiono: os brancos genuinamente estão dispostos a nos ouvir? Essa questão, intrinsicamente, também se apresenta em um dos displays da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (Fig. 21).

Figura 21. Display da seção *Emancipações* da exposição *Histórias Afro-Atlânticas*, Instituto Tomie Ohtake, 2018.



Fonte: (Simões, 2019).

⁸⁶ Trecho citado disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zVy4gMtsdKE>. Acesso em: 22 jun. 2022.

Igor Simões, ao analisar este display, que em partes, sintetiza sua tese sobre vozes negras no Cubo Branco da Arte Brasileira, o nomeia como “Zonas de Silêncios” (2019, p. 228). O display é composto por obras de épocas, autorias e técnicas diversas⁸⁷, mas que aludem a um tema que transpassa todas elas, a prática de imposição de silêncio aos sujeitos negros, herança colonial da branquitude que se mantém. Igor Simões questiona:

Assiste-se, então, a um pequeno conjunto de peças que trazem um olhar sobre a invenção do negro, afinal: quem falará por nós? Quem fala sobre o negro quando sua voz é calada? Que interdições e suturas são produzidas para fazer calar o som duradouro dos efeitos da colonização forçada dos escravizados nas Américas? (Simões, 2019, p. 237).

Gargalheira (quem falará por nós?), título da obra de Sidney Amaral que compõe este display e as próprias questões de Igor Simões, soam como perguntas retóricas, pois alguns têm sim falado por nós, durante muito tempo. Para Grada Kilomba, “A máscara vedando a boca do *sujeito negro* impede-a/o de revelar tais verdades, das quais o senhor *branco* quer “se desviar” [...] Por assim dizer, esse método protege o sujeito *branco* de reconhecer o conhecimento da/o “*Outra/o*” (2019, p. 41-42), com isso, ao invertemos o questionamento se podemos ou não falar, e sobre a credibilidade ou não conferida a nós, para, se os brancos estão dispostos a nos ouvirem, pois afinal, essa pesquisa é sobre eles, poderíamos olhar esse display e invertermos também os corpos, de negros para brancos, e as gargalheiras por tampões e suas próprias mãos sobre os ouvidos. Me interessa este momento, essa disposição ou não de, ao menos, ouvir dos brancos.

Seguindo adiante, voltemo-nos à Guerreiro Ramos, precursor dos estudos sobre branquitude no Brasil, e tão esquecido por vozes brancas que se dizem especialistas em nós, cada vez mais. Na segunda metade do século XX, Guerreiro Ramos se colocou a estudar não apenas o negro, como a própria tradição acadêmica instrui, mas a analisar também a branquitude através de sua produção teórica sobre os negros. Para o sociólogo, “importa, antes de estudar a situação do negro tal como é efetivamente vivida, examinar aquela literatura, tendo em vista desmascarar os seus equívocos, as suas *ficelles*, e, além

⁸⁷ Obras que compõem o display: Castigo de Escravos (1839). Fac-Símile de Souvenirs d’un aveugle, voyage autor du monde. Jacques Arago (Étagel-França, 1790 – Rio de Janeiro-Brasil, 1854); Sem Título (1997), da série Bastidores. Xerografia e linha sobre tecido montado em bastidor. Rosana Paulino (São Paulo/Brasil, 1967-); : Máscara que se usa nos negros que tem o hábito de comer terra (1820-1830). Aquarela. Jean Baptiste Debret (1768-1848 – Paris, França); Sem título (2011), da série Para Venda. Impressão fotográfica sobre papel algodão. Paulo Nazareth (Governador Valadares/Brasil, 1977-); Restraint (Contenção) (2009). Gravura com água-tinta. Kara Walker (Stockton/EUA, 1969-); Gargalheira [quem falará por nós] (2014). Aquarela e lápis sobre papel. Sidney Amaral (1973-2017 – São Paulo/Brasil); : Liberdade, Liberdade (2018). Serigrafia, gravação a laser e pirografia sobre compensado naval. Jaime Lauriano (São Paulo, Brasil, 1985-); West Indian Scenery with illustrations of negro character, the process of making sugar (1836). Gravura, Richard Bridgens (S/D).

disso, denunciar a sua alienação” (Ramos, 1995, p. 163). Argumenta que já na época havia uma farta literatura nacional e estrangeira que tinham como objeto de estudo o negro, e a ela estava imputada um modo de ver as relações raciais, modo esse europeu e norte-americano (Ramos, 1995). Para ele,

De modo geral, a antropologia europeia e norte-americana tem sido, em larga margem, uma racionalização ou despistamento da espoliação colonial. Este fato marca nitidamente o seu início, pois ela começou fazendo dos povos “primitivos” o seu material de estudo. Entre outras, a noção de raça assinalou, durante muito tempo, as implicações imperialistas da antropologia. Sob o signo desta categoria, fortemente impregnada de conotações depressivas, elaboram-se no Brasil alguns trabalhos considerados representativos de nossa antropologia, entre os quais se incluem principalmente os de Nina Rodrigues e *Raça e assimilação*, de Oliveira Viana (Ramos, 1995, p. 165).

Com isso, Guerreiro Ramos argumenta que a antropologia no Brasil se encontrava fortemente alienada, tanto em suas categorias quanto em suas temáticas. Ele seleciona alguns trabalhos que têm o negro como tema e ao analisá-los os organizam em três correntes fundamentais conforme o seu teor e aproximações. A primeira é formada por “Sylvio Romero (1851-1914), que continua nas obras de Euclides da Cunha (1866-1909), Alberto Torres (1865-1917) e Oliveira Viana (1883-1951), e se caracteriza pela atitude crítico-assimilativa dos seus epígonos, em face da ciência social estrangeira” (Ramos, 1995, p. 168). Embora diverjam teoricamente, esses autores se interessavam por teorizar um tipo étnico brasileiro, e “No que diz respeito ao elemento negro, seus trabalhos, embora ressaltem a sua importância, contribuíram para arrefecer qualquer tendência para ser ele considerado do ângulo do exótico, ou como algo estranho na comunidade” (Ramos, 1995, p. 168). A segunda corrente, chamada por Guerreiro Ramos de monográfica:

[...] é fundada por Nina Rodrigues (1862-1906), e continua nas obras de Arthur Ramos, Gilberto Freyre e de seus imitadores. O elemento negro se torna “assunto”, tema de especialistas, cujos estudos pormenorizados promoveram, entre nós, movimento de atenção de uma parcela de cidadãos para os chamados afro-brasileiros. **Interessava-lhes o passado da gente de cor ou as sobrevivências daquele no presente.** Enquanto a primeira corrente viu o elemento de cor preponderantemente em devenir, em processo, a última inclinava-se a adotar ponto de vista estático, acentuando minuciosamente o que na gente de cor a particularizava em comparação com os restantes contingentes étnicos da comunidade nacional (grifo meu) (Ramos, 1995, p. 168-169).

Em seguida, Guerreiro Ramos analisa individualmente alguns autores brancos, identificando como se manifestam sua branquitude, quais os interesses de suas pesquisas, objetivo fim, e como abordam o negro. Guerreiro Ramos analisa Sylvio Romero e o mestiçamento, para o qual, “O negro – dizia – não é só uma máquina econômica; ele é antes de tudo, e mau grado sua ignorância, um objeto da ciência” (Ramos, 1995, p. 169-

170), e que entendia que o mestiçamento, tendo em vista que os “povos inferiores” (índios e negros), resultaria em uma “instabilidade moral da população”. Quando Romero se volta aos brancos, chama-os de “arianos”, “a grande raça”, “bela e valorosa raça” (Ramos, 1995, p. 170). Por fim, visando o embranquecimento, Romero assume a mestiçagem como uma opção viável, pois o branco seria a raça que prevaleceria. Ademais, Guerreiro Ramos reconhece as contribuições de Romero para a antropologia ao criticar a adoção de concepções europeias para a realidade brasileira.

Sobre Euclides da Cunha, Guerreiro Ramos o reconhece como um dos fundadores da sociologia regional, que atribuía às questões climáticas influência sobre o desenvolvimento das raças, e embora tenha assumido uma antropologia racista, tece críticas ao caráter depreciativo desta ao Brasil. Guerreiro Ramos aponta que:

Assim, segundo o autor de *Os Sertões*, a evolução cultural de um povo define-se, em última análise, como evolução étnica. “A nossa evolução biológica – diz ele – reclama a garantia da evolução social”. Pare ele, a “mistura de raças” é “prejudicial” e o “mestiço” – mulato, mameluco ou cafuz – menos que um intermediário, é um decaído, sem a energia física dos ascendentes selvagens, sem a altitude intelectual dos ancestrais”, ou ainda, é “um desequilibrado” ou um “histérico” (Ramos, 1995, p. 173).

E acrescenta que, “Para Euclides da Cunha, o mestiço é, com efeito retrógrado, mas não em caráter definitivo. Deixará de o ser por meio do processo civilizatório. “Estamos condenados à civilização” – diz o autor. E ainda: “ou progredimos ou desaparecemos” (Ramos, 1995, p. 174). Quando se dedica à análise de Oliveira Viana, aquele com quem Gustava Capanema trocava cartas onde discutiam qual a raça do homem do futuro do Brasil, o mesmo elogiado por Assis Chateaubriand, Guerreiro Ramos afirma categoricamente que ele e Nina Rodrigues foram os que mais se equivocaram. Oliveira Vianna foi defensor do branqueamento do Brasil, “tese arianizante”, que segundo Guerreiro Ramos “Para ele, a inferioridade do nosso povo, resultante de sua componente negra, era passageira. Viu as nossas relações de raça não como uma situação definitiva, mas como algo em processo” (Ramos, 1995, p. 180).

Guerreiro Ramos direciona sua crítica mais incisiva a Nina Rodrigues⁸⁸, que para ele sofria de um certo sadomasoquismo, pois declarava que o negro era o maior traço da

⁸⁸ “Nina Rodrigues é figura controversa. O médico, nascido no século XIX, em 1862, filho de um coronel e dono de engenho, matriculou-se na Faculdade de Medicina da Bahia aos 20 anos de idade, onde manteve-se até 1885, quando se mudou para o Rio de Janeiro. Em 1889, depois de períodos de estudo entre a capital do Império e a Bahia, adentra como adjunto na cadeira de Clínica Médica na Universidade Baiana. Em 1890, publica na *Gazeta* e no *Brazil Médico* do Rio, o texto “*Anthropologia Patologica*”. Segue-se nota apoiando a iniciativa de Braz do Amaral – professor de Elementos da Antropologia no Instituto de Instrução

inferioridade brasileira. Guerreiro Ramos argumenta que o trabalho de Nina Rodrigues é de segunda ordem, mas “Dele, porém, fizeram um cientista, um ‘antropólogo’, e, mais que isto, o chefe da chamada ‘escola baiana’. Arthur Ramos considera o escritor maranhense-baiano um sábio, um mestre, portador de ‘melhor formação científica’ do que Euclides da Cunha e Sylvio Romero” (Ramos, 1995, p. 183). Guerreiro Ramos aponta que Nina Rodrigues era racista, assim como sua antropologia e outros trabalhos, mas também reconhece suas contribuições, “Graças a ele, sobretudo, temos hoje ideia da diversidade de providência dos africanos que foram trazidos para o Brasil e outras informações preciosas sobre as diferenças culturais entre negros” (Ramos, 1995, p. 183), além, é claro, do sincretismo religioso e linguístico. Para Guerreiro Ramos, Nina Rodrigues não foi um cientista, mas um beato quanto à ciência importada⁸⁹ – “Não teve espírito científico. Foi beato e copista. Não cita escritor estrangeiro sem empregar adjetivo laudatório” (Ramos, 1995, p. 183-184) –, que pouco condiziam com a realidade local, assim como seus seguidores da escola baiana. Guerreiro Ramos afirma que “Eles gostam, como certa figura do conto de Machado de Assis, de apresentar-se na companhia de escritores estrangeiros. Dão gritinhos, quando isso acontece” (Ramos, 1995, p. 184), e acrescenta, “Mas a beatice de Nina Rodrigues não para por aí. Foi ainda admirador irrestrito dos povos europeus e verdadeiro místico da raça branca, na sua opinião, “a mais culta das seções do gênero humano” (Ramos, 1995, p. 184).

Por fim, Guerreiro Ramos argumenta que:

Senti a necessidade de documentar fartamente as afirmações acima para neutralizar a impressão que algum leitor possa ter a respeito de quem escreve estas linhas, pois sustento que Nina Rodrigues é, no plano da ciência social, uma nulidade, mesmo considerando-se a época em que viveu. Não há exemplo, no seu tempo, de tanta basbaquice e ingenuidade. Sua apologia do branco nem maliciosa é, como fora a de Rosenberg (na Alemanha). É sincera, o que o torna ainda mais insignificante, se se pretende considerá-lo sociólogo ou antropólogo. Há notícia de que ele foi homem bom, professor digno e criterioso, mas os seus amigos, pretendendo fazê-lo passar à história como

Secundária de Salvador – de iniciar uma coleção de “objetos antropológicos – esqueletos, chumaços de cabelo e recortes de pele de índios do Estado” (Corrêa, 2006, p. 200)” (Simões, 2019, p. 148). Além disso, Iray Carone relata que Nina Rodrigues “Supunha que a lei biológica nos dava indicações de que os produtos do cruzamento eram tanto menos favoráveis quanto mais se encontravam afastadas as espécies dentro de uma hierarquia zoológica. No caso das raças humanas, embora não se tivesse comprovado a *hibridéz física* dos produtos do cruzamento (esterilidade, por exemplo), poder-se-ia verificar uma certa *hibridéz moral, social e intelectual* dos mestiços, de acordo com uma certa escala de mestiçagem, dos “degenerados” aos “intelectualmente superiores”. De acordo com essa escala, Nina Rodrigues propunha a revisão do código penal brasileiro para o julgamento diferenciado, caso a caso, da responsabilidade criminal dos mestiços” (Carone, 2014, p. 15).

⁸⁹ Ver mais em GÓES, Luciano. *A tradução de Lombroso na obra de Nina Rodrigues: o racismo como base estruturante da criminologia*. 1. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2021.

cientista, fizeram-lhe verdadeira maldade, pois a sua obra, neste particular, é um monumento de asneiras (Ramos, 1995, p. 186).

Com isso, questiona “Não teriam os admiradores de Nina Rodrigues extrapolado para o campo das ciências sociais [assim como na Arte] a sua possível autoridade no campo da medicina legal?” (Ramos, 1995, p. 186). Embora reconheça que as obras de Nina Rodrigues como importantes fontes históricas, afirma que a melhor forma de homenagear “é fazer silêncio a respeito de sua obra” (Ramos, 1995, p. 187). Guerreiro Ramos também afirma que com Nina Rodrigues funda-se a tematização do negro, o negro como objeto de estudo, na sociologia e antropologia, e como poderemos ver adiante, também na Arte. Foi seguido por Arthur Ramos, que para Guerreiro Ramos “jamais se situou em ciência. Neste terreno, não atingiu a maturidade. Nenhuma obra sua reflete unidade teórica. No plano da ciência, foi um sincrético em todos os seus livros sobre o negro” (1995, p. 187), adotando primeiramente a psicanálise, depois a antropologia cultural e, por fim, a aculturação, que segundo Guerreiro Ramos seria “um processo de preservação e expansão da “brancura” de nossa herança cultural. Mas, a partir da perspectiva do negro, a aculturação se revela um ponto de vista que merece muitas reservas” (1995, p. 188). A tematização do negro iniciada de forma sistemática por Nina Rodrigues, seguida por Oscar Freire e Arthur Ramos, deu origem ao “problema do negro”, que posteriormente também foi tema das pesquisas de Donal Pierson, Charles Wagley, Florestan Fernandes e Thales de Azevedo, que muito embora divirjam dos seus antecessores e entre si, ainda tinham como mesmo objetivo, estudar o objeto, o negro, explicá-lo (Ramos, 1995, p. 189-190).

Ao analisar a branquitude desses teóricos e pesquisadores, Guerreiro Ramos “diagnostica” que eles sofrem de uma “patologia social do branco”, o que ao mesmo tempo lhe confere originalidade, mas também renderia significativas críticas (Alves, 2012). Para o sociólogo (Ramos, 1995), as populações de países que passaram pelo processo de colonização europeia sofrem de um “desvio existencial” que lhes imputa uma inferioridade quanto à sua identidade étnica/racial “objetiva”. Negando a si próprios, os sujeitos, brancos e negros, buscam cada vez mais se aproximarem da brancura europeia, ou seja, a população, em especial a branca, vive um ideal de brancura, uma negação de si enquanto “mestiços”, negação que ultrapassa as questões fenotípicas e se estende para as questões simbólicas e materiais. Guerreiro Ramos argumenta que essa negação de si e adoção da brancura estrangeira se dá pela adoção de perspectivas teóricas europeias, com destaque nas ciências sociais, e que são alheias à realidade brasileira. A partir da definição

de Durkheim de normal e patológico, Guerreiro Ramos argumenta que, “A minha tese é a de que, *nas presentes condições da sociedade brasileira, existe uma patologia social do “branco” brasileiro e, particularmente, do “branco” do “Norte” e do “Nordeste”*” (Ramos, 1995, p. 221) e continua:

Esta patologia consiste em que, no Brasil, principalmente naquelas regiões, as pessoas de pigmentação mais clara tendem a manifestar, em sua auto-avaliação estética, um protesto contra si próprias, contra a sua condição étnica objetiva. É este desequilíbrio na auto-estimação, verdadeiramente coletivo no Brasil, que considero patológico. Na verdade, afeta a brasileiros escuros e claros, mas, para obter alguns resultados terapêuticos, considerarei, aqui, especialmente, os brasileiros claros (Ramos, 1995, p. 222).

Ao focar nos intelectuais brancos do “Norte” e do “Nordeste”, tendo em vista a maioria negra nestas regiões, contesta as alegações desses intelectuais sobre sua brancura, pois para Guerreiro Ramos (1995) estes estão a negar sua condição étnica objetiva, do ponto de vista antropológico, sua miscigenação. São mestiços, logo, não tão brancos quanto imprimem e acreditam ser, ou melhor, pretendem ser. Alega que nestas regiões, são poucos os brancos que de fato “são brancos” e acrescenta que:

Os elementos da minoria “branca” no “Norte” e no “Nordeste” são, por exemplo, muito sensíveis a quem quer que ponha em questão a sua “brancura”. Por isso exibem a sua brancura de maneira tal que não suscite dúvida. São eles, em geral, muito ciosos de suas origens enobrecedoras e aproveitam todo pretexto para proclamá-las: anéis, decoração da casa, constituição do nome, estilo linguístico (Ramos, 1995, p. 227).

Argumentação essa, que se trazida para os dias de hoje, nos põe a questionar quais os adereços que conferem aos brancos ainda mais brancura, ou seja, branquitude.

Como já dito, a argumentação de Guerreiro Ramos sobre a condição étnica “objetiva” – mestiços – lhe expõe a críticas. Para Liv Sovik o texto de Guerreiro Ramos é ultrapassado em dois aspectos, “Primeiro, alia-se à denúncia europeia da inautenticidade da branquitude brasileira [...] Guerreiro Ramos parece endossar os valores que embasam o desprezo do observador europeu: só os europeus teriam direito a seu eurocentrismo” (2009, p. 21), e o segundo aspecto se trata de que “A expectativa estratégica do autor de que houvesse crescente integração social, na medida em que a memória da escravidão esmaecesse, cedeu lugar à percepção de que a mudança e a melhora nem sempre são companheiras” (Sovik, 2009, p. 21). Já para Luciana Alves, “Ao propor que mestiços claros reconhecidos socialmente como brancos estariam a negar sua ‘condição objetiva’, Ramos demonstra acreditar na existência de tal condição como fato objetivo e não como construção social” (2012, p. 42). Porém, Luciana Alves pondera que:

Seria demasiado anacrônico cobrar do autor, inserido num contexto sócio-histórico de mais de cinco décadas atrás, conclusões a que chegaram estudos mais recentes. O que indico é que atribuir às ideias de Guerreiro Ramos o início dos estudos de branquitude brasileiros exige cautela (Alves, 2012, p. 42-43).

Penso que Guerreiro Ramos foi assertivo ao argumentar a patologia social do branco, mas a argumentação baseia-se equivocadamente na ideia de raça como uma categoria objetiva e não um constructo social. Tomadas as devidas críticas, o conceito ainda se mostra pertinente nos dias de hoje.

Guerreiro Ramos (1995) argumenta ainda que os brancos, no desejo de se tornarem ainda mais brancos, traçam inúmeras estratégias e utilizam alguns recursos:

Um desses processos de disfarce étnico, que aquela minoria tem utilizado, é a tematização do negro. Ao tomar o negro como tema, elementos da camada “branca” minoritária se tornam mais brancos, aproximando-se de seu arquétipo estético – que é europeu. Eis porque a literatura sociológica e antropológica sobre o negro tem encontrado seus cultores principalmente entre intelectuais dos Estados do “Norte” e do “Nordeste” (grifo meu) (Ramos, 1995, p. 226).

Como afirma, “Foi uma minoria [hoje imensa] de “brancos” letrados que criou esse “problema” [...]” (Ramos, 1995, p. 236). Ao analisar e explicar o Outro – para si próprio – a partir da perspectiva da branquitude, os brancos não estavam apenas produzindo o Outro, mas produzindo também a si mesmos. O que interessa é o exótico, o diferente do Eu, e ao escrever sobre o Outro, os brancos elencaram a eles as suas próprias contradições (Faustino, 2017), o Outro é isso, logo, “eu” não sou isso que observo.

Neste ponto, é oportuno perguntar: Que é que, no domínio de nossas ciências sociais [e nas Artes], faz do negro um problema, ou um assunto? A partir de que norma, de que padrão, de que valor, se define como problemático ou se considera tema o negro no Brasil? Na medida que se afirma a existência, no Brasil, do problema do negro, que se supõe devesse ser a sociedade nacional em que o dito problema estivesse erradicado? [...] Determinada condição humana é erigida à categoria de problema quando, entre outras coisas, não se coaduna com um ideal, um valor ou uma norma. Que rotula como problema, estima-se ou a avalia anormal. Ora, o negro no Brasil é objeto de estudo como problema na medida que discrepa de que norma ou valor? (Ramos, 1995, p. 190).

O negro, criação dos brancos, se torna objeto de interesse quando o branco quer se tornar ainda mais branco, nessa perspectiva, não há um “problema do branco”. Normalmente, mesmo quando falamos sobre “relações raciais”, estamos a discutir “o problema do negro”, seja para examiná-lo, dissecá-lo, explicá-lo e/ou denunciar o quanto eles sofrem com o racismo, desde que esse “problema” não se aproxime da branquitude. Nesse caso, se o negro é o problema, o branco é a solução? Guerreiro Ramos elabora e

distingue dois conceitos imprescindíveis para visibilizar a branquitude, o negro-tema e o negro-vida. Para ele:

O negro-tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção. O negro-vida é, entretanto, algo que não se deixa imobilizar; é despistador, protético, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje (Ramos, 1995, p. 215).

Assim, o negro-tema é aquele estudado pelos pretensos “senhores” da ciência, e como veremos, recorrentemente é o tema de artistas brancos na Arte Brasileira. É o objeto a ser retratado, mumificado, coisificado, desumanizado, serve ao manuseio da branquitude, que para legitimar-se adere a inúmeras justificativas. O negro-tema difere do negro-vida, aquele que é protagonista, que é hoje o que não era ontem e assim sucessivamente, é dinâmico, vivo, com suas próprias contradições. Ele/ela é senhor/senhora de si, produz conhecimento a partir de si e dos seus. Como aponta Guerreiro Ramos, “O negro, na versão de seus “amigos profissionais” e dos que, mesmo de boa-fé, o veem de fora, é uma coisa. Outra é – o negro desde dentro” (Ramos, 1995, p. 248).

A partir de Guerreiro Ramos, Lourenço Cardoso (2020) tem se debruçado a analisar pesquisadores brancos que utilizam o negro-tema em suas produções, algo recorrente na academia brasileira. Além disso, observa que pesquisadores negros também têm tematizado o negro, mas com outros objetivos, “Nossa epistemologia do negro constrói socialmente o ‘negro questão-acadêmica’ enquanto ‘presença’”(Santos, 2006c). Uma presença única “[...] O negro, assim como o branco, teoriza e milita a respeito do racismo como um problema do negro” (Cardoso, 2020, p. 116). Ou seja, teóricos negros têm utilizado o negro-tema com o objetivo de produzir outras narrativas frente às reflexões e ideias racistas dos séculos XIX e XX, e que ainda ecoam e se fazem presentes em pesquisas recentes. Embora reconheça a necessidade dessa produção científica de enfrentamento, me questiono até que ponto, metodologicamente, teoricamente, e nas temáticas, ainda seguimos a lógica e razão branca na busca de explicar sobre si (Outro) do branco. Parece-me uma armadilha, ainda estamos a viver em função da branquitude, não mais servindo-os, mas em reação a ela. Isso me leva a questionar qual a dimensão dessas fronteiras, negro-tema e negro-vida; e se eu, ao olhar o branco-tema, estou de fato, sendo negro-vida.

Lourenço Cardoso aponta que:

No desenrolar desta obra, pude constatar que o hábito de o negro ser tratado como “simples objeto” é uma das principais críticas apontadas pelas pessoas que entrevistei. Porém eles mesmos revelam que ainda persiste essa perspectiva teórico-metodológica. Isso significa que a mentalidade daqueles que produziram os primeiros estudos sobre o negro no Brasil ainda não foi totalmente superada (Cardoso, 2020, p. 234).

O mesmo também foi observado por Cida Bento, “Não é por acaso a referência apenas a problemas do Outro, o negro, considerado diferente, específico, em contraposição ao humano universal, o branco” (Bento, 2014a, p. 41). O negro-tema e a epistemologia do negro, produzidos pelos brancos, são reflexos do narcisismo da branquitude, não lhe interessa investigar criticamente a si mesmo. Cabe lembrar que “O “negro-objeto” foi fundamental para a história pessoal de alguns brancos ao passo que contribuíram com a construção de suas carreiras na universidade. Depois disso, puderam tratar de outros temas. Afinal o branco se incumbem de pensar todos os assuntos” (Cardoso, 2020, p. 298-299). Ao analisar o branco pesquisador do negro-tema, e a partir do conceito de branco narcísico de Cida Bento, Lourenço Cardoso cunha o conceito “Branco Drácula”. Para ele:

O branco é como Drácula. Vive nas sombras. A sua imagem não aparece no espelho. O branco é sedutor. Ele quando aparece é o mais sedutor. O branco é o principal objeto de desejo. O branco, enquanto Drácula, de repente surge. Apresenta-se em sua bela figura. Nós, todos os não-Dráculas, cobiçamos seu corpo, nossos corpos queimam em desejo; rogamos que ele nos absorva (Cardoso, 2020, p. 161-162).

O Branco Drácula difere do branco Narciso, pois o branco narciso só olha para si, é enamorado por si, sua imagem é sua própria contemplação, afoga-se em si mesmo. Já o Branco Drácula não tem sua imagem refletida no espelho, a sua não imagem é a manifestação de sua existência, mesmo assim, “Aquele que não é semelhante, não é belo. Pelo contrário, um ser repugnante, no máximo, saboroso alimento que lhe desperta o apetite, os instintos “animalescos” (Cardoso, 2020, p. 162), aliás:

O branco escolhe um corpo. Qualquer corpo tanto faz. O branco é como Drácula. Será ele que escolherá não se importará se a “peça” é homem ou mulher, adulto ou criança, rico ou pobre, nacional ou estrangeiro. O corpo escolhido ficará agradecido. Para o Drácula, somente importa que o “animal” seja saudável, jovial, especialmente, com o odor inebriante de sangue (Cardoso, 2020, p. 162).

Até se dar por satisfeito, sugará tudo que puder do animal, o negro-objeto, o negro-tema, se possível até sua voz, sua vida. O pesquisador branco, quando assume a postura do Branco Drácula, utilizará seu objeto (sujeito, mas por ele tratado como objeto) da

forma que lhe convém, irá construir sua carreira acadêmica e intelectual a partir deste tema, mas como seu retrato não é refletido no espelho, mesmo analisando sistemicamente o Outro, ano após ano, pouco ou quase nada olhará para si mesmo. Estudar o Outro não lhe ensina nada sobre si mesmo. Quando questionado sobre o que aprendeu sobre si mesmo, poderá se sentir constrangido, acuado, irá se silenciar ou rejeitar a questão, aliás, como ousam questioná-lo? Questioná-lo, expô-lo, é colocar o Drácula sob o sol. O simples questionamento lhe queima (Cardoso, 2020). Recentemente, recorre à fala do próprio objeto (sujeito) para conferir a sua pesquisa maior legitimidade, como capas para protegê-lo do sol.

Assim como argumenta Lourenço Cardoso (2020), o Branco Drácula é sedutor, ele sabe se introduzir em espaços outros, que não sejam a seu Castelo – a academia –, se aproximar sorratamente, é ágil e por vezes simpático, mas nunca sem abrir mão deste lugar de Drácula – sujeito da ação e do conhecimento – e do Outro como objeto. Se fará presente enquanto bebe o sangue do animal – assim como suas práticas e manifestações culturais, e tudo que lhe desperta o interesse –, quando alimentado, partirá para outro animal, e assim, o drácula sobrevive, ele se torna imortal. Mesmo que seu corpo desmaterialize, continuará vivo através daqueles outros dráculas que formou ao longo de sua parasita vida, e/ou revisitado por aqueles brancos narcisos que admiram apenas seus semelhantes, será um eterno, um intelectual imortal. Portanto, assim como argumenta e questiona Lourenço Cardoso:

Se o branco falasse mais sobre si, tornando-se “comum”, provavelmente, perderíamos o interesse. Dessa forma, o não-Drácula, o não-branco, desfaria a fantasia, a partir do instante que passasse a considera-lo semelhante. O fenômeno é possível de ocorrer se, de repente, pudéssemos escutá-lo com maior demora. Se pudéssemos observá-lo para além do encantamento. Se um dia pudermos enxergá-lo como igual, quem sabe como mortal? (Cardoso, 2020, p.162).

2.2. Arte e raça pra quem?

Quando iniciamos discussões sobre Arte Brasileira e racialização, imediatamente nos é acionado a ideia de arte afro-brasileira, o que em si é relevador de como este campo efetivamente vem sendo construído e tem conquistado espaços, mas também denuncia que a racialização, salvo os raros momentos em que a arte indígena é abordada, ainda está

estritamente atrelada aos negros, aos afro-brasileiros. Assim, como em outras áreas e campos do conhecimento, discutir sobre raça, racismo e relações raciais na Arte Brasileira tornou-se sinônimo de falar sobre negros. Posto isso, ainda assim, conforme afirma o curador Igor Simões ao participar do 29º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP)⁹⁰, realizado em 2020, ainda precisamos do termo arte afro-brasileiro, pois é uma categoria política que garante a participação e atuação de negros na Arte Brasileira, seja como tema e/ou como agente produtores dessa arte.

Como analisa Hélio Menezes (2018, p. 14), este termo/categoria quando acionado traz consigo diversas interpretações, assim como já recebeu variados nomes; arte negra, afrodescendente, *naif*, popular, diaspóricas, arte africana, entre outros. Segundo o curador, “Se são muitos os nomes, também numerosos são os entendimentos – e os desentendimentos – sobre os seus sentidos [...] Sabemos que os termos não são ingênuos, e todos eles carregam histórias” (Menezes, 2018, p. 14-16). Entretanto, não pretendo aqui traçar e analisar a história da arte afro-brasileira, ela pode ser encontrada nos trabalhos *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*, dissertação de Hélio Menezes (2018), e *Montagem Fílmica e Exposição: Vozes Negras no Cubo Branco da Arte Brasileira* de Igor Simões (2019), dentre outros, mas acredito ser relevante pontuar como tenho compreendido este termo. Com base nestes trabalhos (Araújo, 2010; Menezes, 2018; Simões, 2019), compreendo arte afro-brasileira como uma categoria política, que se dá pela autoria negra, sem essencializar os sujeitos e suas produções, e a partir da qual podem reivindicar sua presença no que até então temos chamado de Arte Brasileira.

Tanto Hélio Menezes (2018) quanto Igor Simões (2019), argumentam que esse modo de compreender a arte afro-brasileira, uma categoria política que se dá pela autoria, tem um marco, a exposição *A Mão Afro-brasileira* (2010) realizada em 1988, em comemoração ao centenário da abolição, com curadoria de Emanuel Araújo. Essa exposição foi composta por obras de autoria negra desde o período barroco no Brasil ao contemporâneo, à época, evidenciando a enorme contribuição negra na Arte e história brasileira, mas tão “esquecida” (ou que se escolheu “esquecer”). Segundo Hélio Menezes,

⁹⁰ O trecho citado refere-se à apresentação do curador Igor Simões na mesa *Desconstruir a Hegemonia nas Artes Visuais?* durante o 29º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Disponível em: <https://www.facebook.com/anpap.org.br/videos/350231696098419/>. Acesso em: 02 out. 2020.

“A referência à figura de Emanuel Araújo quando se trata de arte afro-brasileira é mesmo inescapável. [...] Suas mostras foram redefinindo de maneira firme o sentido de arte afro-brasileira, de modo a se tornarem incontornáveis para novos interessados, artistas e estudiosos” (2018, p. 88), em diálogo, para Igor Simões:

[...] a exposição foi responsável por inscrever a produção de artistas racializados como negros em diferentes épocas da arte brasileira. Em extensa revisão e pesquisa, baseada nas coleções de Araújo, a mostra realizada em 1988 é, até hoje, material indispensável para estudos como esse, com inestimável contribuição para a arte brasileira (Simões, 2019, p. 141).

E continua:

Não se pode afirmar que outras iniciativas não ocorreram antes de *A Mão Afro-Brasileira*, no entanto, a exposição afirmou de vez o empenho do termo para se referir a produção de artistas negros brasileiros. Ela estabelecia uma linha narrativa que ia desde o colonial brasileiro, com ênfase ao século XVIII, até a arte contemporânea, pontuando a noção de arte afro-brasileira a partir da realização de homens (imensa maioria) e mulheres (imensa minoria) negros e negras (Simões, 2019, p. 142).

Quando entrevistado por Adriano Pedrosa, Emanuel Araújo diz ter estudado os escritos de Manoel Querino (Menezes, 2018), o que para Hélio Menezes, “A referência a Querino, além de (auto-)situar Araújo numa dada linhagem alternativa da história da arte cuja genealogia remontaria aos escritos do intelectual baiano, parece justificar-se do ponto de vista do argumento curatorial da exposição” (2018, p. 148). Manoel Querino⁹¹, intelectual negro e baiano citado por Emanuel Araújo, desponta como o primeiro historiador da arte afro-brasileira (Menezes, 2018, p. 51), e segundo Igor Simões:

Vários autores situam Manuel Querino como aquele que inaugurou a discussão sobre uma arte afro-brasileira. Ele seria, assim, uma espécie de Vasari Negro, aquele que teria inventariado as biografias de artistas afrodescendentes e africanos, tendo ampliado, dessa forma, o arco do que se compreende como arte. Veremos, ao longo desse escrito, que mesmo essa consideração pode ser rebatida (Nunes, 2007). No entanto, sua posição destacada na historiografia brasileira é dado inegável (Simões, 2019, p. 153).

Tendo em vista que Manoel Querino não só biografou artistas negros, mas também o modo como o fez o diferencia dos demais, pois não associou a raça/cor dos artistas às suas obras, ou seja, não os essencializou – muito embora tenha vivido em um

⁹¹ Objetivando situar e contextualizar Manuel Querino, Igor Simões pontua que, “O nascimento de Querino é tema de debates, mas sabe-se que nasceu em Santo Amaro da Purificação, na Bahia, em 1851. As dúvidas quanto à filiação são em relação à figura materna. Em alguns registros, consta ser filho de “Luíza” em outras de “dona Luíza”. Ambos os registros apontam para uma mulher sem sobrenome, o que levanta dúvidas sobre a origem da mãe. Aos 4 anos de idade, torna-se órfão, tendo os pais sido vitimados provavelmente pela epidemia de cólera. Seria então o jovem menino negro tutelado por seu padrinho, o bacharel, professor e político Manuel Correia Garcia. Nesse momento, começa uma trajetória que, mesmo rara, não deve ser considerada exceção” (Simões, 2019, p. 152).

contexto de racismo exacerbado, Igor Simões, com base no texto de pai Rodney de Oxóssi sobre Exu, afirma que:

Querino está para o cenário intelectual como Exu está para a cosmologia. O autor conecta o referencial clássico, indispensável à prática artística, ao mundo daqueles que não o possuíam como agentes. Dessa maneira, mais do que inaugurar a história da arte afro-brasileira ou baiana, Querino escolhe situar-se no centro de uma enorme encruzilhada, entre esferas de classe e raça, para por elas transitar. Em sua produção, verificamos os códigos sagrados da arte do XIX sendo usados como forma de compreender e situar quem não era humano para a arte. Querino é, acima de tudo, o Exu da história da arte brasileira (Simões, 2019, p. 155).

Não há dúvidas quanto ao ineditismo de Manoel Querino ao tratar da arte afro-brasileira, mas acredito que vá além. Empristo um trecho de Querino citado por Igor Simões, em que ele argumenta sobre a participação dos negros na construção do país, mas que se olharmos a partir da perspectiva dos Estudos Críticos da Branquitude, já denunciava os privilégios da branquitude, evidenciando que os benefícios e vantagens dos brancos se dão com base na exploração do trabalho negro, ou seja, a existência da branquitude depende da coexistência dos negros. Afirma que tudo que os brancos têm é graças ao trabalho e exploração dos negros. Arrisco dizer, argumentação essa que aproxima Manoel Querino e Du Bois (2021):

Quem quer que compulse a nossa história certificar-se-à do valor e da contribuição do negro na defesa do território nacional, na agricultura, na mineração, como bandeirante, no movimento da independência, com as armas na mão, como elemento apreciável na família, e como o herói do trabalho em todas as aplicações úteis [sic] e proveitosas. Fora o braço propulsor do desenvolvimento manifestado no estado social do país, na cultura intelectual e nas grandes obras materiais, pois que, sem o dinheiro que tudo move, não haveria educadores, nem educandos [...] foi com o produto do seu labor que os ricos senhores puderam manter seus filhos nas Universidades europeias, e depois nas faculdades de ensino do país, instruindo-os, educando-os, donde saíram veneráveis sacerdotes, consumados políticos, notáveis cientistas, eméritos literatos, valorosos militares, e todos quantos, ao depois fizeram do Brasil colônia, o Brasil independente, nação culta, poderosa entre os povos civilizados (Querino, 1918, p. 156 apud Simões, 2019, p. 151-152).

Como apontam Igor Simões (2019, p. 147) e Hélio Menezes (2018, p. 45), alguns pesquisadores, sobre arte afro-brasileira, argumentam que o texto inaugural desse tema/campo de estudos se deu com a publicação em 1904 do artigo *As bellas-artes nos colonos pretos do Brazil*, de Nina Rodrigues (1904), e assim, o texto de Nina Rodrigues seria quase “como certidão de nascimento dessa área de estudos” (Menezes, 2018, p. 45). Porém, isso configura um epistemicídio aos escritos de Manoel Querino (Carneiro, 2023), condenado ao ostracismo por muitos brancos historiadores da arte. Esse debate sobre quem inaugura, quem é o primeiro etc., não se dá apenas pela questão cronológica, mas

sobretudo nos campos conceitual e metodológico utilizados e produzidos por Manoel Querino e Nina Rodrigues. Cabe destacar, o primeiro é negro, reconhece a negritude dos artistas e não os essencializa, muito menos às suas obras; e o segundo, branco, busca nas teorias raciais eugenistas as bases para compreender a produção artística negra. Frente a essas discussões, aqui, me parece mais pertinente analisar aqueles que creditam Nina Rodrigues como tal, sem maiores críticas.

Em nota, ainda se faz necessário discutir raça e racismo na Arte Brasileira, e muitos são os artistas e intelectuais negros que têm realizado essa discussão (Araújo, 2010; Bittencourt, 2005; Lima, 2017; Menezes, 2018; Simões, 2019). Entretanto, proponho um deslocamento na análise a seguir, ao invés de olharmos as produções teóricas apenas como textos sobre o negro produzidos por críticos, historiadores da arte, antropólogos e até mesmo médicos, busquemos ver através delas o que os brancos ao escreverem sobre o Outro, advogaram e produziram sobre si mesmos. Para tal, novamente recorro à “imagem em negativo” de Liv Sovik (2017), pois me interessa analisar também como a branquitude, presunçosamente, se coloca a explicar a produção do Outro no campo da Arte, e como confere autoridade a si mesma para isso (Carneiro, 2023).

Abordo essas produções teóricas por reconhecer o importante papel que desempenharam ao longo da História da Arte Brasileira na produção e disseminação de concepções racialistas, e por promoverem o protagonismo da branquitude mesmo quando tratavam da arte afro-brasileira. Como fica evidente na dissertação de Hélio Menezes (2018), diversas foram as funções da crítica de arte e dos historiadores da arte afro-brasileira ao longo dos séculos XIX, XX, XXI, assim como da crítica da arte em geral. Desde textos críticos publicados em jornais e revistas que tinham maior circulação entre a burguesia e que tinham forte impacto na forma como um artista seria percebido e recebido pelo circuito de arte, como os vistos do século XX, a textos de catálogos e livros publicados nos dias de hoje, que muitas vezes, têm caráter mais laudatório do que crítico. Nos mais variados momentos a escrita da crítica de arte influenciou diretamente na forma como os pares e o público compreenderam a arte e seus produtores, assim como também influenciou na produção de exposições. Essa relação é perceptível nas exposições sobre arte afro-brasileira abordadas por Hélio Menezes (2018), onde os escritos de críticos e de historiadores da arte, além de antropólogos e mesmo médicos, influenciaram a abordagem expográfica e na seleção de obras de arte que compuseram as exposições. Muitos desses escritos determinavam o que era arte ou não, e o que era ou não arte afro-brasileira.

Igor Simões faz a seguinte reflexão;

Ora, se Arte é criação humana, somos todos humanos para a Arte? Se somos, por que os fazeres de alguns humanos são hierarquizados e/ou nomeados como arte em detrimento de outros? A resposta é complexa. Nesse lugar disciplinar, o humano, assim como a História da Arte que criou, referiu-se sempre ao protagonismo de grupos bem específicos com possibilidade de representação, inscrição e narração (Simões, 2019, p. 44).

Nesse sentido, a compreensão do que é Arte está atrelada a quem a produz, e quão humano este sujeito, ora tratado como objeto, é. Para alguns autores, a obra é expressão ora de certa humanidade, ora da animalidade do sujeito negro artista, uma expressão da raça. Sobre isso, Hélio Menezes argumenta que “O certo é que, se não quisermos ecoar os velhos essencialismos raciais, temos de reconhecer não haver qualquer índice intrínseco a uma obra de arte que a ligue imediatamente à cor de pele de seu autor” (2018, p. 83). Com isso, elenco as produções teóricas a seguir não por compreender que os demais textos da História da Arte não falem também de raça, ao contrário, falam e muito – como veremos no terceiro capítulo–, mas por identificar que estes abordam explicitamente a discussão racial.

Sobre a produção historiográfica da arte afro-brasileira, Hélio Menezes observa que “a produção bibliográfica e expositiva voltada ao tema afro-brasileira é bastante circunscrita. É autorreferenciada: os autores frequentemente se citam e validam suas interpretações a partir dos demais, negando ou ratificando as análises antecedente.” (2018, p. 26), isso possibilita estabelecermos um fio condutor que transpassa o pensamento branco sobre o negro na arte, e que por vezes, se reflete também no pensamento negro. Cabe observar que em sua dissertação, o curador Hélio Menezes (2018) utiliza uma estratégia similar. Ele toma para análise tanto a produção teórica quanto as exposições sobre o tema no Brasil, compreendendo que a História da Arte também é escrita pelas exposições, e a meu ver, as distribui em duas grandes sessões, a produção teórica branca por ele timidamente racializada, e o pensamento negro junto às exposições, fronteiras essas que se inter cruzam. Além disso, compartilho com Hélio Menezes o seguinte princípio:

Não partimos da premissa de que uma obra – escrita, de artes visuais ou qualquer outro gênero – seja resultado de seu contexto, refletindo-o. Não que tal procedimento pareça equivocado: ele é só incompleto. Mais do que reproduzir seu tempo, uma obra também o produz, dele se apropriando (Menezes, 2018, p. 42).

Assim como argumentam Hélio Menezes (2018) e Igor Simões (2019), o entrelaçamento entre arte e a raça do sujeito que a produz já se fazia presente no século

XIX a partir dos escritos de Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911), tido como o primeiro historiador da Arte Brasileira, e que publica em 1888, mesmo ano do fim da escravidão, o livro *A arte brasileira*. Ambos, Menezes e Simões, citam a crítica de Gonzaga Duque ao trabalho de Estevão Silva (1845-1891), negro e pintor de natureza morta, publicada três anos depois do livro;

Descendente de Africanos, conservando ainda traços profundos e radicais, [Estevão Silva] era o que se pode chamar de um belo tipo, retinto, forte, fisionomia insinuante, onde havia o que quer que fosse de franco e bom. (...) Quem como ele vem de uma rude raça oprimida e vem sofrendo, e vem lutando, não tem a nebulosidade grisata, dificultosa, meandrica, enovelada dos finos, vê sempre sanguíneo, vê sempre desesperadamente amarelo. Repare-se agora o contraste brusco das sombras cuja cor nunca conseguiria perder, apesar do tom pesado, algumas vezes muito violento que punha nos seus quadros. É negro sem leveza, sem transições. O colorido quente, intenso, gritalhão de seus frutos reunidos à escuridão das sombras, dão aos quadros, mesmo aos menores, um aspecto de rudeza que domina e destrói a macieza aveludada, a delicadeza voluptuosa com que tratava alguns espécimes da natureza dos trópicos. (Duque, 2011, p. 97 apud Simões, 2019, p. 125).

Veja, os elogios de Gonzaga Duque estão explicitamente imbuídos de racismo, toda a qualidade da produção de Estevão Silva, para ele, refletia a sua raça, a “Alusão à origem africana, aos traços físicos. A proveniência de Estevão Silva é associada a uma rude raça que, a partir de seu lugar de origem, lança um olhar sanguíneo, que vê sempre desesperadamente (ou seja, sem controle) amarelo” (Simões, 2019, p. 125). Essa racialização do artista e sua obra tornam-se ainda mais evidentes quando em paralelo à crítica de Gonzaga Duque a artistas brancos. Hélio Menezes cita a crítica de Duque à tela *Desembarque da Imperatriz Leopoldina* (1818) de Jean-Baptiste Debret, artista francês que integrou a missão artística branca:

O vermelho abundante, que na tela de Silva expressaria a manifestação de um instinto racial, na de Debret ganhava outros significados, defendendo como o artista francês “apesar de não ser um colorista, soube com habilidade distribuir a luz, de sorte que esta cor predominante harmoniza-se perfeitamente com as suas próprias gradações” (Gonzaga Duque, 1995 [1888], p. 93) (Menezes, 2018, p. 44).

Já Igor Simões, retoma a crítica de Gonzaga Duque ao artista Eliseu Visconti (1866-1944) publicada na *Revista Kosmos*, em 1904;

Recordando a sua obra inicial, neste momento, a crítica vai encontrar na de hoje um adiantamento metódico, seguro, como derivante lógico daquela por processos dependentes duma esclarecida razão. O seu primeiro modo de pintar, que algo lembrava o de seus considerados mestres, em particular do ilustre professor Amoedo, desenvolveu-se numa maneira delicadamente individual, mas firmemente caracterizada em todos os detalhes da técnica (Duque, 1904, n.p. apud Simões, 2019, p. 125-126).

Igor Simões chama a atenção para o fato de que “[...] ao se referir a Eliseu Visconti, o crítico destaca suas habilidades individualmente desenvolvidas a partir da lógica da razão e do conhecimento. Visconti é metódico, seguro, controlado, técnico” (2019, p. 126), além disso, Gonzaga Duque segue no mesmo texto com elogios ao período em que o artista Eliseu Visconti residiu na Europa. Como podemos ver, não só o artista negro é racializado por Gonzaga Duque, mas também sua produção e o modo de a ler, fruí-la. Aqui se encontra plasmado no corpo negro a “marca do plural” no campo da arte (Memmi, 2021). Antes de chegar às obras de Estevão Silva e aos elogios, Gonzaga Duque faz questão de realçar as origens africanas do artista, seus traços, e rebaixar os negros. Suas obras são reflexo de sua raça, expressão e materialização dela. Entretanto, quando dedica sua crítica aos artistas brancos Debret e Eliseu Visconti, não aborda a raça dos artistas, eles são representantes apenas de si mesmo, individualmente. As obras de autoria branca não são tidas como expressões da brancura/branquitude dos artistas, mas resultantes de sua maestria, de seus desenvolvimentos e aprimoramentos. Segundo Igor Simões, “Gonzaga Duque é primoroso na constituição de uma análise da Arte Brasileira eivada de preconceitos e assimetrias, baseados em condições raciais e sociais” (2019, p. 125). São metódicos, seguros, voltados à razão, e suas obras dialogam com a de seus mestres, a tradição. Sobre a crítica de Gonzaga Duque a Estevão Silva, Hélio Menezes argumenta que:

Estava estabelecido, e sem previsão de divórcio, um casamento singular e persistente na história da arte brasileira entre características raciais do produtor como condicionantes do resultado final de seus produtos. Como se origem racial e expressão artística fossem dois lados de uma mesma aliança. Uma comunhão não só sanguínea e enovelada, mas marcadamente racista (Menezes, 2018, p. 44).

Ora, se Gonzaga Duque é tido como o primeiro historiador da Arte Brasileira, ou o mais forte e/ou representativo da época (Menezes, 2019, p. 41), e a ele é atribuído o início da História da Arte Brasileira, e esse crítico e historiador que compartilhava de concepções racistas as imprimiam em seus escritos, então podemos concluir que sim, a História da Arte Brasileira nasce e se estrutura também no racismo. Ao colocar em paralelo suas críticas a artistas negros e brancos, estendo a reflexão de Hélio Menezes, acima citada, para a seguinte conclusão; ao racializar apenas a produção de artistas negros e não fazer o mesmo com artistas brancos, Gonzaga Duque não só cria um casamento entre a obra e a raça dos artistas negros, mas também produz o lugar do artista branco na Arte Brasileira como um não racializado, humano, universal. Não estou afirmando que Gonzaga Duque é o primeiro a não racializar os brancos na História da Arte, aliás, a

história da arte europeia já o precede nisso, mas que no contexto brasileiro, ao produzir esse sentido racialista à produção de autoria negra e não fazer o mesmo com os brancos, Gonzaga Duque produz não só o negro na arte e o seu “lugar”, mas também concomitantemente o branco.

Embora Gonzaga Duque não direcione sua crítica ao que viria a ser nomeado como arte afro-brasileira no século XX, “Seus escritos, entretanto, são reveladores de uma tendência racializante da crítica de arte feita no Brasil que perduraria para além de sua época imediata” (Menezes, 2018, p. 44).

Já Nina Rodrigues, aquele considerado por Guerreiro Ramos (1995) como um beato e racista, a quem a melhor homenagem que poderia lhe ser feita é o silêncio, não só teve sua possível autoridade médica extrapolada para as ciências sociais, como também para as artes, em que até hoje é possível encontrar ecos do seu trabalho. Em seu texto intitulado *As Bellas-Artes nos colonos pretos do Brasil – a escultura* (1904), Nina Rodrigues seleciona alguns objetos de cunho religioso de matrizes africanas, em grande parte esculturas, e se propõe a fazer uma análise e crítica de tais objetos. O médico parte do princípio de que o africano, negro, é naturalmente inferior ao branco, e dentre essa hierarquização das raças, alega terem vindos para o Brasil, “[...] inúmeros representantes dos povos africanos mais avançados em cultura e civilização” (Rodrigues, 1904, n.p.), e aquilo que pode soar como elogio, na verdade é a tentativa de destacar que mesmo entre os negros, os inferiores, aqueles que aqui residiam, eram os melhores da raça. Ao se direcionar às obras, argumenta que:

Mandam as regras de uma boa crítica desprezemos as imperfeições, o tosco da execução, dando o devido desconto á falta de escolas organizadas, da correção de mestres habéis e experimentados, de instrumentos adequados, em resumo, da segurança e destreza manuais, como da educação precisa na reprodução natural (sic) (Rodrigues, 1904, n.p.).

Além disso, diz que “Não passaria pelo espírito de homem mediocrementemente instruído a idéia de aplicar á determinação do seu valor as exigências e regras artísticas por que se aferem productos da arte nos povos civilizados” (sic) (Rodrigues, 1904, n.p.), mesmo assim o faz. Tosco, primitivo, grosseiro, entre outros, são termos depreciativos que se repetem com frequência em seu texto para descrever os objetos, sua feitura e o próprio africano/negro. Segundo Igor Simões, “É visível, ao longo do texto, o reforço da arte de matriz europeia e branca como aquela que ocupa o espaço de modelo e cânone, servindo de contraponto para as análises” (2019, p. 149), além disso, “Visivelmente o

autor toma a arte acadêmica, ainda em voga no ambiente artístico brasileiro, como regra máxima de construção, avaliação e correção da boa arte” (Simões, 2019, p. 150), algo também aferido por Hélio Menezes, “Sua análise se pauta em juízos de valor arraigados em considerações etnocêntricas e também evolucionistas” (2018, p. 46). Ao argumentar que devemos desprezar o tosco da execução, devido à falta de escolas organizadas e mestres hábeis, Nina Rodrigues ignora que:

Atuando como ateliês de arte, as casas de religião afro-brasileira repassam, por meio de anos de formação de seus artistas, traços estilísticos africanos de longa duração. Esses tratos não viajam sozinhos no tempo, carregam consigo simbologias, esquemas de pensamento e de uso cujas raízes remetem à África, traduzida em contexto brasileiro (Menezes, 2018, p.74).

O texto de Nina Rodrigues é mergulhado de/em ambiguidades, para ele “As manifestações da sua capacidade artística na pintura e na escultura, – as mais intellectuaes das Bellas-Artes, – melhor o atestarão agora do que o poderam fazer a musica e a dansa” (sic) (Rodrigues, 1904, n.p.), e acrescenta que “Mas na escultura é que, com mais segurança e apuro, se revela a capacidade artística dos negros. O seu cultivo e apreço, entre os escravos que vieram colonisar o Brazil, tanto se comprovam em presunções inductivas como nos testemunhos de factos e documentos” (sic) (Rodrigues, 1904, n.p.). Por mais que seja uma crítica racialista, ao se referir a essas esculturas como Bellas-Artes, atribuía-lhes sentido e valor artístico, mesmo que associado ao caráter religioso (Menezes, 2018). Para Nina Rodrigues:

Os sentimentos, as crenças religiosas fazem para os Negros, como para as outras raças, as despesas das manifestações primitivas da cultura artística. Os deuses, o culto são ainda os themes, os motivos mais valiosos, as fontes de inspiração por excellencia dos rudos artistas negros: aos de ordem religiosa se seguem ou se aggregam motivos retirados das habitues occupaões nobres da guerra e da caça (sic) (Rodrigues, 1904, n.p.).

Dado o cunho religioso, Nina Rodrigues admite ser difícil decifrar os significados exatos de cada objeto, mesmo assim se aventura. Analisa peça por peça, e quando se coloca diante de dois Oxês de Xangô, representações humanas com machados sobre as cabeças, alega não serem a representação do orixá Xangô em si, mas dos sacerdotes possuídos, e aproxima essa representação à figura católica de possessão demoníaca. Entre os objetos selecionados por Nina Rodrigues, destaco a escultura de Oxum, com “atributos da raça branca” (1904, n.p.) a partir da qual o médico questiona se tratar de uma representação de algo observado ou imaginação do artista:

Apenas difícil decidir si o mestiçamento é aqui do producto reproduzido ou da concepção do artista. A associação dos caracteres das duas raças, que entre nós tão largamente se fundem, recebeu uma realização phantastica na imaginação do artista negro; ou limitou-se este a copiar a realidade, em specimens offerecidos pela natureza? (sic) (Rodrigues, 1904, n.p.).

Conclui ser possível ambas as coisas. Mesmo tecendo críticas à escultura devida à sua desproporção entre os membros, ela é tida por Nina Rodrigues como uma manifestação do mestiçamento, já em estágio mais avançado de desenvolvimento se comparada às demais. Por fim, conclui que “Os fructos da arte negra não poderiam pretender mais do que documentar, em peças de real valor ethnographico, uma phase do desenvolvimento da cultura artistica. E medidas por este padrão revelam uma phase relativamente avançada da evolução do espirito humano” (sic) (Rodrigues, 1904, n.p.). Hélio Menezes constata que, com esse texto, Nina Rodrigues estabeleceu as pedras fundamentais que constituíram a arte afro-brasileira no século XX;

- a) A centralidade das peças destinadas ao culto religioso como característica particular desse campo artístico (em detrimento, por exemplo, da dita “arte popular” ou mesmo da “arte erudita” feita por artistas negros que lhe eram contemporâneos). Dizia Rodrigues a esse respeito: os deuses, o culto são ainda os temas, os motivos mais valiosos, as fontes de inspiração por excelência dos rudes artistas negros: aos de origem religiosa se seguem ou se agregam motivos retirados das habituais ocupações nobres da guerra e da caça” (id.);
- b) entre as peças religiosas, a supremacia das de matriz iorubana como as mais valorizadas e imediatamente reconhecíveis como autênticas. A exclusividade da seleção de peças dessa matriz em seu estudo, não obstante seu conhecimento da existência de peças elaboradas com base em outros cânones também africanos, é reveladora de que se trata de uma escolha deliberada; e
- c) a subsunção de peças a uma etnia ou grupo racial, sem atribuição de autoria ou reconhecimento de seu(s) produtor(es). Ao não diferenciar contribuições individuais ou reconhecer a inventividade subjetiva dos artistas negros na confecção de suas obras, Rodrigues estabelecia um verdadeiro *leitmotiv* do campo das artes afro-brasileiras (como de praxe o é no das artes africanas, sua prima germana): a ideia de uma arte atávica, que se reproduziria racialmente de geração em geração; cujos temas, motivos, soluções plásticas e estilísticas se radicaram na ordem da natureza, e não nos condicionamentos culturais ou mesmo individuais. Por pertencer antes a uma “raça”, a identificação de autoria da peça se tornaria informação dispensável, nesses termos (Menezes, 2018, p. 48-49).

A partir do início do século XX, como observa Guerreiro Ramos (1995), os antropólogos e aqueles que se dedicavam ao “problema do negro” foram se distanciando das ideias biologizantes da raça, mas mantendo e justificando as diferenças entre negros e brancos a partir de outras concepções igualmente racistas, entre elas, as justificativas socioeconômicas para a condição do negro, e o conceito de aculturação trabalhado por Arthur Ramos. Muitos foram os brancos que se dedicaram aos estudos do negro no século XX, e entre as suas divergências teóricas, objetivavam identificar e analisar o que de

africano se mantinha no negro brasileiro e o que os aproximava e distanciava dos africanos, tendo em vista a mestiçagem e a relação com a cultura dos brancos⁹². Por exemplo, no campo da arte, Luís Saia (2014) se dedica aos ex-votos, esculturas de pequeno porte de partes do corpo humano que eram depositadas por fieis em cruzeiros e igrejas em prece ou agradecimento de milagres no Nordeste, considerados por Luís Saia valiosos do ponto de vista etnográfico (2014). Luís Saia argumenta que o nordestino é nitidamente mestiço, e que a crença na medicina popular, assim como os ex-votos, são heranças da cultura primitiva, das tradições afro-negras (2014).

Nesse período, com base no livro de Gilberto Freyre *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal* (2006), prolifera-se o mito da democracia racial, não de modo espontâneo, mas político e estrategicamente difundido no Brasil e no cenário internacional, inclusive através da arte. Entre os envolvidos nessa propagação, destaca-se no campo da arte, a figura de Clarival do Prado Valladares (1918-1983), que assim como Nina Rodrigues, também era médico. Em seu artigo, *O negro brasileiro nas artes plásticas* (2018 [1968]), Clarival Valladares se empenha em mostrar um Brasil racialmente harmônico, uma integração entre as raças, onde as divisões se dariam apenas e somente por questões econômicas:

Sendo o Brasil um país de rigorosa delimitação social sob o critério econômico, e ao mesmo tempo de reduzido preconceito racial em termos de “segregação declarada”, a marginalização do indivíduo se acentua sobre os grupos de economia carente que, em certas áreas, abrange maior número de raça negra e seus descendentes.

A dificuldade imposta aos pretos é a mesma que ocorre aos indivíduos de qualquer outra etnia, sempre de acordo com a adequação econômica (Valladares, 2018, p. 18).

Para ele, a figura do mestiço é símbolo dessa integração, aquele que se encontra mais presente nas artes plásticas se comparado à reduzida presença de pretos desde que essa se tornou “atributo de prestígio do estrato social de nível econômico mais elevado”, “entende-se por ser o nosso “mestiço” integrante bem assimilado e indistinto na sociedade “branca” (Valladares, 2018, p. 18), aliás, diz que “Frequentes e relevantes são os mestiços, bem integrados às elites e autores de obras já destituídas de lastro cultural africano, ou afro-brasileiro” (Valladares, 2018, p. 20).

⁹² Hélio Menezes se dedica a uma análise detalhada dos escritos de Arthur Ramos, Luís Barata, Mario Barata, assim como as concepções de Lina Bo Bardi sobre “arte popular”. O estudo se encontra em sua dissertação MENEZES NETO, Hélio. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Em síntese, Clarival Valladares (2018) traça dois caminhos: primeiro ele situa a produção negra, e argumenta que artistas negros quando instruídos produzem obras que se distanciam da “cultura primitiva”, aquilo encarado como genuinamente negro. Em seguida, toma o caminho inverso, elenca uma série de artistas brancos que se relacionam com temas negros e argumenta que a arte negra não é necessariamente a de autoria negra, mas a que tematiza o negro. Aqui, torna-se evidente a ruptura com as ideias biologizantes de Nina Rodrigues, *stricto sensu*, mas mantém-se a ideia racialista e essencialista. Clarival Valladares evidencia esse caminho de mão dupla (Brasil), para ele tido como transculturação (Valladares, 2018, p. 26), onde um negro pode vir a produzir uma arte “branca”, e onde o branco pode igualmente produzir uma arte negra, desde que tematize o negro – negro-tema.

Por exemplo, ao citar os irmãos Arthur Timótheo da Costa e João Timótheo da Costa, Estevão Silva, Armando Viana, entre outros, diz que “Ninguém poderá identificar genuinidade ou reminiscência de cultura negra nas obras [...] nada se tem de sinal de raça” (Valladares, 2018, p. 24), e acrescenta que “Raros são os artistas negros de formação contemporânea comprometida à genuinidade da cultura negra” (Valladares, 2018, p. 25), tendo em vista que “Numerosos artistas negros e mestiços se educavam e se afirmavam nas profissões tradicionais e nos estilos da civilização coetânea, branca, sem compromissos e sem conotação à cultura negra” (Valladares, 2018, p. 24). Para Clarival Valladares, “O que mais caracteriza a arte do negro, isto é, a arte negra, aquela que tem a sua perenidade na cultura africana genuína e que se manifesta universalmente através das transculturações e sincretismos, é a sua imensa comunicabilidade” (Valladares, 2018, p. 22), e que segundo ele, se diferencia das culturas brancas; “O hermetismo e o privatismo são qualidades das ‘culturas brancas’, enquanto a comunicabilidade e a participação coletiva são próprias das ‘culturas tribais’” (Valladares, 2018, p. 25). Para ele:

O participante da cultura negra não é, no Brasil, necessariamente o negro. Tem acontecido a humanistas e artistas brancos, de ascendência e de procedência estrangeiras, fixarem-se às áreas remanescentes integrando-se e valorizando as vinculações, tornando-se intérpretes e estudiosos, e por vezes da hierarquia religiosa como nos exemplos do etnólogo Pierre Verger (1902-1996), ou do artista Hector Bernabó, o Carybé, autor de um recente e já famosos mural dos Orixás, talvez o *magnum opus* de sua vida. [...] Artistas de raça branca, brasileiros ou não, de sangue eslavo, escandinavo, francês, italiano, alemão e até mestiços bem diluídos, têm firmado obra de enaltecimento da figura negra e mulata, sem implicações ao fundamento religioso, africano, porém com profunda afeição ao tipo racial, aos costumes e valores culturais afro-brasileiros. Certo é que alguns deles o modelo negro, ou o tema, têm valor incidental no contexto da obra, embora por qualidade artística se situam no nível mais elevado de nossa produção pictórica (Valladares, 2018, p. 26).

Nessa arte negra e na sociedade brasileira de Clarival do Prado Valladares (2018), não há conflitos raciais; como o mesmo afirma, esse é o tipo de problema norte-americano que não se encontra no Brasil. As “trocas” entre culturas, negra e branca, ocorrem organicamente, uma mistura harmoniosa, muito embora, até na arte negra por ele descrita, os artistas brancos tenham sido eleitos, durante muito tempo, como os maiores representantes. O mito da democracia racial, em Clarival Valladares, se torna ainda mais evidente, quando nos dedicamos a olhar as funções que lhe foram atribuídas nos festivais internacionais de arte negra. Como nos recorda Hélio Menezes (2018, p. 68-107), Clarival Valladares foi um dos responsáveis por escolher os artistas, Agnaldo Manoel dos Santos, Heitor dos Prazeres e Rubem Valentim, para o I Festival de Artes e Cultura Negra, em 1966, em Dacar, Senegal, e compôs a delegação brasileira no *World Black and African Festival of Arts and Culture* (FESTAC), realizado no ano de 1977, em Lagos, Nigéria.

Hélio Menezes retoma as críticas de Abdias Nascimento à posição e função atribuídas a Clarival Valladares, que foi “responsável por conduzir os processos de escolha da delegação do país nas duas edições: em 1966, como membro do júri e coordenador da divisão de artes plásticas, e em 1977, como coordenador geral” (2018, p. 107), e argumenta que:

Defensor de uma perspectiva da aculturação e sincretismo no trato da arte afro-brasileira, e elogiosa de uma mestiçagem positiva, à maneira de Gilberto Freyre (1933), Valladares fez também valer as ideias de sobrevivências e assimilação nos critérios de seleção dos representantes do país nos eventos de Dacar e Lagos. [...] De todo modo, o objetivo era claro: mostrar uma imagem festiva e conciliatória do país. Um Brasil em que negros e brancos comungassem de uma cultura comum, sem espaço para denúncias ou tensões (Menezes, 2018, p. 109-110).

Como se pode ver, Clarival Valladares advogava a favor de uma arte negra que incluísse artistas brancos, e essas trocas seriam a expressão de um Brasil sem racismo, nitidamente falseando a realidade material e simbólica dos negros e dos brancos no século XX.

Essa ideia de uma arte negra “inclusiva” também é tomada por Mariano Carneiro da Cunha, que em 1983, junto ao livro *História Geral da Arte no Brasil*, organizado por Walter Zanini, publica o capítulo intitulado *Arte afro-brasileira* (1983). O autor, segundo suas próprias palavras, tem como propósito “detectar as raízes africanas nas artes plásticas brasileiras” (1983, p. 977), em especial, a escultura. Para isso, Cunha parte da análise iconográfica e da forma em esculturas africanas e afro-brasileiras pertencentes a acervos privados e públicos, traçando um histórico e uma breve linha cronológica sobre os

processos de criação e transmissão dessas esculturas na África e no Brasil, e explora essas complexas redes de conexões. Em diversas partes do texto, Cunha rebate argumentos falaciosos sobre o continente africano e suas elaborações estéticas e soluções plásticas, por exemplo, o fato de que “todos os fatos culturais africanos de alguma relevância eram atribuídos ao Oriente Médio, ao Egito ou, por tabela, à Grécia” (Cunha, 1983, p. 982). Ao focar no contexto brasileiro, Mariano da Cunha afirma categoricamente que “não se pode, portanto, negligenciar ou descartar o negro, quando se pretende fazer história da arte, tanto quanto qualquer outro tipo de análise de fatos históricos, antropológicos, sociais ou econômicos do Brasil” (1983, p. 990).

Embora assuma que há preconceitos no texto de Nina Rodrigues, Cunha argumenta que seu trabalho “continua sendo, quanto à informação e ao método, a fonte mais segura para os trabalhos posteriores sobre o negro no Brasil” (1983, p. 992), aliás, cabe observar que por mais que faça referência a Nina Rodrigues, as “Áfricas” analisadas por Nina e por Cunha não são necessariamente as mesmas e vistas sob a mesma perspectiva, mas diferenciam-se no espaço e tempo. Ao se referir à arte afro-brasileira, Cunha a define da seguinte forma:

Arte afro-brasileira é uma expressão convencionalizada artística que, ou desempenha função no culto dos orixás, ou trata de tema ligado ao culto. Esta maneira de definir o campo, ligando-o a religiões vivas que apelam para uma ascendência africana, traz aparentes anomalias, ligadas precisamente à vitalidade e, portanto, à apropriação de símbolos novos por essas religiões (Cunha, 1983, p. 994).

Mais adiante, o autor subdivide em quatro grupos os artistas que produzem o que ele considera como arte afro-brasileira. O primeiro grupo é composto por aqueles que “servem-se pois de temas negros como poderiam utilizar-se de motivações indígenas ou de quaisquer outras que funcionem, todavia como elementos polarizantes de sua criatividade pessoal, que alimentem o seu universo mito-poético” (1983, p. 1023), entre eles, o autor cita Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Alberto da Veiga Guignard, Candido Portinari, e outros. O segundo grupo é formado por artistas que abordam temas da cultura afro-brasileira, como Carybé, Mario Cravo Jr. e Di Cavalcanti. Somam-se a esse segundo grupo os artistas negros Agnaldo Manoel dos Santos e Rubem Valentim, e sobre estes dois últimos Cunha aponta que “ambos utilizaram-se de temas afro-brasileiros, dentro de ângulo de visão estética individual porém” (1983, p. 1024). Já o terceiro inclui artistas “[...] classificados pela crítica das artes plásticas de ‘primitivos’ ou ‘populares’. Nestes não só os temas, mas também as convenções plásticas, não raro, são africanas, dentro,

porém de outros enfoques” (1983, p. 1024). Nesse grupo, Cunha cita os artistas Guma (branco) do Rio Grande do Sul e Louco (negro) da Bahia. Por último, Cunha elenca o grupo de “artistas dedicados à arte ritual. Estes assumiram, de fato, não apenas um compromisso individual com valores africanos, mas idêntico compromisso percorre toda sua criatividade” (1983, p. 1025).

Como podemos ver, muitos artistas citados por Mariano da Cunha são brancos, algo observado pelo próprio autor ao dizer que “dos artistas cobertos em geral por essa definição, muitos são brancos, outros mestiços e relativamente poucos são negros” (1983, p. 1023). Ou seja, para Cunha a identidade étnico-racial do autor da obra não é levada em consideração para classificá-la enquanto arte afro-brasileira. A branquidão dos artistas, embora observada, não é analisada por Mariano da Cunha, é encarada como uma possível neutralidade, que não interferiria em suas obras e no reconhecimento a elas conferidos. Hélio Menezes reflete que:

Parte da produção afro-brasileira ecoa, relê e dialoga com formas e temas africanos, e chamar atenção para esse aspecto é fundamental para um entendimento mais completo da formação das artes no Brasil. Por outro lado, a ênfase nessa definição exclui da categoria outra parte considerável de artistas cujos processos criativos não se orientam necessariamente por essas referências. Quais as questões desse pêndulo? (Menezes, 2018, p. 19).

E esse questionamento se faz pertinente pois, segundo Roberto Conduru:

Salvo engano, é com essa subdivisão proposta por Mariano Carneiro da Cunha que se explicita e cristaliza historiograficamente a concepção inclusiva de arte afro-brasileira, que já era praticada anteriormente, ultrapassando a ideia de raça como elemento determinante dessa vertente artística (Conduru, 2009, p. 37).

Esse modo de compreender a arte afro-brasileira atrelada à religiosidade e ao negro-tema, como aponta Hélio Menezes, “Lançaria também a pedra fundamental de busca pelo reconhecimento da autoria negra de obras pouco comentadas na história da arte brasileira” (2018, p. 78), e fomentaria exposições sobre o tema, porém, esse modo não só inclui os brancos, mas restringe e engessa as possibilidades de criação e produção de artistas negros. Influenciado por essa definição de arte afro-brasileira “inclusiva”, o historiador da arte Roberto Conduru tem se dedicado largamente a esse estudo. Aqui, elencamos dois de seus trabalhos. O primeiro se trata do livro *Arte afro-brasileira*, publicado em 2007, no qual Conduru destaca que “Além dos esforços e realizações dos artistas [...] é preciso reconhecer que reflexões entre arte e afro-brasilidade existem ao menos desde o texto *As Bellas-Artes nos Colonos Pretos da Brazil – a Escultura*, escrito

por Nina Rodrigues [...]” (2007, p. 101), e sem maiores críticas⁹³ ao médico, Conduru argumenta que:

[...] afro-brasilidade pode ser entendida como expressão que designa um campo de questões sociais, uma problemática delineada pelas especificidades da cultura brasileira decorrentes da diáspora de homens e mulheres da África para o Brasil e da escravidão deles e de seus descendentes, do século XVI ao XIX.

Nesse sentido, talvez fosse melhor falar em arte afro-descendente no Brasil (Conduru, 2007, p. 10).

Entretanto, Conduru reconhece que arte afro-descendente não tem a mesma força sintética que arte afro-brasileira, que já em 2007 tinha ganhado maior reconhecimento e projeção no campo da Arte e de suas instituições (2007). Com isso, Roberto Conduru argumenta que:

Como ponto de partida, pode-se tomar arte afro-brasileira como propôs Maria Helena Leuba Salum: “Qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e a religiosidade africanas tradicionais e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil.” Assim, é preciso pensar coisas e ações indicadas pelo cruzamento de arte e afro-brasilidade: de obras de arte à cultura material e imaterial (Conduru, 2007, p. 10-11).

Assim como seus predecessores, Roberto Conduru tem como objetivo identificar as sobrevivências e influências africanas na arte e cultura brasileira, que segundo o historiador da arte, se estende para os costumes, comidas, etc. Para ele, “De um modo ou de outro, precisam surgir pesquisas que, a partir de evidências e documentos, pensem a continuidade de princípios, práticas e formas artísticas africanas no Brasil” (Conduru, 2007, p. 22). Embora reconheça que arte afro-brasileira possa também ser aquela que aborda as temáticas ligadas ao negro e às suas reivindicações políticas e sociais, como a manifestação da Frente 3 de Fevereiro nos estádios de futebol em 2005, Roberto Conduru (2007) destaca a arte de cunho religioso afro-brasileiro como sua principal função e tema, e que em ambos os casos, podem ser produzidas por artistas brancos e negros. Por exemplo, ele aponta que:

Desde meados do século XX, os trabalhos de Carybé, Rubem Valentim, Mario Cravo Junior, Agnaldo dos Santos, Heitor dos Prazeres, Emanuel Araújo, Abdias do Nascimento, Ronaldo Rego, Jorge dos Anjos vêm delineando uma produção artística singular, que é denominada em livros e exposições como *arte afro-brasileira* (Conduru, 2007, p. 66).

⁹³ Roberto Conduru apenas pontua que “Em que pese sua perspectiva evolucionista que toma a representação naturalista como paradigma, ele destaca alguns “curiosos espécimes da escultura negra” pertencentes ao Museu de Etnografia do Trocadéro, em Paris, no qual Picasso, um par de anos depois, encontrou peças africanas que confirmaram as pesquisas artísticas que vinha empreendendo (2007, p. 101-102).

Outro aspecto de seu trabalho é que, quando Conduru se volta para a análise das representações dos negros na arte, entre as obras abordadas, elenca *Mercado de Negros* (1835) de Johann Moritz Rugendas, *Libertação dos Escravos* (1889) de Pedro Américo e *A Redenção de Cam* (1895) de Modesto Brocos, em nenhuma delas, dedica leitura e crítica sobre a representação dos brancos nas telas, por exemplo, como os brancos representam os donos e compradores de escravos em Rugendas, ou como os anjos e a própria liberdade são representadas pela figura branca em Pedro Américo, evidenciando que mesmo que brancos e negros estejam representados em uma mesma obra, a questão a ser estudada, analisada e explicada é o negro.

Assim como o trabalho de Mariano Carneiro da Cunha (1983), poderíamos dizer que na definição de arte afro-brasileira de Roberto Conduru (2007), tendo em vista os inúmeros nomes que ele elege, muitos são brancos e alguns poucos são negros. Carybé, Anna Bella Geiger, Cildo Meireles, Pierre Verger, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark, são alguns nomes citados por Roberto Conduru (2007) que tematizaram o negro e/ou se inspiraram na afro-brasilidade. No caso de Cildo Meireles, em sua obra *Tiradentes: totem-monumento ao preso-político* (1970), em que explode dez galinhas atadas e untadas de gasolina, Roberto Conduru (2007) busca, inclusive, encontrar relações com as imolações que ocorrem nas religiões de matrizes africanas. Considerando a quantidade de artistas brancos e negros citados pelo historiador da arte e a sua defesa, o livro *Arte afro-brasileira* (Conduru, 2007), poderia receber outros nomes; *Arte afro-brasileiras: muitos brancos e alguns negros*; *Em defesa dos brancos na arte afro-brasileira*; e/ou *Quando os deuses (brancos) descem à terra (negra)*.

A argumentação de Roberto Conduru (2007) parece querer legitimar esse campo na Arte Brasileira demonstrando que até os artistas brancos de destaque e que tiveram algum reconhecimento se inspiraram e beberam da afro-brasilidade, logo, esta cultura tem algum valor. Por mais que Conduru busque e tenha contribuído para a valorização da cultura afro-brasileira e o reconhecimento das influências africanas no Brasil, ainda o faz por um viés branco ao tematizar os negros e abordar as “trocas” de modo harmonioso, um local – cultura – onde negros e brancos supostamente se encontrariam integrados. A definição de arte afro-brasileira de Roberto Conduru (2007), ao mesmo tempo em que é abrangente, ou melhor, inclusiva, composta por negros e brancos, é limitada, pois mais uma vez engessa e limita as possibilidades de criação de artistas negros, que não são só atravessados pelo racismo, religiosidade e as heranças africanas em suas existências. Essa

questão se torna ainda mais evidente em seu artigo *Negrume Multicolor: Arte, África e Brasil para além da raça e etnia* (grifo meu) (Conduru, 2009), título que já antecipa os equívocos de seu conteúdo, em que Conduru retoma a ideia de uma arte afro-brasileira inclusiva, na qual sujeitos brancos também bebem da afro-brasilidade: “A vertente artística nomeada como afro-brasileira não tem sido caracterizada como aquela produzida unicamente por afro-descendentes” (Conduru, 2009, p. 30).

Novamente, Roberto Conduru (2009) lista uma série de artistas que tem tematizado o negro e a cultura afro-brasileira, em que a maioria é branca. O historiador se propõe a fazer uma revisão historiográfica a respeito da arte afro-brasileira, passando por Nina Rodrigues, Mario Barata, Arthur Ramos, Clarival Valladares, Mariano Carneiro da Cunha, e as produções teóricas e expositivas de Emanuel Araújo. Por fim, argumenta que:

Arte afro-descendente é um termo que remete a práticas artísticas em culturas resultantes da diáspora africana no mundo. Quando referida à produção brasileira, não quer abranger só a arte produzida por nativos em África e atuantes no Brasil ou nascidos no Brasil com antepassados africanos. Pretende incluir também, independentemente da origem do autor, a arte feita no Brasil com vínculos africanos. Entretanto, o termo arte afro-descendente mantém a questão da essencialidade e preserva a questão da origem, da origem africana, e, portanto, de África como um lugar físico e unívoco (Conduru, 2009, p. 39).

E termina o texto dizendo:

Pode parecer estranho concluir um texto sobre relações entre artes plásticas e afro-descendentes no Brasil, escrito para o volume de uma revista com tema *O negro no Brasil contemporâneo*, comentando trabalhos de artistas que não parecem ser e não se declaram afro-descendentes, nem vinculam suas obras especificamente à dita arte afro-brasileira. A escolha não é casual, ou impensada [...] o propósito aqui é explicitar como, recentemente, tem-se ampliado a configuração inclusiva dessa vertente artística, evitando-se a ideia de raça, pautando-se menos em marcações étnicas e mais por valores culturais africanos misturados aos demais nas complexas dinâmicas sociais brasileiras. Ou seja, em conjunções de arte, Brasil e África para além de raça e etnia (Conduru, 2009, p. 42-43).

É curioso observar que o texto de Roberto Conduru (2009), mesmo que tenha se proposto a tratar da arte afro-brasileira, e evidencie os equívocos quando se pensa em uma África essencializada, estática e única, em nenhum momento discute racismo com maior profundidade. Ao contrário, reforça a ideia de uma arte afro-brasileira voltada às questões religiosas, e atenua os conflitos raciais e as relações assimétricas de poder. Essa escolha me faz questionar: como é possível ir para além da raça e etnia em uma arte que tem levado em seu nome/classificação o prefixo “afro” como marcador de autoria, raça, estética e metáfora de origem, e que por ter influências africanas e/ou serem produzidas

por negros recebe status e reconhecimento menor na Arte Brasileira e seu circuito? Quem pode ir ou se projetar para além da raça, os brancos?

Cabe observar também que os artistas brancos que tematizam o negro, quando decidem partir para outro tema/objeto/animal, tem sua produção desvinculada da questão racial, e o seu prestígio e reconhecimento se mantêm. O mesmo não acontece com artistas negros, que quando se propõem a abordar outros temas, que não o racismo, raça e o universo religioso, ainda têm/terão a raça atravessando seu reconhecimento, pois são negros, e o reconhecimento e status a eles atribuídos pelo circuito de arte ainda se dão em função da raça do artista. Diferente da branquitude artística em destaque, raros são os artistas negros a quem é permitida a mediocridade e diversidade de temas. Nessa definição de Roberto Conduru (2007, 2009), quando o artista branco ou negro tematiza o negro, se enquadra como arte afro-brasileira, mas quando o branco decide abordar outro tema, deixa de ser afro-brasileiro, ele pode transitar livremente entre os espaços e categorias, ao contrário do artista negro, que como sabemos (Simões, 2019), mesmo que tematize outra questão, não deixará de ser negro, e com isso, não deixará de ser alvo do racismo na Arte Brasileira.

Nos textos sobre arte afro-brasileira, desde o século XX, vários nomes de artistas brancos que tematizaram o negro são citados recorrentemente, entre eles, destaca-se o artista branco e argentino Hector Julio Páride Bernabó, Carybé (1911-1997). Com o avanço do mito da democracia racial, a tematização do negro, o negro-tema (Cardoso, 2020), em especial nas artes, tornou-se símbolo dessa suposta relação harmoniosa, mas claro, sem os brancos abrirem mão da branquitude. Hélio Menezes propõe um paralelismo entre dois artistas que tomaram o negro e questões ligadas às religiões de matrizes africanas como tema de suas obras, “Mestre Didi [Deoscóredes M. dos Santos] e Carybé: um, artista negro, brasileiro, filho de uma das mais respeitadas ialorixás da Bahia; outro, artista branco e estrangeiro que, não obstante, consolidou-se como referência das artes plásticas afro-brasileiras” (2018, p. 38); inclusive, Hélio Menezes intitula este trecho de sua dissertação da seguinte forma: “Duas águas de um mesmo rio: Mestre Didi e Carybé” (2018, p. 28).

Segundo o curador, “as obras de Carybé seriam rapidamente abraçadas e enaltecidas como epítome da representação das tradições religiosas locais. E o autor, apesar de branco e argentino, como representante de uma arte afro-brasileira.” (Menezes, 2018, p. 37); entretanto, esse status conferido a Carybé não se deu de modo “orgânico”

como bem observa Igor Simões (2019). Com base em Marcos Wood, Igor Simões (2019) levanta que Carybé foi escolhido por aqueles que ocupavam o poder durante a ditadura civil militar no Brasil como representante de uma Bahia Negra. Segundo Hélio Menezes:

Tais características, entretanto, não impediram ainda em seu tempo de vida, e tampouco impede em releituras contemporâneas, deslizamentos cromáticos de sua identificação sociorracial. Carybé foi, com o tempo, se “baianizando” – o que significa também dizer se “enegrecendo” no uso cotidiano da língua portuguesa, em que local de origem e raça aparecem por vezes como qualitativos gêmeos e interseccionados. O certo é que não foi qualquer (imagem de) Bahia com a qual Carybé se plasmou. Foi sobretudo uma Bahia mística, afável, com cores e condimentos fortes; uma Bahia dos candomblés, da capoeira de Mestre Bimba (de quem foi aluno), da mistura. Uma Bahia, em suas próprias palavras, em que “tudo se interpenetra, se funde, se disfarça. (...) Tudo misturado: gentes, coisas, costumes, pensares” (Carybé apud Araújo, 2006b, p. 199) [...] Parece haver pouco espaço para intolerância religiosa, desigualdades sociais ou práticas de racismo na Bahia de Carybé [...] Nascido branco e argentino, Carybé termina negro e baiano. Ao menos no imaginário que se criou sobre ele (Menezes, 2018, p. 38).

É a Bahia que nas obras de Carybé, e ele próprio, tornam-se o “lugar” onde “Aqui ninguém é branco” (Sovik, 2009, p. 38). Uma Bahia “tão” negra, mas representada no Brasil e fora, por sujeitos “tão” brancos. Se tal país descrito e retratado por Carybé um dia existiu, existiu apenas para a branquitude. Paradoxalmente, Carybé, que foi baianizado e enegrecido – manifestação da *contradição estratégica da branquitude* – mesmo já falecido, continua branco. Sua experiência, no contexto brasileiro e no próprio candomblé, foi uma experiência branca. Por isso, acredito que Hélio Menezes (2018) equivocou-se ao dizer se tratar de duas águas de um mesmo rio, pois mesmo que ambos, Mestre Didi e Carybé, tenham exercido cargos e funções dentro do candomblé, e suas produções estabeleçam diálogo direto com o universo religioso, esses artistas não viveram a mesma realidade, o racismo e a raça não lhes permitiram isso. O Veu cindia seus mundos (Du Bois, 2021). Poderíamos dizer até que viveram em países diferentes de forma simultânea (Alves, 2012). Melhor seria referir-se a eles como Duas Águas e Dois Rios.

Quando afirmo que Carybé foi e ainda é branco, e sua experiência no Brasil e no candomblé foi uma experiência branca, não busco desqualificar sua valiosa produção, longe disso, mas evidenciar a experiência da branquitude de Carybé e de outros muitos artistas brancos em espaços negro-cêntricos (Cardoso, 2020) – aqui, a arte afro-brasileira –, e conseqüentemente o reconhecimento que lhes fora atribuído. Lourenço Cardoso argumenta que espaços negro-cêntricos são:

Espaços em que o negro é a figura central na condição de pessoa e grupo. O branco que frequenta esses lugares pode se inibir devido à posição central que o negro ocupa. Nesses espaços, ser negro significa poder, prestígio, ser central, por isso sugiro o termo “espaço negro-cêntrico”. Refiro-me aos lugares que podem causar estranheza as pessoas em virtude do negro encontrar-se em posição de poder, de prestígio, de hegemonia (Cardoso, 2020, p. 109).

Nesses espaços, há uma inversão da lógica da branquitude, os brancos deixam de ser a figura central, serem cultuados e ovacionados. O lugar de prestígio é ocupado pela figura do negro, mas sem se sobrepor as outras identidades raciais, por exemplo, no candomblé e no hip-hop (Miranda, 2020). Essa inversão pode despertar o incômodo de brancos educados dentro da supremacia branca (DiAngelo, 2018), onde, “naturalmente”, como acreditam, ocupam o lugar de prestígio e o centro do culto ou debate. Pode incomodá-los terem suas experiências brancas, para eles humana e universal, descentralizada, e terem que se colocar em posições/cargos menores nesses espaços (Cardoso, 2020). Ou seja, o negro como o centro, no poder, lhe desperta a fragilidade branca (DiAngelo, 2018). Segundo Lourenço Cardoso,

A branquitude inibida, o branco inibido é possível que se cale sobre a existência de um provável desconforto de se encontrar subordinado ao negro. [...] se o desconforto realmente ocorre, é provável que seja proveniente da mentalidade racista que considera natural o negro encontrar-se somente exercendo funções subalternas (Cardoso, 2020, p. 111).

E acrescenta que,

O sucesso desse negro lhe revela seu estrépito fracasso. O branco, em que a identidade racial significa virtude, subordinado ao negro, em que a identidade racial significa malogro, evidencia sua decadência. Ele torna-se o branco que decaiu da própria branquitude, torna-se fracassado. O fato torna-o menos branco, porque desvia do significado de que ser é ser virtuoso (Cardoso, 2020, p. 112).

Mas há também aqueles brancos, que incomodados, buscam ocupar a centralidade nos espaços negro-cêntricos. Assim como Liv Sovik (2009), Lourenço Cardoso (2020) se volta para a cidade de Salvador, Bahia, tida como a “Meca Negra” ou “Roma Negra”, e observa que no campo da música, personalidades como Claudia Leitte (a negalora) e Ivete Sangalo, ambas brancas, têm maior visibilidade e projeção se comparadas a Margareth Menezes e Carlinhos Brown, cantores negros. Oriundos de uma mesma cidade e estilo musical negro, brancos e negros ocupam lugares distintos, portanto:

Tudo isso significa que a relação entre o branco-centrismo e a cultura negra pode resultar na secundarização, invisibilização e subalternização do negro. Por outras palavras, seria como se o branco chegasse à casa de um negro, sem pedir licença, ou sem fazer a menor cerimônia, sentasse na “cabeceira da mesa”, isto é, no lugar central, secundarizando, subalternizando, o negro em seu próprio lar [...] Nessa ilustração o branco ao se colocar “no melhor lugar” “na casa do negro”, simplesmente, estaria colocando-se no lugar destinado à

sua branquitude. Seu destino “manifesto”, ou seja, o lugar central em todos os espaços. Até mesmo, quando é considerado espaço de cultura negra. Logo, a “branquitude” “branco-cêntrica” não se submete ao negro. Ela somente aceitar estar junto (Cardoso, 2020, p. 114).

Lourenço Cardoso acrescenta que “A branquitude ‘branco-cêntrica’ não se desloca do seu lugar central seja em ‘sua casa’ (‘cultural ocidental’ = ‘cultura universal’), seja na casa dos outros (cultura não-ocidental’, ‘negra’, ‘diaspórica’ = cultura particular)” (2020, p. 115), ou seja, a branquitude na Arte Brasileira não só ocupa os lugares de destaque e prestígio na arte até então não hifenizada, como durante muito tempo ocupou esses mesmos lugares na arte afro-brasileira e fora legitimada como tal, principalmente, mas não só, pelos críticos e historiadores brancos da arte que se dedicarem à arte afro-brasileira.

Sendo assim, os brancos que tematizaram/tematizam o negro em suas obras e que almejam e/ou se deixam serem colocados nos espaços de poder e reconhecimento em detrimento de outros artistas negros, não só compactuam com o racismo, como gozam dele. Não à toa que, ainda nos dias de hoje, quando se fala de arte afro-brasileira e/ou cultura baiana, sejam lembrados Carybé, Pierre Verger, Cláudia Leitte, Ivete Sangalo, Caetano Veloso, Daniela Mercury, que mesmo branca insiste em cantar “A cor dessa cidade sou eu” (Sovik, 2009), e tantos outros brancos.

A tematização do negro na arte não é novidade para aqueles que se dedicam à área (Amancio, 2021; hooks, 2019; Menezes, 2018; Simões, 2019). Reiteradas vezes a branquitude saturada de si mesmo, sufocada pela sua própria brancura e usurpação, buscou na cultura afro-brasileira e na representação do Outro novos “ares” para sobreviver, por exemplo: o cubismo de Picasso, que se inspira nas máscaras africanas; e o próprio modernismo paulista, que saturado do narcisismo da branquitude academicista, buscou na figura do Outro, sob a alegação de um possível valorização, novos temas para suas obras (Cardoso, 2022; Gilioli; 2016). A exemplo de Aimé Césaire (2020), não sou contrário ao contato, a troca entre as culturas e as artes é oxigênio, mas quando apenas alguns respiram e outros são sufocados, isso não é contato ou troca, é outra coisa. Em muito se assemelham à branquitude modernista: os críticos e historiadores da arte brancos que se dedicaram ao negro-tema e artistas brancos que tematizam o negro à figura do Branco Drácula (Cardoso, 2020). A partir da produção sobre o Outro, bebendo o sangue do Outro, eles produziram e projetaram a si mesmos no campo acadêmico e das artes. Por

isso, muito sabemos daqueles que se inspiraram, mas pouco daqueles que foram inspiração, ou melhor, alimento.

Além do mais, quando digo que mesmo falecido Carybé continua branco, me refiro ao lugar simbólico e concreto a ele atribuído, por exemplo, no Museu Afro-Brasileiro – MAFRO, em Salvador, inaugurado em 1982⁹⁴, onde Hélio Menezes constata que:

Ao menos desde 2013, para quem visita a exposição de longa duração do Mafro sem ter conhecido suas configurações anteriores, Carybé é o único artista a representar uma produção material e artística afro-brasileira, ao lado das fotografias de contexto de Pierre Verger. Marcada pela ausência de outras expressões, objetos ou artistas representativos da área, a atual exposição de longa duração do Mafro não conta com obras de artistas brasileiros, afrodescendentes ou não. Da sala com os objetos africanos, o visitante é encaminhado para os painéis do artista argentino, operando, assim, um salto temporal, geográfico e temático em seu percurso. E, do ponto de vista da autoria, um salto também racial (Menezes, 2018, p. 136).

Carybé e Pierre Verger, “Dois estrangeiros brancos que, não obstante, se inscreveriam como nomes fundamentais para as artes afro-brasileiras e sua institucionalização. Ironias da história, quem sabe...” (Menezes, 2018, p. 129). Sobre os artistas brancos que produzem a partir das relações que estabelecem com os negros e os espaços negro-cêntricos, me parece necessário analisar em pesquisas futuras essa relação menos como possíveis continuidades de africanismos, africanidades, transculturação, antropofagia, brasilidade, afro-brasilidade, baianidade, mestiçagem, democracia racial etc., e mais como de fato o é, uma experiência branca em espaços negro-cêntricos.

Cabe também destacar que mais recentemente, por conta das reivindicações de artistas e curadores negros e do movimento negro brasileiro, com destaque a partir do final do século XX, temos buscado uma maior inserção destes nas instituições, exposições e acervos, relevando nomes importantes para a arte brasileira contemporânea, entre eles, Flávio Cerqueira, Castiel Vitorino Brasileiro, Maxwell Alexandre, Rosana Paulino, Daniel Lima, Ayrson Heráclito, Sonia Gomes, Thiago Sant’Ana, Juliana dos Santos, Dalton Paula, Hélio Menezes, Igor Simões, Amanda Carneiro, Glauce Helena, Kleber Amancio, Marcelo Campos e tantos outros/outras artistas, curadores e pesquisadores negros. Estes têm proposto outras representações negras, que não mais os “tipos” estereotipados e estigmatizados, outras narrativas de Brasil e da própria Arte.

⁹⁴ Mais informações, disponível em: <http://www.mafro.ceao.ufba.br/pt-br/apresentacao> Acesso em: 20 set. 2023.

Como aponta Igor Simões (2019), essa mudança significativa na Arte Brasileira se dá por inúmeras articulações dentro do próprio sistema de arte, que está atrelado a questões econômicas e ao mercado de arte. Com isso, não digo que essas mudanças que estão acontecendo dependem estritamente de interesses econômicos daqueles que gerem e financiam as instituições e o sistema de arte, mas que a eles, essas mudanças estão correlacionadas. Essas inserções geram capital financeiro para as instituições, artistas e demais pessoas envolvidas. Esse fato não tem passado despercebido pela branquitude, artistas, galeristas, feiras, instituições e curadores brancos. Alguns artistas brancos, que não cabe aqui nomear, a partir de seus interesses econômicos, continuam a utilizar o negro-tema em suas produções, na maioria das vezes, não mais como representações favoráveis à democracia racial e/ou estereotipada, mas tomam inclusive como exemplo as representações feitas pelos artistas negros. Somam às suas obras discursos antirracistas, decoloniais/descoloniais, e tudo aquilo que lhes aproxime das populações minoritárias, enquanto lhes interessa. Mas no fim, assim como tantos outros Brancos Dráculas (Cardoso, 2020), estão interessados em receber capital financeiro, reconhecimento e status em cima do negro-tema.

O quão legítimo suas obras, discursos e suas experiências brancas em espaços negro-cêntricos são? Só o tempo e a relação genuína – ou não – que estabelecem com os negros poderão nos dizer.

Portanto, a partir da análise da historiografia da arte afro-brasileira de autoria branca e os objetivos-fim (Cardoso, 2020) de intelectuais brancos sobre o negro-tema desde o século XIX, e compreendendo como o discurso branco produziu o negro nas historiografia da arte e a si mesmo, ora como seres antagônicos (primitivo e moderno), ora como misturados e integrados em uma arte afro-brasileira “inclusiva” (democracia racial), e sem perder de vista os interesses econômicos da branquitude, penso que defender a inclusão de artistas brancos na categoria “arte afro-brasileira”, como alguns ainda têm feito, pode se dar por três principais motivos que ora ou outra se correlacionam: I- por compartilhar, em algum nível, das teorias e ideias racialistas do século XIX e XX; II- por compactuar com o mito da democracia racial, de modo a manter o poder da branquitude; III- por interesses econômicos, mercadológicos, e de projeção no circuito de arte.

2.2.1. Na morada daqueles que nunca nos convidaram a entrar: algumas considerações

Tanto artistas quanto intelectuais brancos têm construído suas carreiras utilizando o negro-tema (Cardoso, 2020), e ao destacar o lugar ocupado por Carybé e Pierre Verger no MAFRO, não poderia deixar passar “em branco” o fato de que a criação e instituição deste museu no prédio da Faculdade de Medicina da Bahia, hoje vinculada à Universidade Federal da Bahia – UFBA em Salvador, enfrentou forte repressão e revolta dos professores da faculdade:

A comissão de acompanhamento das obras de recuperação do antigo prédio da Faculdade de Medicina, no Terreiro de Jesus, encaminhou ofício ao professor José Antônio de Almeida Souza, diretor da Famed, protestando contra a permanência do Museu Afro”, afirmou o médico José Augusto Berbert em seu artigo “Comissão quer museu fora da antiga Faculdade de Medicina”, publicado na edição de 14 de abril de 1999 do jornal A Tarde. “O protesto foi assinado por todos os membros da Comissão (...). A situação é de revolta (...). Todos estão decididos a dissolver a própria comissão se o Museu Afro voltar a ali funcionar, o que descaracterizaria totalmente o velho prédio do Terreiro”, concluiu (Menezes, 2018, p. 129).

Segundo Hélio Menezes, “O histórico de dificuldades que o atravessam desde sua fundação, impondo-lhe sucessivas reduções de espaço, acervo e escopo, atestam para pensamentos e atitudes racistas como causas principais das muitas ausências que acometem o museu” (Menezes, 2018, p. 136). Vale lembrar que esta é a mesma faculdade na qual Nina Rodrigues atuou, e onde desenvolveu seus estudos racistas sobre os negros, servindo de inspiração e fundamento para a “escola baiana” (Ramos, 1995). Esse fato, a recusa dos integrantes da Faculdade de Medicina em dividir o espaço com o MAFRO, muito se assemelha com o movimento de intelectuais, artistas, políticos e personalidades brancas⁹⁵, e alguns não brancos, que em 2006 se manifestaram contrários a políticas de

⁹⁵ “Assinam Adel Daher Filho, sindicalista Adilson Mariano, vereador Alberto Aggio, professor Alberto de Mello e Souza, professor Almir da Silva Lima, jornalista Amandio Gomes, professor André Campos, professor André Côrtes de Oliveira, professor Ana Teresa Venancio, antropóloga Anna Veronica Mautner, psicanalista Antonio Carlos Jucá de Sampaio, professor Antonio Cícero, poeta Antonio Marques Cardoso, Ferreirinha, operário Aurélio Carlos Marques de Moura Bernardo Kocher, professor Bernardo Sorj, professor Bila Sorj, professora Bolivar Lamounier, cientista político Cacilda da Silva Machado, professora Caetano Veloso, compositor Carlos Costa Ribeiro, professor Cláudia Travassos, pesquisadora Cláudia Wasserman, professora Celia Maria Marinho de Azevedo, historiadora Célia Tavares, professora Cyro Borges Jr., professor Darcy Fontoura de Almeida, professor Demétrio Magnoli, sociólogo Dilene Nascimento, historiadora Domingos de Leers Guimaraens, artista visual Dominichi Miranda de Sá, pesquisadora Egberto Gaspar de Moura, professor Elvira Carvajal, professora Eunice R. Durham, professora Fabiano Gontijo, professor Fernanda Martins, pesquisadora Fernando Roberto de Freitas Almeida, professor Ferreira Gullar, poeta Francisco Martinho, professor George de Cerqueira Leite Zarur, professor Gilberto Hochman, cientista político Gilberto Velho, professor Gilda Portugal, professora Gilson Schwartz, economista Giselda Brito, professora Gláucia Villas Boas, professora Guita Debert, professora Helena

cotas raciais nas universidades públicas brasileiras, incluindo pesquisadores do negro-tema. A carta manifesto dizia que:

O princípio da igualdade política e jurídica dos cidadãos é um fundamento essencial da República e um dos alicerces sobre o qual repousa a Constituição brasileira. Este princípio encontra-se ameaçado de extinção por diversos dispositivos dos projetos de lei de Cotas PL 731999 e do Estatuto da Igualdade Racial PL 3.1982000 que logo serão submetidos a uma decisão final no Congresso Nacional. O projeto de lei de cotas torna compulsória a reserva de vagas para negros e indígenas nas instituições federais de ensino superior. [...] Os defensores desses projetos argumentam que as cotas raciais constituem política compensatória para amenizar as desigualdades sociais. [...] Essas políticas, ainda que reconhecidamente imperfeitas, se justificariam porque viriam a corrigir um mal maior. Esta análise não é realista nem sustentável e **tememos as possíveis conseqüências das cotas raciais**. Transformam classificações estatísticas gerais, como as do IBGE, em identidades e direitos individuais contra o preceito da igualdade de todos perante a lei. A adoção de identidades raciais não deve ser imposta e regulada pelo Estado. [...] Qual Brasil queremos? Almejamos um Brasil no qual ninguém seja discriminado, de forma positiva ou negativa, pela sua cor, pelo seu sexo, sua vida íntima e sua religião onde todos tenham acesso a todos os serviços públicos que se valorize a diversidade como um processo vivaz e integrante do caminho de toda a humanidade para um futuro onde a palavra felicidade não seja um sonho. [...] Nosso sonho é o de Martin Luther King, que lutou para viver numa nação onde as pessoas não seriam avaliadas pela cor de sua pele, mas pela força de seu caráter (grifo meu).⁹⁶

Ou seja, ao colocarmos em paralelo o manifesto anticotas e a recusa da Faculdade de Medicina em dividir o espaço com o MAFRO, é quase como se dissessem: “Nós podemos e vamos estudá-los, vamos nos ‘inspirar’ em suas manifestações culturais, intelectuais e religiosas, mas vocês não podem entrar em ‘nossa casa’, não nos termos de vocês”. Curioso pensar que ambos os casos se assemelham à epígrafe que inicia este capítulo, escrita anos antes por Lélia Gonzalez. Estaria Lélia prevendo o futuro, ou o

Lewin, professora Hercidia Mara Facuri Coelho, pró-reitora Hugo Rogélio Suppo, professor Icléia Thiesen, professora Isabel Lustosa, historiadora João Amado, professor João Leão Sattamini Netto, economista John Michael Norvell, professor José Augusto Drummond, cientista político José Carlos Miranda, movimento negro José Roberto Ferreira Militão, advogado José Roberto Pinto de Góes, professor Josué Pereira da Silva, professor Kátia Maciel Kenneth Rochel de Camargo Jr., professor Laiana Lannes de Oliveira, professora Lena Lavinas, professora Lília Moritz Schwarcz, professora Lucia Lippi Oliveira, socióloga Lúcia Schmidt, professora Luciana da Cunha Oliveira, professora Luiz Alphonsus de Guimaraens, artista plástico Luiz Fernando Almeida Pereira, professor Luiz Fernando Dias Duarte, professor Luiz Werneck Vianna, professor Madel T. Luz, professora Magali Romero Sá, historiadora Manolo Florentino, professor Marcos Chor Maio, sociólogo Maria Alice Resende de Carvalho, socióloga Maria Conceição Pinto de Góes Maria Hermínia Tavares de Almeida, professora Maria Sylvania de Carvalho Franco, professora Mariza Peirano, professora Mirian Goldenberg, professora Moacyr Góes, diretor de cinema e teatro Mônica Grin, professora Monique Franco, professora Nisia Trindade Lima, socióloga Oliveiros S. Ferreira, professor Paulo Kramer, professor Peter Fry, professor Priscilla Mouta Marques, professora Ronaldo Vainfas, professor Renata da Costa Vaz, sindicalista Renato Lessa, professor Ricardo Ventura Santos, professor Rita de Cássia Fazzi, professora Roberto Romano, professor Roney Cytrynowicz, historiador Roque Ferreira, sindicalista Serge Goulart, diretório nacional do PT Sergio Danilo Pena, professor Silvana Santiago, historiadora Sílvia Figueiroa, historiadora Simon Schwartzman – sociólogo Ubiratan Iorio, professor Uliana Dias Campos Ferlim, professora Vicente Palermo Wanderley Guilherme dos Santos, cientista político Yvonne Maggie, professora Zelito Vianna, cineasta.” Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/projeto-bula/reportagem/a-integra-do-manifesto-contras-cotas-raciais/> Acesso em: 02 set. 2022.

⁹⁶ O texto pode ser consultado na íntegra em <https://congressoemfoco.uol.com.br/projeto-bula/reportagem/a-integra-do-manifesto-contras-cotas-raciais/>. Acesso em: 02 set. 2022.

modo de ação e organização da branquitude que se repete de tal forma que podemos identificar os padrões característicos e organizacionais? Como bem argumenta Sueli Carneiro:

A ausência de respeito ao direito de autonomia aparece na desqualificação das formas de luta. Em geral os brancos se posicionam sobre as questões dos negros com a atitude de quem sabe o que é melhor para eles, ditando os termos aceitáveis em que os negros devem reivindicar ou não. O pacto tácito proposto é um simulacro de ação política: “nós deixamos vocês brincarem de fazer política, desde que não extrapolem certos limites”. Ou ainda, “desde que seja prática assistida por brancos de nossa confiança”. E, mesmo, “desde que não ultrapasse o limite do simulacro” (Carneiro, 2023, p. 333).

Assim como o conceito de epistemicídio de Sueli Carneiro (2023), enquanto objeto de pesquisa, negro-tema, servimos, enquanto sujeitos de nossas próprias histórias, não. Enquanto negro-tema, possibilitando pesquisadores e artistas brancos tornarem-se especialistas e representantes de nós, Outros, servimos. Como pesquisadores negros a olhar o mundo e a si mesmos, não servimos. Para a branquitude, podemos existir enquanto negro-tema, mas não enquanto negro-vida (Ramos, 1995). Se “todo Cubo Branco tem um quê de Casa Grande” (Simões, 2019, p. 13), igualmente as universidades ainda também o têm.

Veja, é interessante analisar as ideias e proposições teóricas, tanto dos brancos, que se dedicaram ao estudo do negro-tema nas artes, quanto os que assinaram o manifesto anti-cotas, pois elas vão de encontro aos argumentos de que o racismo e ideias racistas, inclusive dentro do campo da Arte Brasileira, são frutos da ignorância, pelo contrário, o racismo é também fruto de uma produção intelectual e artística intensa. Os artistas e intelectuais que assinaram o manifesto contra as cotas não só se colocaram contrários à maior política pública de acesso de negras e negros ao ensino superior no Brasil, como produziram e divulgaram ideias falaciosas, racistas, que até hoje são utilizadas como argumentos pela branquitude, por exemplo, o mito da democracia racial, a mestiçagem, a ideia de que as bancas de heteroidentificação são tribunais raciais, de que as ações afirmativas produzem o racismo, entre outros⁹⁷. Como aponta Sueli Carneiro:

O epistemicídio se realiza através de múltiplas ações que se articulam e se retroalimentam, relacionando-se tanto com o acesso e/ou a permanência no sistema educacional, como com o rebaixamento da capacidade cognitiva do

⁹⁷ Por exemplo, no vídeo “Antropóloga Yvonne Maggie analisa os projetos de cotas raciais” publicado em 2009, Yvonne Maggie, antropóloga e professora emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro com ampla pesquisa sobre a população negra e as religiões de matrizes africanas, se coloca fortemente contrária às cotas raciais e embora reconheça que há racismo no Brasil, argumenta que as cotas na verdade produzirão o racismo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hW43_btZZc8. Acesso em: 21 jul. 2023.

alunado negro. A exclusão racial via o controle do acesso, do sucesso e da permanência no sistema de educação manifesta-se de forma que, a cada momento de democratização do acesso à educação, o dispositivo de racialidade se rearticula e produz deslocamentos que atualizam a exclusão racial (Carneiro, 2023, p. 109).

Com isso, em pesquisas futuras também é necessário que se analise a branquitude dos sujeitos que assinaram o manifesto anti-cotas, suas trajetórias, produções acadêmicas, políticas e artísticas, e como esses sujeitos têm se posicionado sobre a questão das cotas raciais nos dias de hoje, tendo em vista o sucesso das políticas afirmativas nas universidades públicas e os interesses deles em não cair no ostracismo, não serem taxados de racistas, e ainda se manterem pertinentes e relevantes na vida acadêmica, artística e política. Tal pesquisa tem muito a contribuir para a compreensão de como o medo branco diante da onda negra (Azevedo, 2004) faz com que a branquitude se articule meticulosamente, inclusive com ares de ciência, para preservar seus lugares de prestígio e poder. Como argumenta Lourenço Cardoso, “Daqui se conclui que, mesmo os especialistas do negro-tema, não estão livres de reproduzirem práticas e discursos racistas” (Cardoso, 2020, p. 257).

Posto isto, não é suficiente que os brancos anti-cotas hoje se “desculpem” e digam que são favoráveis às cotas, pois viram o seu inegável sucesso e eficácia, mas terão que combater ativamente as ideias que eles mesmos ajudaram produzir. Até quando? Até que essas ideias, ou seja, o racismo, cesse. Não se trata de uma caça às bruxas, não estamos procurando “culpados”, mas trata-se de distribuição de responsabilidades à branquitude. As ideias da branquitude intelectual e artística inferem direto e indiretamente na vida material e simbólica de pessoas negras. Aquilo que para os brancos é só uma “ideia”, um texto impresso no papel ou pinceladas numa tela, para nós negros, pode ser vida ou morte.

Ainda soa estranho aos meus ouvidos pesquisadores e artistas brancos dizerem, ou deixarem lhes dizerem, que são especialistas sobre negros. Perceba, não dizem serem especialistas em questões raciais, relações raciais ou em como o racismo opera. São especialistas no negro-tema, e essa postura os retira da relação de modo a não fazerem parte da dinâmica do racismo e das relações raciais. São autoridades, aqueles que olharam, analisaram, estudaram e espiaram o Outro. Pouco falam de si, dessa forma, “Nem todo pesquisador, ao pensar a respeito da identidade racial do Outro, pensará a respeito da sua, porque o branco não é interpelado por ser branco” (Cardoso, 2020, p. 226).

Se me tomo como negro-vida, um ser dinâmico, que é hoje o que não era ontem, e será amanhã o que não é hoje, um ser vivo com minhas próprias contradições (Ramos, 1995), como pode alguém ser especialista sobre mim e os meus?

Ao racializar a branquitude e suas produções, alguns podem argumentar que busco deslegitimar suas obras e pesquisas, tal crença não encontra lastro na realidade, ou como diz Igor Simões: **“Nota de atenção: nada foi jogado fora”** (2019, p. 37). Ao contrário de deslegitimá-las, sou grande entusiasta e incentivador da produção teórica e artística de autoria branca, pois, assim como em uma “imagem em negativo” (Sovik, 2017), essas produções me permitem ver e analisar a branquitude cada vez mais⁹⁸. Logo, é preciso fazer tais críticas e questionar os brancos, “Desde que o questionamento dirigido ao branco não signifique impedi-lo de pesquisar sobre o negro-tema por causa da sua branquitude. Nesse ponto ressalto que os problemas sociais não pertencem de forma exclusiva a nenhum grupo” (Cardoso, 2020, p. 280). Além de que “Quanto à legitimidade do pesquisador branco, obviamente, o seu trabalho é tão legítimo quanto o do pesquisador negro. O que difere é que seu ponto de vista é “a partir de fora” do grupo e do negro “é a partir de dentro” (Cardoso, 2020, p. 279). Como na tese de Lourenço Cardoso, “A questão central [neste ponto] é a seguinte: o que leva o acadêmico branco [e artista branco] a pesquisar o negro e esquecer-se de si?” (Cardoso, 2020, p. 13).

Acredito que ao olharmos para artistas e pesquisadores brancos sobre o negro-tema, devemos ter em mente ao menos 3 (três) das 27 (vinte e sete) perguntas elaboradas e aplicadas por Lourenço Cardoso a pesquisadores brancos:

7. O que leva uma pessoa branca a estudar o negro?
8. Por que pensar o Outro e não pensar em si?
9. O pesquisador branco ao estudar o negro, em algum momento, reflete como ele é visto pelo seu “objeto” de “pesquisa negro”? (Cardoso, 2020, p. 326).

Essas perguntas tendem a ter respostas reveladoras de como o pesquisador e artista brancos veem a si mesmo, os intuitos de suas obras, se servem apenas ao carreirismo narcísico branco (Carneiro, 2023), ou se estão alinhados e comprometidos de forma ética

⁹⁸ Com a crença de serem a autoridade a falar sobre tudo e todos (Carneiro, 2023; Cardoso, 2020), tenho percebido cada vez mais nesta pesquisa que a pretensão de superioridade da branquitude é tamanha que alguns brancos se quer cogitam/cogitaram que seus trabalhos e eles próprios poderiam ser tomados como sujeito/objeto de estudo e não como referencial e base teórica. Do alto do castelo (Fanon, 2020), a branquitude, em especial destaque nas artes, parece ainda não ter se dado conta de que seus trabalhos e obras sobre os Outros falam muito mais de si mesmos do que sobre os Outros.

e politicamente com a população negra e o enfrentamento ao racismo. Segundo Lourenço Cardoso:

Em nossa tradição científica, especialmente, na antropologia, o objeto de estudos das Ciências Humanas foi o “Outro”. Por outras palavras, o primitivo, o selvagem, o não-ocidental, o exótico, o rural, o negro, a mulher, o homossexual, o muçulmano, o judeu, o indiano, o chinês, “as pessoas do Sul”. O foco dos estudos esteve voltado em todos aqueles que se encontravam fora das normas padronizadas pela cultura eurocêntrica, branca, masculina, ocidental. Quem define é o Norte (Santos, 2006a) que buscará explicações científicas para todos do Sul. O “Norte” significa o “eu”, o cientista, o sujeito que desvenda o mundo, aquele que desvenda a natureza e problema que é “não-ser-Ele”. Diante desse contexto, estudar o branco não é uma questão. O branco é “Ele” e o problema efetivamente é “não-ser-Ele”. Portanto investigar o branco não é um tema, uma questão e ponto (Cardoso, 2020, p. 129).

E acrescenta que:

É possível que não faça sentido para aqueles da cultura acadêmica, especialmente, das Ciências Sociais [e Artes Visuais], estudar o branco, pois, não se estuda o poder que a branquitude detém, e sim, a busca pelo poder que os outros lutam para obter (Cardoso, 2020, p. 129-131).

Temos sido objetos de estudo, desejo, interesse, repulsa e atração durante muito tempo, e as justificativas são diversas: somos superiores e os Outros inferiores; buscamos integrar os negros e os brancos em uma sociedade de democracia racial; queremos ajudar, “dar” voz aos Outros, entre outras. Esse último é ainda mais curioso e “engraçado”, porque parte da premissa de que o Outro não tem voz.

Por fim, em diversos momentos durante a escrita desta pesquisa, me questionei até que ponto estou tratando a branquitude como branco-tema (Cardoso, 2020), até que ponto estou a mumificá-la, examiná-la, explicá-la, assim como o pesquisador branco o faz com o negro-tema. Tenho concluído que quando me refiro ao branco-tema, estou tomando-o como objeto/sujeito a ser estudado, um assunto, mas isso não o descaracteriza como branco-vida. Essa, inclusive, é uma das maiores dificuldades em estudar a branquitude, o branco-tema, pois ela é viva, é dinâmica, embora mantenha o princípio colonial e de supremacia branca, ela muda constantemente suas estratégias. Portanto, compreendo que assim como os Estudos Culturais, estudar a branquitude é partir de um pensamento sem garantias (Restrepo, 2014), pois cada vez que levantamos o Véu (Du Bois, 2021) e ousamos enxergar o “invisível” e dizer o indizível, a branquitude, com base na fragilidade branca (DiAngelo, 2018), faz três movimentos principais: I- a negação das “acusações”, II- a exclusão do “inimigo”, e III- a criação de novas estratégias de manutenção do poder. Portanto, se os brancos são branco-vida, então, em partes, essa

pesquisa já nasce morta, pois a cada página em que se ergue o Véu, a branquitude se esconderá atrás de tantas outras.

2.3. Racismo Visual: a representação da branquitude

2.3.1. O Eu e o Outro

A arte é, dentre tantas outras definições possíveis, uma forma de compreender o mundo e de projetar não apenas o que se vê, mas o que se quer ver.⁹⁹

Renato Gilioli

É o olhar do Eu hegemônico instituindo o Não ser. Um olhar educador, que carrega e explicita a verdade sobre o Outro, o nada que o constitui. E que a nossa resistência permanente desmente.¹⁰⁰

Sueli Carneiro

Transitando entre os espaços institucionais da Arte Brasileira, tenho me questionado sobre quem detém o poder, quem decide o que, quem produz as obras, e o que decidem mostrar e o que escolhem reter. Olho cada vez mais os nomes escritos nas etiquetas pequeninas e me dedico a eles, serão brancos/as ou negros/as? Quando me volto para as imagens expostas, diversas vezes fiz um exercício semelhante ao de Alice Neto de Souza ao olhar o “lápiz cor de pele”; olho a tela, olho para minha pele, olho fixamente para a “tela cor de pele”, e me deparo com um mundo que não é meu, que não me tem sido permitido tocar, onde eu não posso existir de forma plena, um mundo no qual só posso vê-lo. *Angustiado*, procuro outras imagens, imagens sobre mim, sobre o mundo no qual eu existo, imagens que se assemelhem à minha mãe, meus tios, primos, meus avós, os meus. *Frustrado*, encontro imagens que parecem comigo, mas não são realmente eu. São imagens sobre mim, mas que ao mesmo tempo, não são sobre mim. É difícil explicar. Eu estou me vendo, vejo minha “cor de pele” ali, mas não me identifico com ela. Que loucura, se ver no espelho, mas não se reconhecer. Nessas imagens, há muitas coisas, mas não há sorriso, não há humanidade, tudo isso é negado. *Desesperado*, busco na imensidão

⁹⁹ (Gilioli, 2016, p. 21).

¹⁰⁰ (Carneiro, 2023, p. 361).

da sala branca imagens mais recentes, quem sabe essas falem algo sobre mim. Chego a elas. Parecem tão reais, é quase como se eu pudesse tocá-las, mas elas dizem as mesmas coisas que as imagens antigas. Olho em volta no salão, e as pessoas que se assemelham com as “telas cor de pele” parecem se divertir. No silêncio que a sala proporciona, isolada do mundo exterior, elas param na frente de cada “tela cor de pele”, conversam entre si, ficam um tempo paradas, apontam detalhes, fazem expressões de surpresa, de deleite... parecem se enxergar e se reconhecem nas imagens. *Sozinho*, com a minha “cor de pele”, me questiono, o que será que não estou entendendo? O que falta em mim para entender essas imagens? Ora, se eles que têm a “cor de pele do mundo” entendem e gozam com as imagens nesse espaço sagrado, por que eu não as entendo? *Desumanizado*, saio de sala com a decisão de não mais voltar, e com a dúvida de que se eu sou eu, humano, ou se eu sou o que aquelas imagens dizem sobre mim.

Para o meu sossego e para estancar a minha dor, descubro que as imagens, mesmo aquelas que parecem falar sobre mim, na verdade não são a representação da realidade, muito menos a representação da minha existência, mas são a representação do imaginário social, das “fantasias brancas” (Kilomba, 2022), sobre mim e sobre eles mesmos, os brancos. Segundo Silvio Almeida (2020), ao nos depararmos com imagens como essas, não estamos diante da realidade, mas de ideologias: “A ideologia, portanto, não é uma representação da realidade material, das relações concretas, mas a representação da relação que temos com essas relações concretas” (Almeida, 2020, p. 65-66). Para ele, essa compreensão é fundamental, pois ela nos possibilita perceber que a ideologia não é apenas um produto do imaginário, mas sobretudo uma prática. Como argumenta Silvio Almeida:

Para nos convenceremos de que existem lugares de negros e lugares de brancos na sociedade, ou no mínimo não nos espantarmos com essa constatação, não basta ler os livros de autores racistas como Gobineau, Nina Rodrigues ou Oliveira Vianna. É necessário, por exemplo, que, ao frequentar a escola, as lições desses autores sejam acompanhadas de uma realidade em que os professores sejam brancos, os alunos sejam brancos e as pessoas consideradas importantes sejam igualmente brancas (Almeida, 2020, p. 66).

Ou seja, ao adentrar o Cubo Branco da Arte Brasileira (Simões, 2019), é preciso que essas imagens me digam que sou o Outro, não humano, e que o humano é Ele, o branco. Por isso também o silêncio da sala, o isolamento do “mundo exterior”, a pseudoneutralidade e autoridade inscritas nas etiquetas e nas paredes brancas. No mundo branco, essas imagens precisam criar a diferença, a alteridade. Ao mesmo tempo em que são produto, são imagens nas quais a branquitude artística cria o Eu hegemônico e o Outro (Carneiro, 2023). A partir de Martin Heidegger, Sueli Carneiro (2023) argumenta que o

filósofo distingue duas categorias: o ôntico e o ontológico. O “ôntico se refere aos entes particulares, ou às determinações do ser, ao passo que o ontológico diz respeito ao ser enquanto tal. Então, raça, cor, cultura, religião e etnia seriam da ordem do ôntico, das particularidades do ser” (Carneiro, 2023, p. 19). Nessa perspectiva, o racismo, ou como nomeia Sueli Carneiro (2023), dispositivo de racialidade, é uma tecnologia que reduz o ser – ou grupo – ao ôntico, e lhe nega a condição ontológica, impossibilitando assim sua humanidade, a universalidade. Nas palavras de Sueli Carneiro:

[...] é a ideia de universalidade que emancipa o indivíduo e permite-lhe expressar a sua especificidade. Em contrapartida, é a ideia de particularidade que o aprisiona, reduzindo o seu ser a essa particularidade que aprisiona o indivíduo negro ao seu grupo específico. Ao fazer do ôntico o ontológico do Outro, o Eu hegemônico rebaixa o estatuto do ser desse Outro (Carneiro, 2023, p. 19).

Essa compreensão aproxima, em partes, Sueli Carneiro à Frantz Fanon (2020), pois o psiquiatra não é contrário à universalidade do gênero humano, porém, observa que a própria ideia de universalidade foi sequestrada pelos brancos, e que estes projetaram suas particularidades como sinônimos da universalidade, “Assim, para Fanon, o colonialismo representa uma alienação da humanidade [...]” (Faustino, 2017, p. 128). Conseqüentemente, como observa Sueli Carneiro, “O dispositivo de racialidade, ao demarcar a humanidade como sinônimo de brancura, irá redefinir as demais dimensões humanas e hierarquizá-las de acordo com a proximidade ou o distanciamento desse padrão” (2023, p. 31-32). Por exemplo, segundo Fanon (2020), o malgaxe¹⁰¹ é um malgaxe ao mesmo tempo que não é um malgaxe, pois não existe uma “malgaxeria”, e ele pode aceitar não ser branco, porém, em algum momento da história ele torna-se malgaxe no contato com o branco que o leva a questionar sobre sua própria humanidade. Logo, o malgaxe, colonizado, começa a sofrer por não ser branco, por não ter sua humanidade reconhecida diante da discriminação branca, e “Então tentarei basicamente me tornar branco, isto é, obrigarei o branco a reconhecer a minha humanidade” (Fanon, 2020, p. 112-113). Portanto, o indivíduo não é diferente *per se*, ele é tornado e torna-se diferente a partir da discriminação branca¹⁰².

¹⁰¹ Refere-se à República Malgaxe (atual República Democrática de Madagascar) ou o que é seu natural ou habitante; madagascarense.

¹⁰² Sobre esse processo de negação do reconhecimento do colonizado/Outro e da sua humanidade, Albert Memmi argumenta que “Assim se degradam, uma a uma, todas as qualidades que fazem do colonizado um homem. E a humanidade do colonizado, recusada pelo colonizador, torna-se de fato, para ele, opaca” (Memmi, 2021, p. 122-123).

Além de negar a humanidade do Outro ao reduzi-lo e fixá-lo no ôntico, a branquitude projeta sobre esse Outro tudo aquilo que ela nega e/ou falseia em si mesma. Conforme Grada Kilomba, a branquitude projeta partes dissociadas da psique para o exterior, onde elenca a si mesma aquilo que considera “bom” e exterioriza o “mau” no Outro. Dessa forma, “[...] cria permanentemente o dito ‘Outro’ como antagonista do ‘eu’ [...] O *sujeito negro* torna-se então ecrã de projecção daquilo que o *sujeito branco* teme admitir sobre si: neste caso, que é o ladrão violento, o bandido indolente e malicioso” (Kilomba, 2022, p. 35). A partir de Frantz Fanon e Lewis Gordon, Deivison Faustino (2017) argumenta que essa exteriorização de suas próprias contradições se caracteriza como uma teodiceia antropocêntrica, “Assim o branco, em seu fardo pretensamente civilizador, transfere – ao menos simbolicamente – para fora tudo aquilo que transgrida a imagem pretensamente coerente a respeito de si” (Faustino, 2017, p. 129). Dessa forma, a branquitude considera a si mesma o belo, bom e verdadeiro, e o negro, o feio, o mau e o falso.

Essa mesma teodiceia tem sido utilizada como ferramenta para justificar o próprio processo colonial e todas as atrocidades perpetradas pela branquitude, tanto do Norte quanto do Sul Global. Nessa lógica, o colonialismo não foi um processo de pilhagem, morte, dominação e expropriação (Césaire, 2020), mas sim um processo que visava civilizar o incivilizado, catequizar os pagãos, salvar as almas “perdidas”. Ou seja, não é a branquitude que está a exercer a dominação sobre os Outros a fim de suprir seus interesses socioeconômicos e políticos, mas está executando uma ação redentora para com aqueles que se encontram “perdidos”. Se ele é mau, então posso matá-lo. Se ele é apenas um objeto, um não humano, então posso dominá-lo e subjugá-lo. Como aponta Deivison Faustino:

Por essa razão, no colonialismo é sempre o outro – o negro, o árabe, o oriental, o indígena, o não europeu – que poderá ser rotulado como *violento, terrorista, fundamentalista, selvagem*, animal, bandido etc... e é a partir desse *Outro*, ou pelo menos pela sua oposição, que se permite esboçar uma narrativa deificada do *Eu* e do Nós (Said, 1977) (Faustino, 2017, p. 130).

É sempre “culpa/responsabilidade” do Outro as ações da própria branquitude. Esse processo de produção do Outro – negro –, também o reduz ao corpo, ao biológico¹⁰³.

¹⁰³ A partir de Fanon, Deivison Faustino argumenta que, “É verdade que, para usar o músculo, ele necessita de um cérebro e de pensamentos, sonhos, motivações, desejos, ambições, mas esses elementos, geralmente, só são reconhecidos no Senhor. Em um sentido estrito, não é esperado que o colonizado pense, sinta ou produza significado relevante sobre si e o mundo, mas caso e/ou quando o fizer, esse saber será rapidamente apropriado pelo colonizador de forma a garantir as mistificações coloniais (Faustino, 2017, p. 130).

Sobre isso, Frantz Fanon argumenta que “Ter a fobia do negro é ter medo do biológico. São animais. Vivem nus” (2020, p. 178). Assim, do negro é retirada a razão, a inteligibilidade, a capacidade de compreender a si e ao mundo, é reduzido à raça, aos instintos, às emoções. Ou seja, o negro é desprovido de razão, é coisificado (Césaire, 2020). Como aponta Fanon, “O mundo branco, o único respeitável, negava-me qualquer participação. De um homem se exigia uma conduta de homem. De mim, uma conduta de homem negro [*noir*] – ou, se tanto, uma conduta de negro [*nègre*]” (Fanon, 2020, p. 129-130). Por isso também o diz: “A inferiorização é o correlato nativo da superiorização europeia. Tenhamos a coragem de dizer: *é o racista que cria o inferiorizado*” (Fanon, 2020, p. 107).

Compartilhando das reflexões de Fanon, Grada Kilomba, ao analisar as representações racistas criadas pela branquitude para/sobre esse Outro, as identifica e sistematiza da seguinte forma:

- *infantilização*: o *sujeito negro* personifica o dependente (a criança ou a/o criada/o assexuada/o), não pode sobreviver sem a/o senhora/senhor;
- *primitivização*: o *sujeito negro* personifica o incivilizado (bárbaro, atrasado, básico ou natural), está mais perto da natureza;
- *descivilização*: o *sujeito negro* personifica o <<Outro>> violento e ameaçador (criminoso, suspeito, perigoso), fora-da-lei;
- *animalização*: o *sujeito negro* personifica o animal (selvagem, símio, macaco, KingKong), outra forma de humanidade;
- *erotização*: o *sujeito negro* personifica o sexualizado, com um apetite sexual violento: a prostituta, o proxeneta, o violador, o erótico e o exótico (Kilomba, 2022, p. 81).

Essa sistematização também a aproxima de Albert Memmi, que afirma que essas representações são projetadas no Outro, pois “[...] a existência do colonizador demanda e impõe uma imagem do colonizado” (Memmi, 2021, p. 117), e pouco importa a ele o que realmente o Outro é.

Assim como Grada Kilomba, diversos autores têm se dedicado ao estudo das representações negras (Amancio, 2021; Araújo, 2010; Bittencourt, 2005; Lima, 2017). Hélio Menezes (2018), por exemplo, recorda a exposição intitulada *Negro de Corpo e Alma* organizada por Emanuel Araújo – uma das diversas exposições que integraram a *Mostra do Redescobrimento* realizada em São Paulo no ano de 2000, que tinha como intuito inicial a comemoração dos 500 anos do “descobrimento” do Brasil. Dividida em três núcleos centrais: *Olhar o Corpo*, *Olhar a Si Mesmo* e *Sentir a Alma*, a exposição *Negro de Corpo e Alma* expandia a investigação iniciada por Emanuel Araújo anos antes na *A Mão Afro-brasileira* (Araújo, 2010), e trazia centenas de imagens sobre a

representação do negro. Ao analisá-los, Hélio Menezes (2018) sintetiza os três núcleos da seguinte forma:

1) O primeiro deles, *Olhar o Corpo*, convidava o visitante a refletir sobre convenções visuais no modo de retratar o corpo negro na arte, elaboradas ao longo de séculos. Tratava-se de analisar estereótipos poderosos, frequentemente construídos a partir de perspectivas exotizantes, de sexualização das mulheres negras, atributivas de uma força física descomunal e ameaçadora no caso dos homens, e em retóricas reincidentes de subordinação, escravismo, sevícia e trabalho. [...]

2) *Olhar a Si Mesmo*, a seu turno, buscava contrastar essa perspectiva ao tomar os modos como “o negro vê o negro e o retrata” (ib., p. 49) como fio condutor da seleção e arranjo das obras. Se *Olhar o Corpo* funcionava como uma tese lastreada em documentos históricos, *Olhar a Si Mesmo* atuava como uma antítese pautada em imagens desviantes, exceções às regras de figuração do corpo negro. Retratos, autorretratos e imagens enaltecidas – e por isso mesmo rarefeitas – de negros constituíam esse que foi o mais conciso dos núcleos do módulo, composto por obras de autoria negra em sua maioria. [...]

3) *Sentir a Alma*, terceiro e mais volumoso dos núcleos, ocupando cerca de 70% do espaço expositivo, funcionava como uma síntese do argumento introduzido nos demais espaços. Também uma síntese da própria trajetória curatorial de Araújo. A atenção à autoria negra, a busca por indícios de faturas africanas em obras afro-brasileiras (com foco nos objetos litúrgicos e “populares”), as convenções de representação do negro na arte, a centralidade dos objetos religiosos no processo de reinvenção africana na diáspora [...] (Menezes, 2018, p. 168-170).

Outro exemplo desses estudos é o trabalho de Carlos Eugênio de Moura (2012), que organizou e publicou nos anos 2000 o livro/catálogo *A Travessia da Calunga Grande: Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637-1899)* – também um dos desdobramentos da exposição *A Mão Afro-brasileira*, na qual atuou como pesquisador –, que como o próprio título explicita apresenta cerca de 500 imagens sobre o negro, das quase 2600 levantadas em sua pesquisa, e que em grande parte foram produzidas por artistas brancos viajantes durante o período colonial no Brasil. Boa parte dessas representações se tratam de imagens em que os negros aparecem enquanto escravizados, subjugados, vistos a partir de fora (Ramos, 1995). Já Diane Lima (2017), com uma visão de dentro (Ramos, 1995), em sua dissertação, analisa a partir da semiótica os estereótipos da representação do negro nas obras de arte do período colonial e como artistas brasileiros negros contemporâneos como Rosana Paulino, Renata Felinto, Priscila Rezende, Paulo Nazareth e outros têm produzido e disputado outras visualidades a respeito de si e dos seus, e estes, por vezes, retomam as representações negras de autoria branca para confrontá-las e rebatê-las.

Esses são apenas alguns exemplos das mais variadas pesquisas que têm sido realizadas no Brasil e fora sobre a representação dos negros na Arte Brasileira, seja no período colonial, seja nos dias de hoje, e enquanto ponto comum, em alguns momentos

suas conclusões sobre essas representações negras se aproximam com a de Grada Kilomba (2019, 2022); infantilização; primitivização; descivilização; animalização; erotização, e somam-se ainda a mestiçagem e o embranquecimento no recorte ao contexto brasileiro, e por fim, desumanização¹⁰⁴. De forma semelhante, Hélio Menezes, a partir da exposição *Negro de Corpo e Alma*, argumenta que,

O corpo negro e referentes culturais afro-brasileiros, ao mesmo tempo que exaltados no país como parte de sua identidade, nem sempre encontram tratamento equivalente na sua representação em obras, nem no reconhecimento da contribuição de artistas negros à formação da arte do país (Menezes, 2018, p. 168).

Sobre essa relação entre o Eu hegemônico e o Outro, Fanon retoma, “Como todo mundo já disse, a alteridade para o negro não é o negro, mas o branco” (Fanon, 2020, p. 111), assim, quando somos apresentados a essas representações negativas do negro, somos forçados a passar por um processo violento no qual não nos reconhecemos nessas representações e, conseqüentemente, buscamos nos identificar com as representações brancas – “telas cor de pele” – que são representações positivas do Eu hegemônico. Se as imagens sobre minha “cor de pele” e que estão presentes no Cubo Branco da Arte Brasileira me pintam como algo negativo, como o Outro do Eu hegemônico, na busca por também ser belo, bom e verdadeiro, não irei me identificar com imagens que “me” retratam, mas com as que retratam o Eu hegemônico. Nas palavras do próprio Fanon, “O negro visa o universal, mas nas telas é mantida intacta sua essência negra, sua “natureza” negra” (2020, p. 198). O psiquiatra também argumenta que:

[...] existe uma constelação de dados, uma série de proposições que, lentamente, insidiosamente, por intermédio dos textos literários, dos jornais, da educação, dos livros escolares, dos cartazes, do cinema, do rádio, [e das Artes Visuais], penetram um indivíduo – constituindo a visão do mundo da coletividade a que ele pertence (Fanon, 2020, p. 167).

Essas representações negativas do negro – constelação de dados – também podem ser produzidas por pessoas não brancas que ainda estão alienadas (Fanon, 2020), porém, como pondera bell hooks (2019), essas imagens têm uma conexão direta e indireta com a manutenção do patriarcado supremacista branco e a naturalização de imagens de opressão, exploração e dominação em seus mais diversos aspectos, e enquanto elas criam para os Outros essa suposta inferioridade, elas criam concomitantemente a superioridade para os próprios brancos, que também são bombardeados por essa constelação de dados.

¹⁰⁴ Ao longo de toda a pesquisa, optei por dar ênfase em imagens que representam negros e brancos, e não somente negros, pois tenho como intuito não reproduzir, mesmo em termos de visualidade, a “epistemologia do negro” (Cardoso, 2020), e nem caracterizar esta pesquisa como um “problema do negro”.

Além disso, Sueli Carneiro argumenta que “É imprescindível que esse Outro dominado, vencido, expresse em sua condição concreta aquilo que o ideário racista lhe atribui. É preciso que as palavras e as coisas, a forma e o conteúdo, coincidam para que a ideia possa ser naturalizada” (2023, p. 21), aquilo que a própria chama de “profecia autorrealizadora”. Portanto, assim como na minha experiência relatada, na perspectiva da branquitude, é preciso que o Outro (eu) saia do Cubo Branco questionando a si mesmo sobre sua própria humanidade, que não se reconheça no espaço e nas imagens presentes na sala expositiva, e que ao mesmo tempo em que tendo sua humanidade negada, busque tornar-se tal qual as “telas cor de pele” e torne-se também, em certa medida, o que aquelas representações negativas do negro dizem que ele é: infantil, primitivo, descivilizado, animal, erótico, não humano. Com isso, retornamos à afirmação de Silvio Almeida (2020) de que quando estamos diante dessas imagens, não estamos diante da representação da realidade material e das relações concretas, mas diante da representação da relação que temos com as relações concretas.

Dada essas constatações, o que tem me interessado nesta dissertação, mais do que a representação do Outro, é como ao criar o Outro e o Eu hegemônico, a branquitude representa a si mesma – a priori, na Arte Brasileira. Ao olhar para a produção sobre a representação do negro na Arte Brasileira e as pesquisas acadêmicas produzidas neste campo (Aguilar, 2000; Araújo, 2010; Bittencourt, 2005; Lima, 2017; Menezes, 2018), constatei que, embora sejam de extrema importância no combate ao racismo e às representações negativas do negro, e ainda se façam pertinentes e necessárias, essas produções sobre o negro e seus autores ainda se encontram enclausuradas enquanto “epistemologias do negro” (Cardoso, 2020). Nessas pesquisas, frente às representações produzidas pelo Eu hegemônico que dizem o que o Outro é, artistas e intelectuais, em especial negros, buscam rebater a narrativa branca hegemônica e ao olhar para essas imagens dizem “Eu não sou isso”, e, por fim, buscam explicar o que realmente são.

Assim como aponta Guerreiro Ramos (1995), de que no século XX intelectuais brancos racistas buscavam explicar o negro, formando a “sociologia do negro”, e Lourenço Cardoso (2020) expande para “epistemologia do negro” ao constatar que outros campos e intelectuais, incluindo os negros, ainda buscam explicar o negro, porém objetivando combater o racismo, o campo da Arte Brasileira, com destaque para aqueles que se dedicam à arte afro-brasileira, também tem caminhado nessa mesma direção. Ou seja, assim como pontuei anteriormente, mesmo que visem combater o racismo no campo

da arte, em algum nível, esses trabalhos ainda se encontram atrelados e em função da branquitude – teórica e metodologicamente –, mesmo que em reação a ela, ou como diz a epígrafe de Sueli Carneiro (2023), para desmenti-la. Por consequência, ao buscar explicar o negro – “problema do negro” – na Arte Brasileira, assim como em várias outras áreas do conhecimento, em certa medida, essas produções também contribuíram para a invisibilização da branquitude como uma questão a ser estudada e analisada.

Em vista disso, acredito que, a partir dos trabalhos sobre o negro na Arte Brasileira e que possibilitaram que pesquisas como esta sejam realizadas na academia e nas demais instituições de arte, estejamos no momento de darmos um passo adiante, e não só dizer que não somos aquilo que a branquitude projeta e representa sobre nós, mas também analisar as representações da própria branquitude e dizer que ela também não é o que o diz e o que projeta sobre si – bom, belo e verdadeiro –, e apontar o que ela realmente tem sido. Albert Memmi (2021), por exemplo, argumenta que o retrato do colonizado é precedido pelo retrato do colonizador – em outros termos, a representação negra é precedida por uma representação da branquitude. Para Lourenço Cardoso, isso “É um jogo de espelho em que os contrários apresentam-se como opostos perfeitos. O jogo ocorre entre “o perfeito desejo” [o europeu] *versus* a “perfeita repulsa” [o africano]. O jogo de espelho que leva a desumanização, a insanidade” (2020, p. 89), e nesse jogo binário, ambos se constroem como as ideias de Deus e o Diabo.

Cida Bento (2014a, 2014b) e Peter Burke (2017) sinalizam que as imagens produzidas pela branquitude sobre o Outro nos servem para a compreensão do racismo e do preconceito da própria branquitude, e de modo similar, Ruth Frankenberg afirma que “podemos aprender [...] sobre a branquitude indagando como as pessoas brancas retratam pessoas de cor” (2004, p. 317 apud Alves, 2012, p. 15). Em partes, tomo essas colocações, porém compreendo que seguir estritamente por esse caminho me levaria novamente aos estudos da representação do negro e, por fim, às conclusões já existentes. Com isso, e tomando toda a discussão sobre a produção de si e do Outro aqui apresentadas, qual a representação da branquitude na Arte Brasileira? Qual a imagem que a branquitude projeta de si na arte?

2.3.2. Objetos em estado de exposição: representação da branquitude, enquanto representação do poder

Sobre a representação da branquitude, destaco o recente trabalho de Daniel C. Blight na organização e autoria do livro *The Image of Whiteness: Contemporary Photography and Racialization* (2022). Nele Daniel aborda a representação da branquitude no campo da arte e elenca obras de artistas negros e brancos que tematizam a branquitude em seus trabalhos, e apresenta também entrevistas por ele realizadas com artistas e pesquisadores sobre branco-tema. Entre as entrevistas cedidas a Daniel C. Blight, o fotógrafo Stanley Wolukau-Wanambwa (2022) argumenta que um modo de capturar a branquitude é contextualizá-la em um conjunto de imagens, ao invés de uma única imagem, e assim o faz Daniel Blight. Desse modo, a fim de identificar e analisar a representação da branquitude no campo da arte, recorro ao conceito/método de “objetos em estado de exposição” elaborado por Igor Simões (2019, p. 82), pois esse conceito nos possibilita agrupar imagens de distintas faturas e contextos, e, conseqüentemente, identificar as recorrências nessas imagens e por fim, compreender e analisar a representação da branquitude.

Enquanto curador e historiador da arte, Igor Simões (2019) advoga que assim como os livros, as exposições – montagens e arranjos –, também são lugares de escrita e produção da História da Arte. Para ele, “Pensar a história da arte a partir da montagem é pensar que os objetos se movem porque se movem os pensamentos, as escritas e as falas de quem os opera. Por mais que se dissimule, a história da arte é sempre operada por indivíduos e suas possibilidades” (2019, p. 52). A partir da compreensão de “lugar de fala” (Ribeiro, 2017) – de que a fala dos sujeitos são sempre socialmente situadas –, Igor Simões aponta que não existe neutralidade quando se fala, pensa e escreve a História da Arte, e sua escrita é resultado de escolhas, nem sempre individuais. Da mesma forma, argumenta que:

Não há neutralidade possível ao se falar, escrever, montar ou pensar sobre – ou com – exposições. [...] sempre se escolhe, se seleciona, se recorta, se organiza e se produzem sentidos. Alguns apreensíveis, outros não. Sentidos que vêm da continuidade ou nascem do choque entre as proposições reunidas. A exposição nunca apresenta algo fixo, mesmo que assim o pareça. É sempre feita de movimentos, de sujeitos, de obras e de orientações das mais diferentes ordens (Simões, 2019, p. 63).

E com isso questiona:

Quem escolheu a obra, agora exposta, para fazer parte do acervo do museu? Quem escolheu retirar essa peça e não todas as outras da reserva técnica? Que interesses estão em jogo quando essa escolha é feita? Que noção do que seja arte está em jogo quando essa exibição acontece e como essa definição influencia o lugar e a história que a obra vai ajudar a contar? O objeto exposto é um fragmento também do conjunto de relações sistêmicas que movem a arte do nosso tempo (Simões, 2019, p. 88).

Ou seja, ambas são resultado de escolhas daqueles que detêm o poder para fazê-las, na maioria das vezes, a branquitude. O que escolhem mostrar e o que reter, o que escolhem legitimar e o que escolhem “não ver”, o que passam para a História da Arte e o que condenam ao esquecimento. Portanto, não há História da Arte neutra, assim como também não há exposições neutras; são sempre resultados das percepções daqueles que se dedicam a elas. Em virtude disso, Igor Simões (2019) argumenta que a escrita da História da Arte e a produção de exposições em muito se assemelham ao processo de montagem fílmica.

Na produção de um filme, após a realização e gravação das cenas, as imagens são encaminhadas para as salas de edição/ilhas de edição. Nesses espaços, geralmente, se encontram diversos monitores e/ou televisores onde é possível ver as imagens previamente produzidas em conjunto e sobrepostas, formando assim um display. Em conjunto, aqueles encarregados de produzir o filme e de tomar as decisões – ou seja, aqueles que detêm o poder – assistem aos frames, os fragmentos de imagens e a partir daí começam a construir o filme propriamente dito. Decidem quais fragmentos irão fazer parte, quais serão descartados, qual a narrativa e fio condutor, quais os efeitos, e como os sons e as imagens irão se integrar. As ilhas de edição são onde são realizados os cortes e colagens, poderíamos dizer que “é onde a mágica acontece”.

Obviamente, os fragmentos gravados têm um sentido previamente concebido, são resultado de todo um conjunto de sujeitos e intenções: os roteiristas, atores, câmeras, maquiadores, a direção de fotografia, os figurinistas, diretores, patrocinadores, entre tantos outros. Porém, durante o processo de montagem fílmica, esses fragmentos são ressignificados, ganham outros sentidos, vidas e incômodos (Simões, 2019). Quando agrupados, olhados em sequência e em conjunto, aqueles fragmentos que antes tinham um sentido, ganham outro, mais amplo, o do filme, e em diálogo produzem sentidos outros para cada um dos fragmentos. Ou seja, olhados em um display, os fragmentos produzem algo maior e ao mesmo tempo influem uns sobre os outros. Como pontua o curador, “O cinema é, por excelência, a arte de associar e justapor imagens. Escancara a retina do outro e o faz acreditar que aquilo que ele vê, assim o é, posto que não poderia

ser de outro jeito. [...] O cinema é a arte de movimentar o que outrora era fixo. O cinema é feito de movimentos” (Simões, 2019, p. 64). Não à toa, Igor Simões também diz: “Escolho partir do pedaço, do fragmento, do indício. Ao invés da OBRA, quero a coisa e seus estados possíveis e inumeráveis” (Simões, 2019, p. 34), pois esses fragmentos não são fixos e podem ser combinados, recombinaados, reorganizados e rearranjados de diversos modos a depender das escolhas, montagens e negociações, e dessa forma, as salas expositivas se tornam espaços pensados desde a noção de montagem (Simões, 2019, p. 70). Igor Simões explica:

penso as obras expostas, ou seja, não as penso como algo determinado, mas como objetos que, quando organizados de uma ou de outra maneira, a partir das exposições, carregam consigo o que é exibido e o que é deixado de lado. Trazem aquilo que guardam em si, mas se colocam em um estado temporário que lhes atribui sentidos para além daqueles primeiros (Simões, 2019, p. 72).

Esse modo de pensar a obra e a própria exposição, corta a noção de pseudoneutralidade inscrita em expografias no Cubo Branco que organizam as obras de forma ‘isoladas’, como se existissem apenas em si mesmas, e a partir dos seus autores e movimentos artísticos; “No cubo branco, o valor da obra como criação de um artista, em situação autoral, é a premissa que orienta também a escrita da arte. Ela também parte do projeto de criação do artista, do movimento artístico, ou do contínuo agrupamento cronológico” (Simões, 2019, p. 86).

Portanto, é a esse instante, ao momento em que as obras ampliam e ganham outros sentidos ao serem expostas em um display, que Igor Simões nomeia como “objetos em estado de exposição” (2019). Sobre o conceito, o curador argumenta que:

- 1. O objeto em estado de exposição é um conceito que parte da compreensão da obra em existência viva, quando de sua entrada no espaço de exposição. Ele não se refere apenas a proposições que são ativadas pela participação do corpo do outro;**
- 2. O enquadramento de onde surge essa noção não retira por completo a participação do público e sua errância entre mostras e trabalhos. No entanto, toma-se aqui a exposição enquanto composição** (Simões, 2019, p. 89).

E também acrescenta que “Pensar a exposição, e a posição de um objeto em estado de exposição, não significa desconsiderar sua vida anterior. Pelo contrário, trata-se de assimilá-la e expandir sua potência” (Simões, 2019, p. 89). Esse modo de pensar e organizar as imagens não abre mão e nem propõe substituir o sentido vindo da criação dos artistas, e muito menos dos contextos sociohistóricos nos quais foram produzidas, entretanto, não as fixam a eles, e esses aspectos e dimensões se tornam um entre os vários

sentidos que são produzidos aos serem expostas em um display na sala expositiva, junto também aos textos, iluminação etc. Sendo assim:

Pensar a obra em estado de exposição é deslocá-la de outros universos, como o da criação do artista que a empreende, entendendo-o apenas como um dos estágios da vida dessa obra. O objeto em estado de exposição viria a propor uma continuidade entre a dimensão da obra como criação artística e suas situações posteriores de exibição (Simões, 2019, p. 85).

Com o intuito de “**ver o que acontece entre as coisas**” (Simões, 2019, p. 98), quando acionamos os objetos em estado de exposição, em um encontro “afetivo e bélico” (Simões, 2019, p. 237), não necessariamente a partir de uma concepção linear e cronológica do tempo e dos movimentos artísticos, e tomando o anacronismo como uma potência, e não como um impedimento, eles nos possibilitam identificar recorrências e distanciamentos não só formais, mas também de temas e concepções, inclusive, sobre a própria humanidade. Nas palavras de Igor Simões:

Desde então, parto da premissa de que essa história da arte não é única, embora perceba nela algumas recorrências. Essas recorrências são os lugares antes do vento. Essas recorrências são hoje ainda. Elas não são um passado abandonado com formas modernistas de abandono. Não! Essas recorrências são, ainda, muito do que chega a mim, a outros alunos, a outros professores e aos diversos públicos sobre o que é a História da Arte (Simões, 2019, p. 38).

Aliás, em diálogo próximo, Hélio Menezes, em entrevista cedida a Simões, argumenta que:

[...] o papel de um curador é, antes de qualquer coisa, fazer falar aquilo que está mudo a partir da conexão entre obras, então o curador ou os curadores, o pensamento curatorial, está criando uma certa história para aquela obra e ela vai acumulando sentidos. Ou seja, há um sentido ou há a multiplicidade de sentidos: o ponto de vista de quem a criou, o artista; o ponto de vista do diálogo interno no campo da arte; o ponto de vista da recepção, no momento em que a obra é exposta; o ponto de vista a cada vez que essa obra é re-exposta em novas exposições (Simões, 2019, p. 163).

Sendo assim, tal qual a curadoria em exposições, utilizo como método – muito embora Igor Simões não o compreenda e o defina assim – o conceito “objetos em estado de exposição” (Simões, 2019) para elaborar um display onde seja possível analisar, a partir do conjunto de imagens, a representação da branquitude (Wolukau-Wanambwa, 2022).

Da mesma forma como as curadorias em exposições, no display (Fig. 61, 62, 63, 64) não se apresentam apenas os meus interesses e escolhas, mas ele é resultado de uma série de negociações e acordos com o próprio campo da Arte Brasileira e sua historiografia, com os Estudos Culturais, os Estudos Críticos da Branquitude e também

com meus orientadores desta pesquisa. Sendo assim, essas escolhas e negociações não são “ingênuas” ou neutras, são também resultados dos lugares do qual eu e os demais falamos e percebemos o mundo e as coisas. Aliás, esse é “um” display possível, podendo ser reorganizado, ter seus fragmentos alterados por outros, e ele não se encerra em si mesmo.

Em verdade, inicialmente elaborei alguns critérios para selecionar as obras que compõem esse display; I – autoria branca e brasileira; II – que apresentasse a representação figurativa de sujeitos brancos e negros; III – que tematizasse, em algum nível, o Brasil e/ou o contexto brasileiro. Porém, com o avançar da pesquisa, e agora com essa versão final, mantenho os critérios, entretanto, eles se expandiram. Por exemplo, a própria ideia de Arte Brasileira inclui obras que não necessariamente foram produzidas por artistas de nacionalidade brasileira e/ou naturalizados, todavia, aqueles que se dedicam ao campo elencam essas obras à categoria por compreenderem que compõem o imaginário social, histórico e artístico brasileiro. O segundo critério também se expandiu de tal forma, que a representação figurativa de negros e brancos não exclui essa mesma representação na sua forma abstrata e simbólica, e em algumas obras, como as de Tarsila do Amaral, as representações são vistas em conjunto, como partes de um mesmo fragmento. E por último, ainda priorizo imagens do contexto brasileiro, mas identifiquei que as recorrências, constatadas a seguir, também se apresentam em obras de outros contextos – Europa e Estados Unidos da América –, que compartilham experiências afro-atlânticas (Carneiro, 2023; Koutsoukos, 2020; Simões, 2019). Portanto, os critérios se apresentam de forma a sulear a seleção de obras/fragmentos, mas não me fixo a eles, e eles mesmo apresentam caráter de elasticidade.

Embora reconheça que o display elaborado seja relativamente extenso, contendo 39 fragmentos, assim como Diane Lima (2017) ao se dedicar às representações negras, não tenho o intuito de criar um volume quantitativo de representações da branquitude na Arte Brasileira, e muito menos de forma cronológica e linear, e antes de seguirmos adiante, cabe ainda uma pequena observação; alguns dos fragmentos apresentados, não foram inicialmente produzidos por seus autores e contextos com o intuito de serem objetos de arte, porém ao longo da História da Arte alguns passaram a ser encarados como tal, e com isso não faço uma distinção entre os objetos, pois assim como Igor Simões, compreendo que:

Objetos não são apenas coisas que trazem sentidos inerentes. Pelo contrário, seus sentidos, usos e apresentações são sempre negociados a partir da posição que ocupam. A posição não se restringe ao lugar físico, mas a classes hierárquicas estabelecidas por geopolíticas, condições de visibilidade e de invisibilidade, soluções expositivas. As obras de arte, materiais ou imateriais, são coisas que deslocam suas definições e sentidos à medida que se movem. Objetos são coisas que alteram seus sentidos e valores de acordo com seus usos. Coisas que, organizadas a partir de um “pensamento arte”, passam a transitar em diferentes posições, exposições, leituras (Simões, 2019, p. 69).

Por fim, no display abaixo, apresento um conjunto de fragmentos produzidos entre os séculos XVII, XIX, XX e XXI¹⁰⁵, e os organizo a partir de agrupamentos que não seguem necessariamente uma ordem cronológica e linear, e/ou por movimentos artísticos, mas por aproximações e recorrências, são eles¹⁰⁶:

¹⁰⁵ Assim como Igor Simões, ao analisar o display por ele nomeado de “Zona de Silêncio” (2019, p. 228), que compôs a exposição *Histórias Afro-atlânticas* no Instituto Tomie Ohtake, 2018, também opto por apresentar os fragmentos selecionados e em seguida o display.

¹⁰⁶ Tendo em vista a fluidez da leitura e visualidade dos fragmentos e suas recorrências, opto por informar a fontes destes em nota de rodapé e antecipadamente. Fonte dos fragmentos; Fragmento 1: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Zacharias_Wagner_-_Mercado_de_escravos_no_Recife.jpg Acesso em: 31 jul. 2023; Fragmento 2, diversas fontes: <https://vimeo.com/466591880/48f95c2631>. Acesso em: 31 jul. 2023; <https://revistatrip.uol.com.br/trip/berna-reale-apresenta-performance-artistica-e-expoe-o-racismo-no-sistema-carcerario-brasileiro>. Acesso: 29 jan. 2021; <https://nararoesler.viewingrooms.com/pt/content/feature/681/9397/>. Acesso 31 jul. 2023; <https://revistatrip.uol.com.br/trip/berna-reale-apresenta-performance-artistica-e-expoe-o-racismo-no-sistema-carcerario-brasileiro> Acesso em 31 jul. 2023. Acesso 31 jul. 2023; Fragmento 3: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24406/vista-da-ilha-de-itamaraca>. Acesso em: 25 ago. 2022; Fragmento 4: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1097/entrada-da-baia-e-da-cidade-do-rio-a-partir-do-terrace-do-convento-de-santo-antonio-em-1816>. Acesso em: 23 jun. 2023; Fragmento 5: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Debret,_Mercado_de_escravos.jpg. Acesso em: 28 jun. 2023; Fragmento 6: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2996/negros-no-fundo-do-porao>. Acesso em: 23 jun. 2023; Fragmento 7: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5766/mercado-de-escravos>. Acesso em: 02 jul. 2023; Fragmento 8: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A_liberta%C3%A7%C3%A3o_dos_escravos_\(Pedro_Am%C3%A9rico\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_liberta%C3%A7%C3%A3o_dos_escravos_(Pedro_Am%C3%A9rico)). Acesso em: 25 ago. 2022; Fragmento 9: <https://www.ufrgs.br/corporalidades/arquitetura-de-um-modernismo-marginal-e-de-massas/>. Acesso em: 21 jun. 2023; Fragmento 10: <https://www.wisconsinhistory.org/Records/Image/IM104868>. Acesso em: 19 jun. 2023; Fragmento 11: https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Grande_Farini. Acesso em: 14 jun. 2023; Fragmento 12: <https://abori.com.br/historia/livro-relembra-exibicoes-de-humanos-em-zoologicos-e-espetaculos/>. Acesso em: 14 jun. 2023; Fragmento 13: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:A_Brazilian_family_in_Rio_de_Janeiro_by_Jean-Baptiste_Debret_1839.jpg. Acesso em: 25 ago. 2022; Fragmento 14: <https://envolverde.com.br/livro-relembra-exibicoes-de-humanos-em-zoologicos-e-espetaculos/>. Acesso em: 14 jun. 2023; Fragmento 15: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Senhor_e_seus_escravos_%28Militao_de_Azevedo%29.jpg. Acesso em: 13 jun. 2023; Fragmento 16: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/12/111201_galeria_shows_eticos_df. Acesso em: 14 jun. 2023; Fragmento 17: <https://picryl.com/media/cannibals-carrying-their-master-worlds-columbian-exposition-chicago-ill>. Acesso em: 14 mai. 2023; Fragmento 18: <https://www.conexaolusofona.org/brasil-raras-fotos-da-epoca-da-escravidao-no-pais/>. Acesso em: 13 jun. 2023; Fragmento 19: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65329/fiel-retrato-do-interior-de-uma-casa-brasileira>. Acesso em: 02 jul. 2023; Fragmento 20: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2995/negros-novos>. Acesso em: 02 jul. 2023; Fragmento 21: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/00640030914>. Acesso em: 28 jun. 2023; Fragmento 22: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Olympia_\(Manet\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Olympia_(Manet)). Acesso em: 23 jun. 2023; Fragmento 23: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-softisticadas/Edwin-Longsdon-Long/125045/O-mercado-de-casamento-babil%C3%B4nico.html#top>. Acesso em: 23 jun. 2023; Fragmento 24: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-softisticadas/Francois-Leon>

[Benouville/52929/Odalisque.-1844.html](#). Acesso em: 01 jul. 2023; Fragmento 25: (Bittencourt, 2005, p. 68); Fragmento 26: <https://blog.bbm.usp.br/2019/debret-e-machado-de-assis-artistas-e-historiadores-do-brasil-do-seculo-xix/>. Acesso em: 30 jun. 2023; Fragmento 27: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2322/a-negra> Acesso em: 20.06.2023; Fragmento 28: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1552/auto-retrato>. Acesso em: 20 jun. 2023; Fragmento 29: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Luc%C3%ADlio_de_Albuquerque_-_M%C3%A3e_Preta_%282%29.jpg. Acesso em: 13 jun. 2023; Fragmento 30: (Pedrosa; Toledo, 2018, p. 352); Fragmento 31: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/autores/18254/arnaud-julien-palliere>. Acesso em: 02 jul. 2023; Fragmento 32: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra19781/augusto-gomes-leal-com-a-ama-de-leite-monica>. Acesso em: 13 jun. 2023; Fragmento 33: <https://eliseuvisconti.com.br/obra/p415/>. Acesso em: 13 jun. 2023; Fragmento 34: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Eckhout,_Albert_-_Mulher_Africana.jpg. Acesso em: 28 jun. 2023; Fragmento 35: <http://www.adriavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>. Acesso em: 27 jun. 2023; Fragmento 36: <http://www.adriavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>. Acesso em: 19 jun. 2023; Fragmento 37: <https://artsandculture.google.com/asset/encontro-lasar-segall/CQHtARtagX6-pA>. Acesso em: 06 jul. 2023; Fragmento 38: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Reden%C3%A7%C3%A3o_de_Cam. Acesso em: 25 ago. 2022; Fragmento 39: <https://artsandculture.google.com/asset/fascina%C3%A7%C3%A3o-fascination-pedro-peres/TgH9xBfcetk7mA?hl=pt-br>. Acesso em: 25 jun. 2023.

Fragmento 1 (Fig. 22): Zacharias Wagener, *Mercado de escravo de Pernambuco*, aquarela sobre papel, 1641.

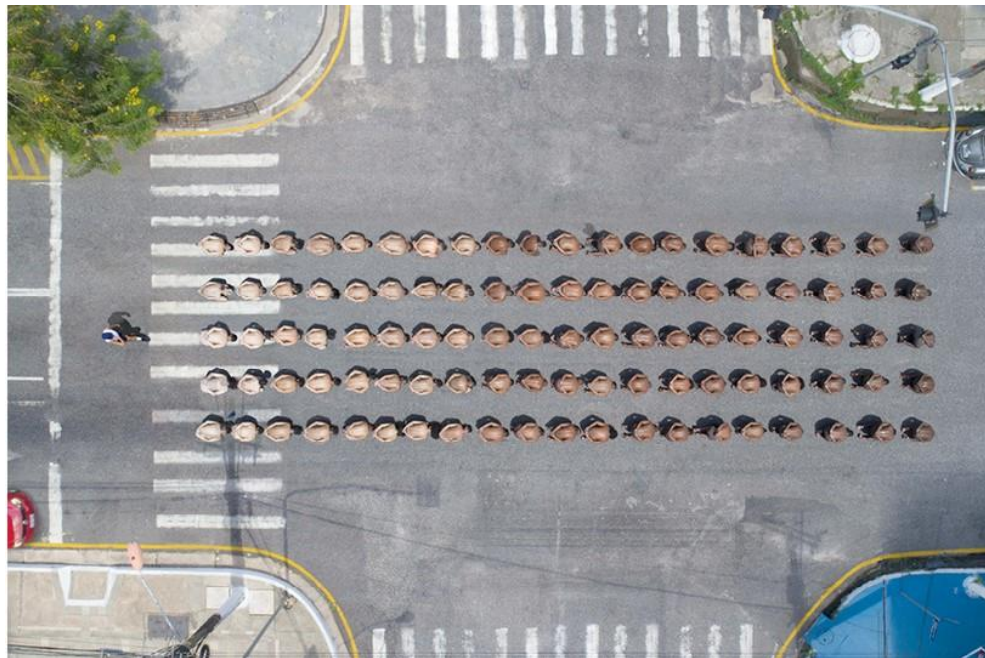


Fragmento 2 (Fig. 23): Berna Reale, *Ginástica de Pele*, performance/videoperformance, Belém (PA), 2019.¹⁰⁷ Por ser uma performance e tendo em vista as características próprias dessa linguagem, optei por apresentar aqui uma maior quantidade de registros desse fragmento, de modo a oportunizar ao leitor uma melhor visualidade do mesmo.



¹⁰⁷ Para assistir o videoperformance clique no link ou direcione a câmera do telemóvel para o QR Code. Disponível em <https://vimeo.com/466591880/48f95c2631>. Acesso em: 31 jul. 2023.
QR Code:







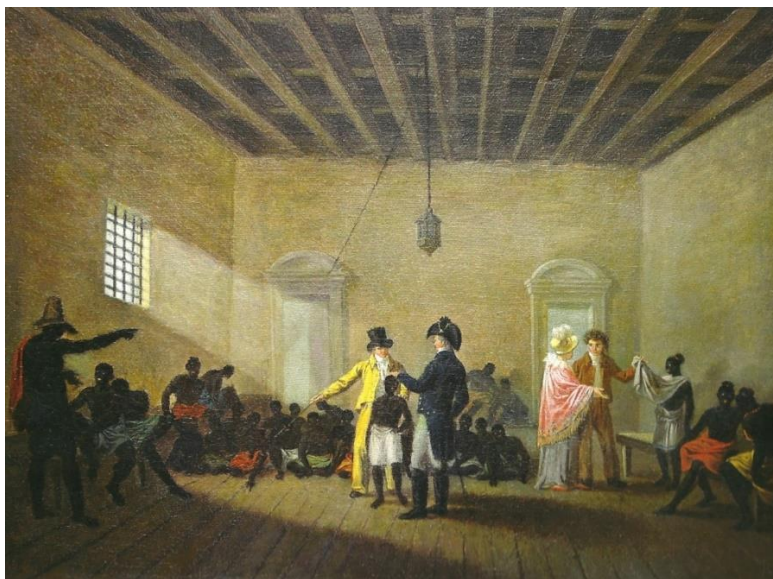
Fragmento 3 (Fig. 24): Frans Post, *Vista da Ilha de Itamaracá*, óleo sobre tela, 63,50 x 89,50, 1637.



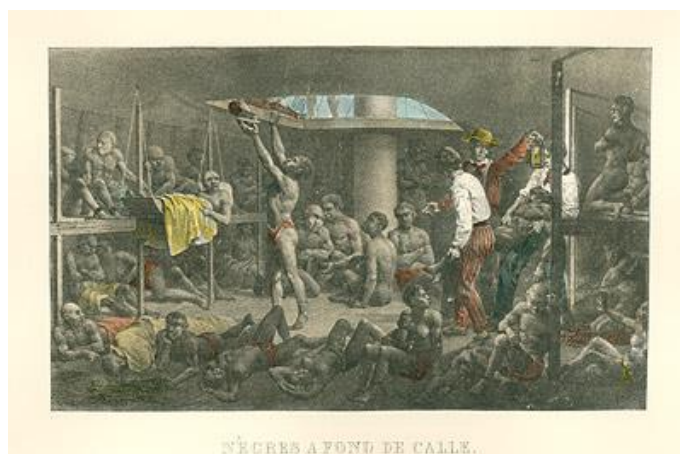
Fragmento 4 (Fig. 25): Nicolas-Antonie Taunay, *Entrada da Bahia e a Cidade do Rio a Partir do Terraço do Convento de Santo Antônio em 1816*, óleo sobre tela, 45x56,5 cm, 1816.



Fragmento 5 (Fig. 26): Jean-Baptiste Debret, *Mercado de escravos do Valongo*, óleo sobre tela, 32,5 x 43,5 cm, século XIX.



Fragmento 6 (Fig. 27): Johann Moritz Rugendas, *Negros no fundo do porão*, Litografia (colorida a mão), 35,50 cm x 51,30 cm, 1835.



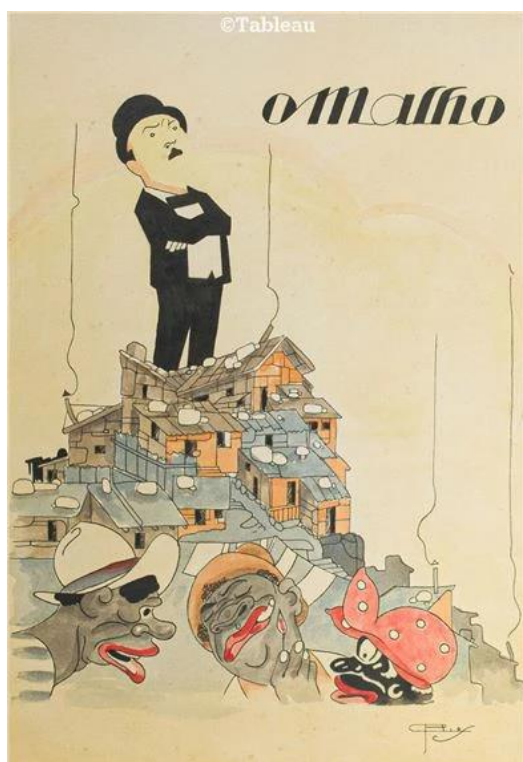
Fragmento 7 (Fig. 28): Johann Moritz Rugendas, *Mercado de Escravos*, litografia (colorida a mão), 35,50 cm x 51,30 cm, 1835.



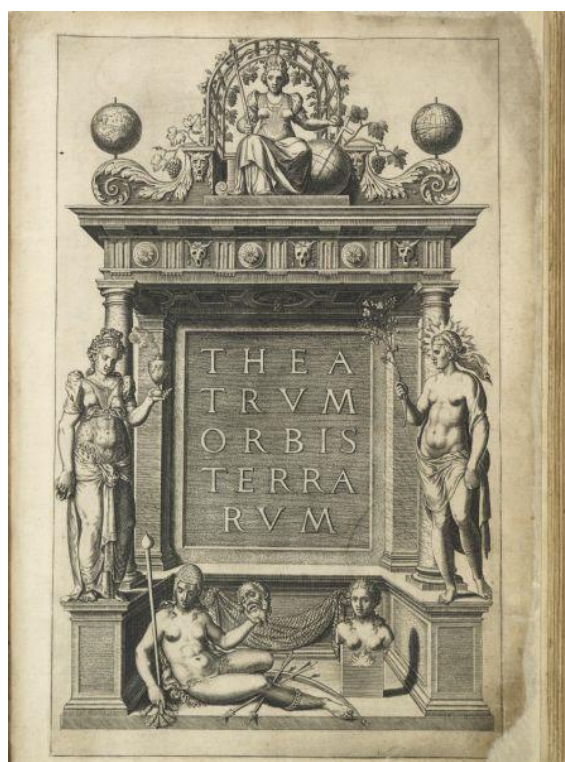
Fragmento 8 (Fig. 29): Pedro Américo, *A libertação dos escravos*, óleo sobre tela, 138,5 x 199 cm, 1889.



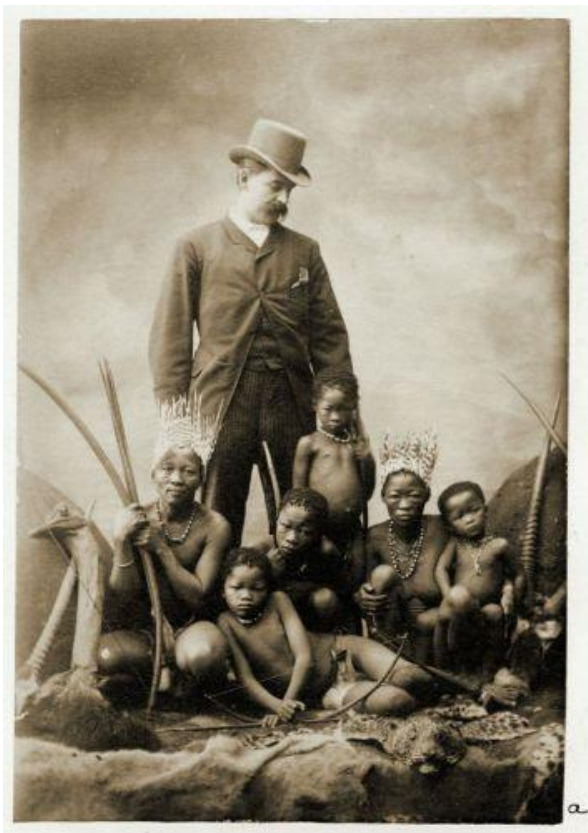
Fragmento 9 (Fig. 30): J. Carlos, ilustração, jornal O Malho, 29 de maio de 1926.



Fragmento 10 (Fig. 31): Abraham Ortelius, *Frontispício do Theatrum Orbis Terrarum*, 41 cm, 1570.



Fragmento 11 (Fig. 32): Guillermo Farini com um grupo de pigmeus no Royal Aquarium de Londres, 1884.



Fragmento 12 (Fig. 33): Professor Bergonié dando palestra sobre as mulheres com botoques, oriundas da África Central, no Jardim da Aclimação, Paris, 1930.



Fragmento 13 (Fig. 34): Jean Baptiste Debret,
Um jantar brasileiro, 16 x 13 cm, 1830.



Fragmento 14 (Fig. 35): Menina em exibição na
Exposição Universal e Internacional de
Bruxelas, Bélgica, 1958.



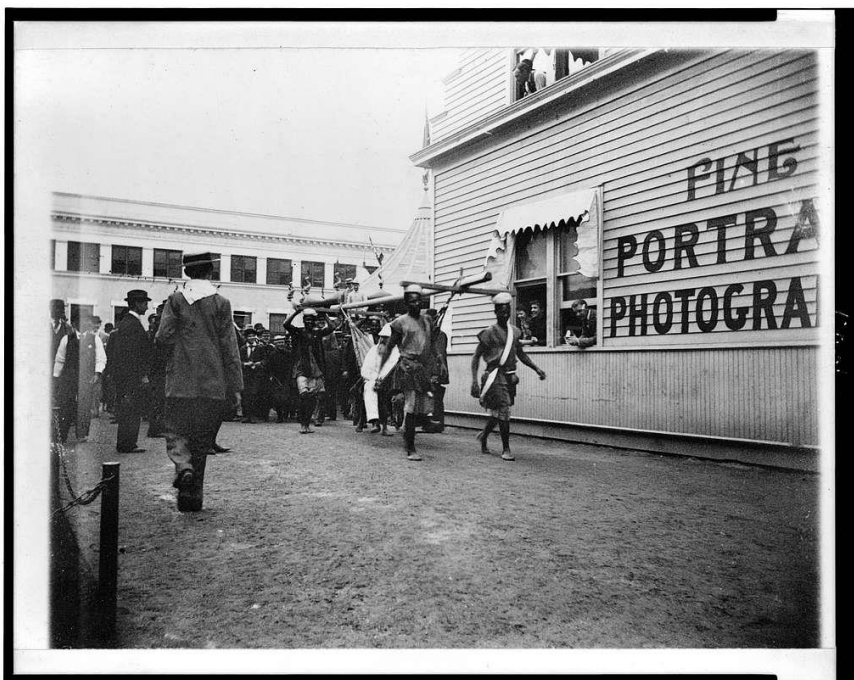
Fragmento 15 (Fig. 36): Militão Augusto de Azevedo, Retrato de senhor com cinco escravos, cartão de visita, São Paulo, Acervo do Museu Paulista, São Paulo, 1879.



Fragmento 16 (Fig. 37): Mulher da etnia Achanti, de Gana, exibida no jardim zoológico da Acclimation de Paris, em 1903.



Fragmento 17 (Fig. 38): Canibais carregando seu mestre, Chicago, 1893.



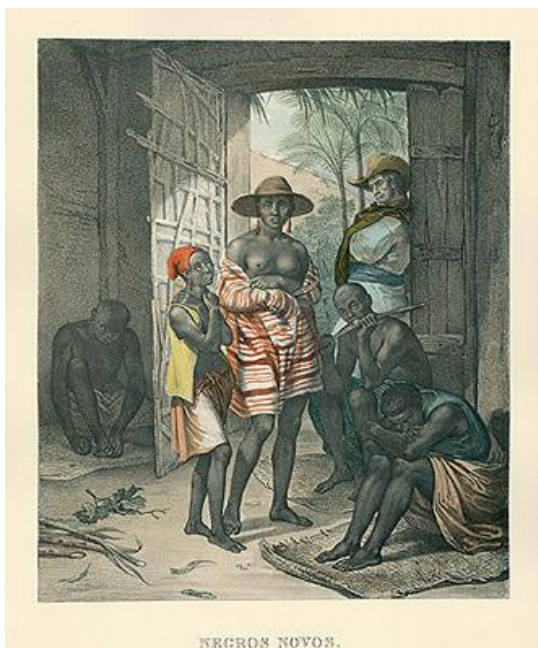
Fragmento 18 (Fig. 39): Retrato de senhora da Família Costa Carvalho na cadeirinha, com dois escravos.
Cartão de visita de autor desconhecido, Bahia, 15 cm, c. Acervo do Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 1860.



Fragmento 19 (Fig. 40): Joaquim Cândido Guillobel, *Fiel Retrato do Interior de uma Casa Brasileira*, aguada e aquarela sobre papel, 15 cm, 1814.



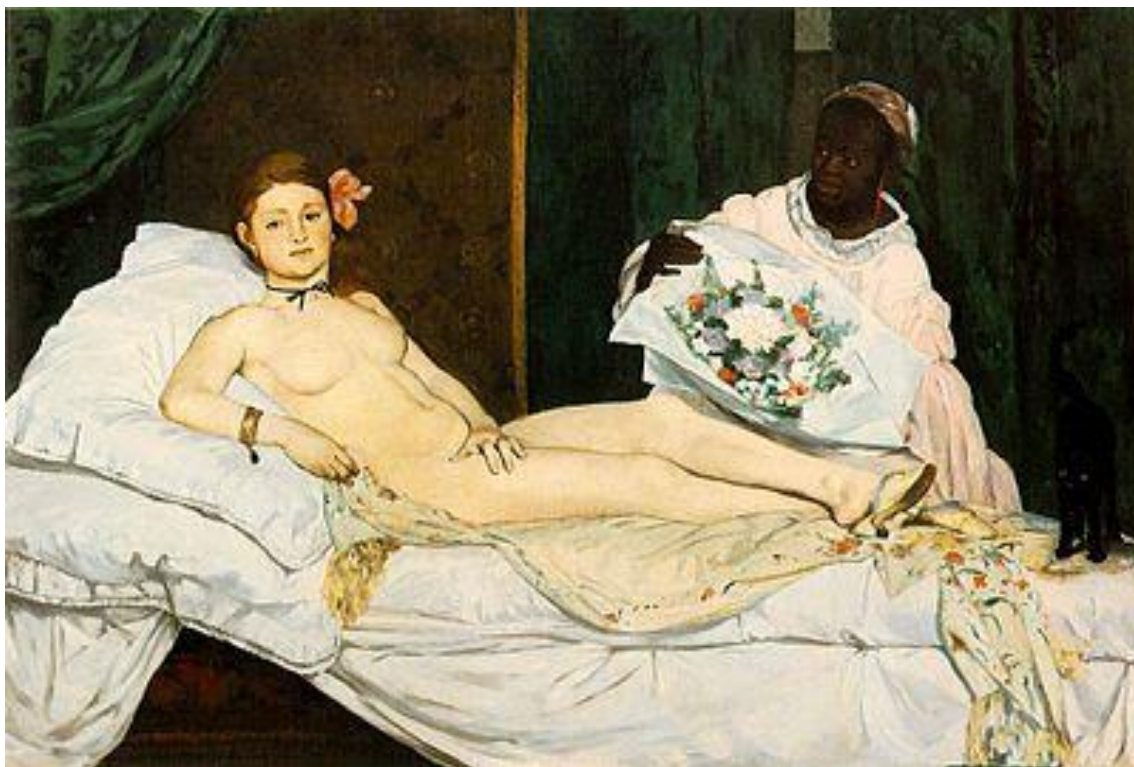
Fragmento 20 (Fig. 41): Johann Moritz Rugendas, *Negros Novos*, litografia (colorida a mão), 51,30 cm x 35,50 cm, 1835.



Fragmento 21 (Fig. 42): Julien Vallou de Villeneuve, *Petit maître que j'aime* [*Pequeno senhor que eu amo*], óleo sobre tela, 47x59 cm, 1840.



Fragmento 22 (Fig. 43): Édouard Manet, *Olympia*, óleo sobre tela, 130,5x190cm, 1863.



Fragmento 23 (Fig. 44): Edwin Long, *O Mercado de Casamento Babilônico*, óleo sobre tela, 172,6x304,6 cm, 1875.



Fragmento 24 (Fig. 45): Léon Benouville, *Esther com Odalisca*, 63x48 cm, Musée des Beaux-Arts, 1844.



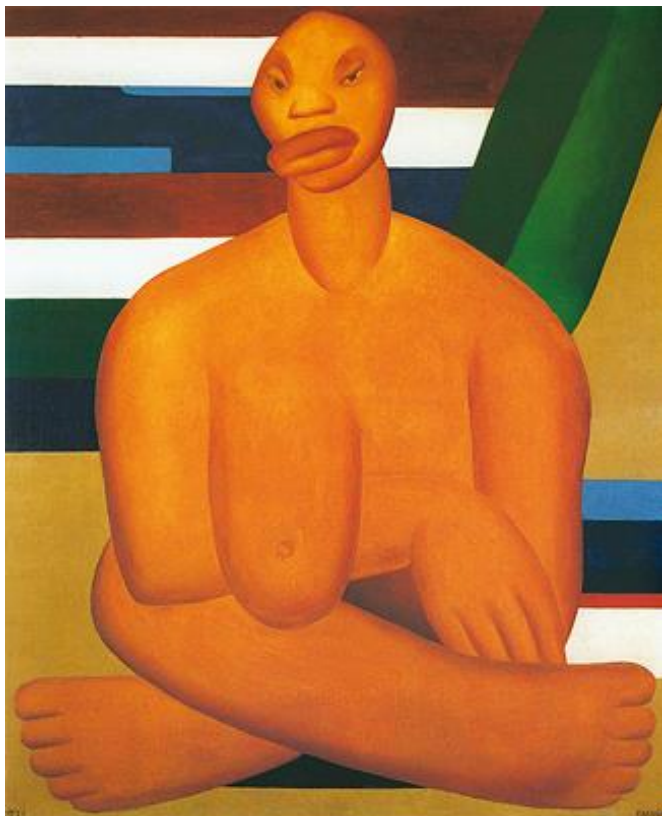
Fragmento 25 (Fig. 46): François J. Moulin, *A Odalisca e sua escrava*, impressão em álbum, Biblioteca Nacional de Paris, França, 1853.



Fragmento 26 (Fig. 47): Jean-Baptiste Debret, *Visita a uma chácara nos arredores do Rio*, século XIX.



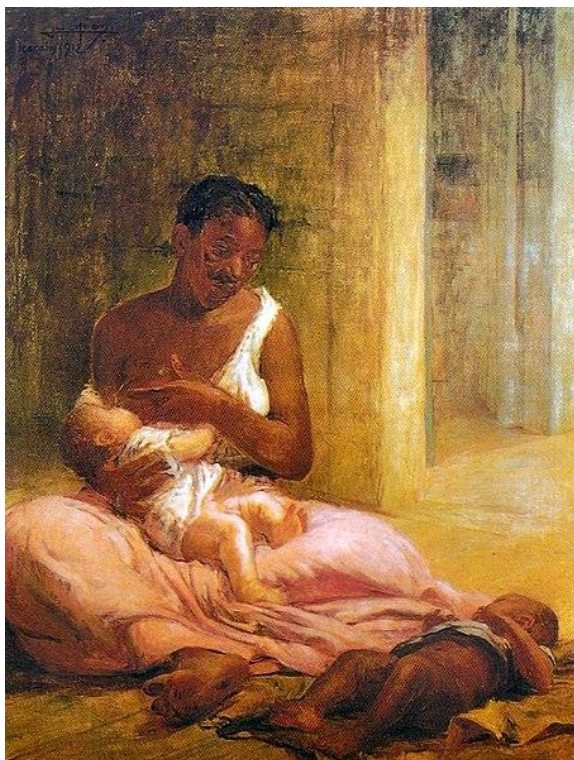
Fragmento 27 (Fig. 48): Tarsila do Amaral, *A Negra*, óleo sobre tela, 100,00 cm x 80,00 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1923.



Fragmento 28 (Fig. 49): Tarsila do Amaral, *Auto-Retrato*, óleo sobre tela, 73,00 cm x 60,00 cm, 1923.



Fragmento 29 (Fig. 50): Lucílio de Albuquerque, *Mãe Preta*, óleo sobre tela, 150x112cm, Museu de Arte da Bahia, 1912.



Fragmento 30 (Fig. 51): Jorge Henrique Papf, *Babá brincando com criança em Petrópolis*, Rio de Janeiro, Brasil, 20 x 22 cm, 1899.



Fragmento 31 (Fig. 52): Arnaud Julien Pallière, *O Filho do Artista Tomando Banho na Varanda da Residência de seu Avô*, Grandjean de Montigny, óleo sobre tela, 97,00 cm x 77,00 cm, 1830.



Fragmento 32 (Fig. 53): Eliseu Visconti, *Maternidade*, óleo sobre tela, 165x200 cm, 1906.



Fragmento 33 (Fig. 54): João Ferreira Villela, *Augusto Gomes Leal com a Ama-de-Leite Mônica*, cartão de visita, 10,3 x 6,2 cm 1860.



Fragmento 34 (Fig. 55): Albert Eckhout, *Negro Woman with Child [Mulher Negra com criança]*, óleo sobre tela, 282x180cm, 1641.



Fragmento 35 (Fig. 56): Adriana Varejão, *Polvo*, Caixa de madeira com tampa de acrílico, contendo 33 tubos de alumínio e tinta a óleo, dimensões variadas, 2012.



Fragmento 36 (Fig. 57): Adriana Varejão, *Mestiça*, óleo sobre fibra de vibro e resina, 80x9 cm, 2012.



Fragmento 37 (Fig. 58): Lasar Segall, *Encontro*, óleo sobre tela, 66,00 cm x 54,00 cm, 1924.



Fragmento 38 (Fig. 59): Modesto Brocos y Gómez, *A redenção de Cam*, óleo sobre tela, 199 x 166 cm, 1895.



Fragmento 39 (Fig. 60): Pedro Peres, *Fascinação*, óleo sobre madeira, 35,7 x 31,2 cm. Acervo Pinacoteca de São Paulo, 1904.



Trinta e nove fragmentos, histórias e universos são apresentados. Imagens produzidas ainda no período colonial pelos artistas viajantes, por exemplo, as de Zacharias Wagener e Frans Post, fragmentos 1 e 3, se encontram com/em fragmentos contemporâneos, como a performance de Berna Reale, fragmento 2. Resquícios dos corpos negros prostados no fragmento de Berna se projetam e são projetados nos/pelos tubos de tintas de cores variadas de Adriana Varejão no fragmento 35.

A criança branca no colo negro pintado no fragmento 29 de Lucílio de Albuquerque e que, quem sabe um dia, brincara de “cavalinho” como a criança no fragmento 30 de Jorge Henrique Papf, e talvez tenha crescido e se tornado aquela pintada por Tarsila do Amaral em seu autorretrato no fragmento 28, cujo da negra, só guarda lembranças, fragmento 27, e/ou talvez tenha se tornado aquela que se projeta mestiça, como no prato de Adriana Varejão, fragmento 36, pois, afinal, nasceu e bebeu de um berço negro, de um afeto negro, como no fragmento 33 de João Ferreira Villela.

As imagens deixam de existir somente no tempo em que foram produzidas. Existem enquanto movimento, no instante em que estão expostas, são “objetos em estado de exposição” (Simões, 2019). Movem-se conforme as aproximações e os distanciamentos no display, e são inúmeras as possibilidades de leituras e arranjos. Alguns fragmentos são amplamente conhecidos, já estiveram presentes em diversas exposições, com o de Albert Eckhout, fragmento 34, ou como a aquarela de Debret, fragmento 13, que integra inúmeros livros didáticos de história e arte voltados para a educação básica no Brasil, e/ou o fragmento 38 de Modesto Brocos, que como já abordado no primeiro capítulo, tem sido constantemente acionado em diferentes momentos. Porém, aqui, tanto os mais quanto os menos conhecidos, quando dispostos no *display*, ganham um novo estágio de suas vidas. No *display* (Fig. 61, 62, 63, 64), assim como argumenta Igor Simões ao analisar o *display* “Zona de Silêncio” (Fig. 21), “A presença de diferentes temporalidades, o diálogo com o anacronismo e as imagens de diferentes autorias e procedências são reunidas aqui para fazer falar o silenciamento” (2019, p. 233).

Sendo assim, na busca por fazer falar o silêncio, nomeio o presente *display* de *A produção de Si e do Outro* (Fig. 61, 62, 63, 64), e a fim de pavimentar a identificação de recorrências e as análises a seguir, empresto as palavras de Paillot de Montabert, crítico de arte influente na primeira metade do século XIX, citadas por Tatiana Lotierzo ao analisar as representações das mulheres negras na pintura da Europa oitocentista:

A Forma do Olhar

Branco é o símbolo da Divindade ou Deus;

Negro é o símbolo do espírito do mal ou demônio.

Branco é o símbolo da luz...

Não é o símbolo da escuridão e a escuridão expressa todos os males.

Branco é o emblema da harmonia;

Negro é o emblema do caos.

Branco significa beleza suprema;

Negro, feiura.

Branco significa perfeição;

Negro significa depravação.

Branco é o símbolo da inocência,

Negro, o da culpa, pecado e degradação moral.

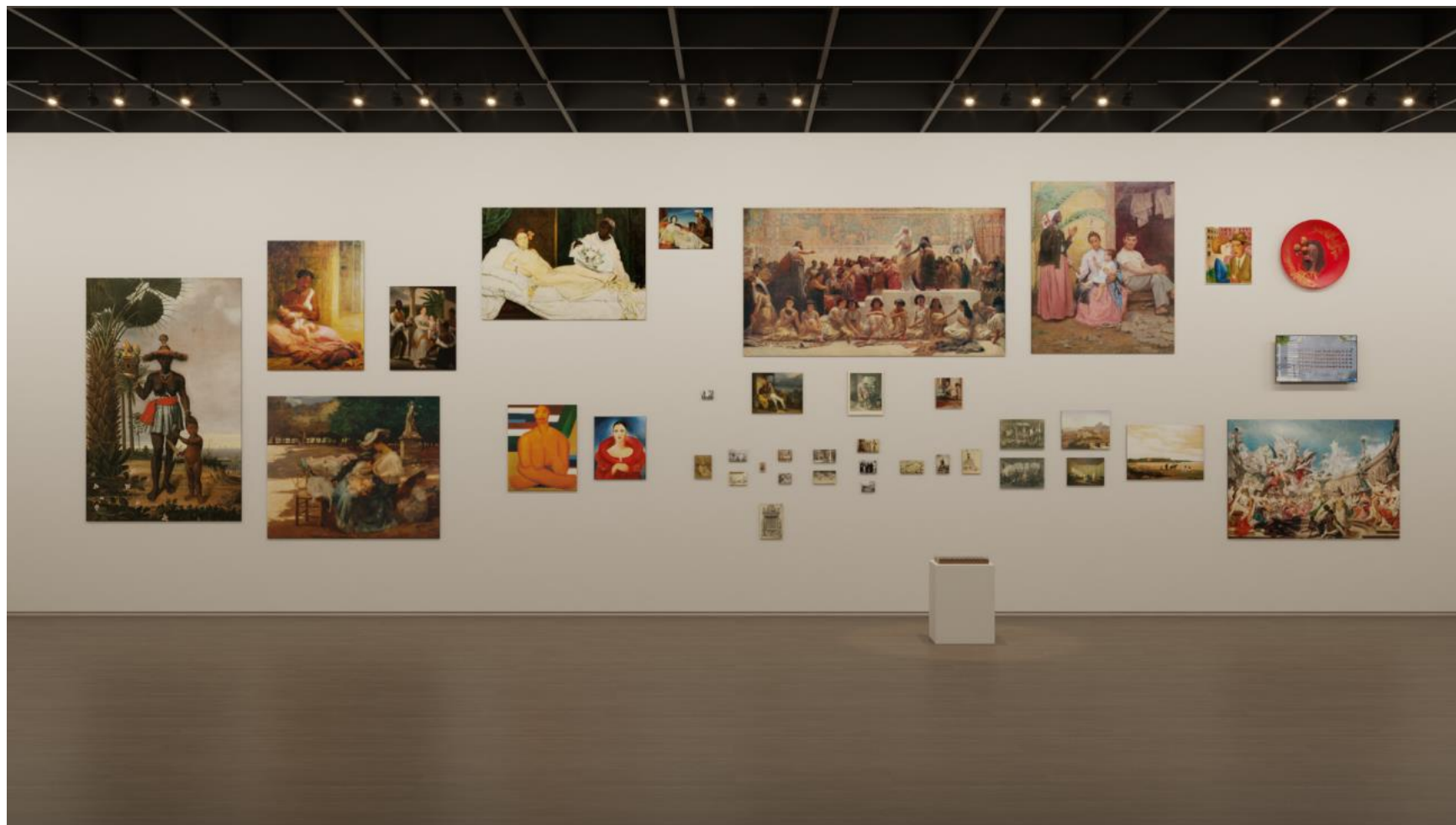
Branco, uma cor positiva, indica felicidade.

Negro, uma cor negativa, indica infortúnio.

A batalha entre bom e mal é simbolicamente expressa

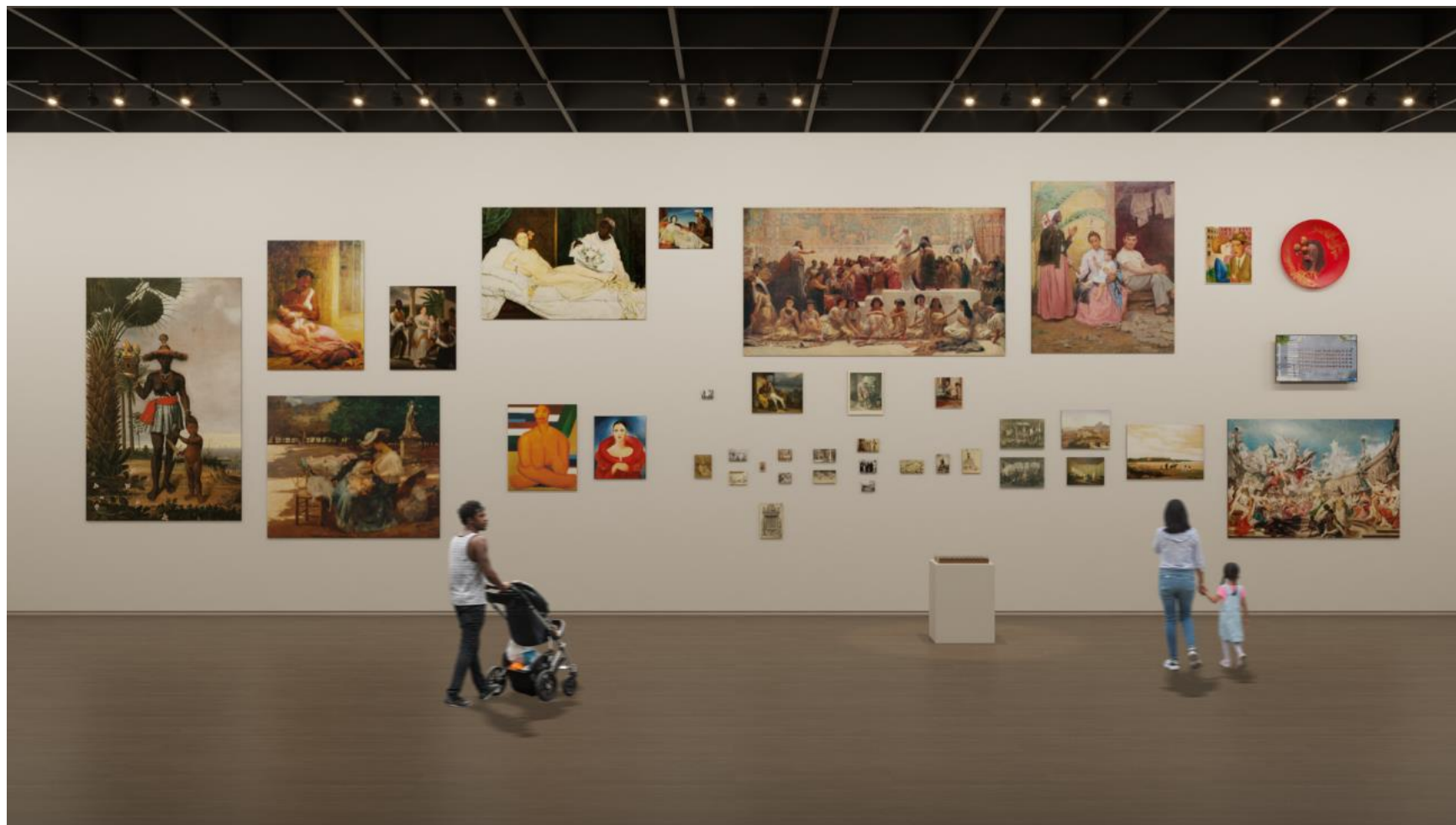
Pela oposição de branco e negro (Boime, 1990, p. 2 apud Lotierzo, 2017, p. 178).

Figura 61. Rafael Dantas, *A produção de Si e do Outro*, display, 2023. Elaboração do projeto: Fabrício Bergamasco.



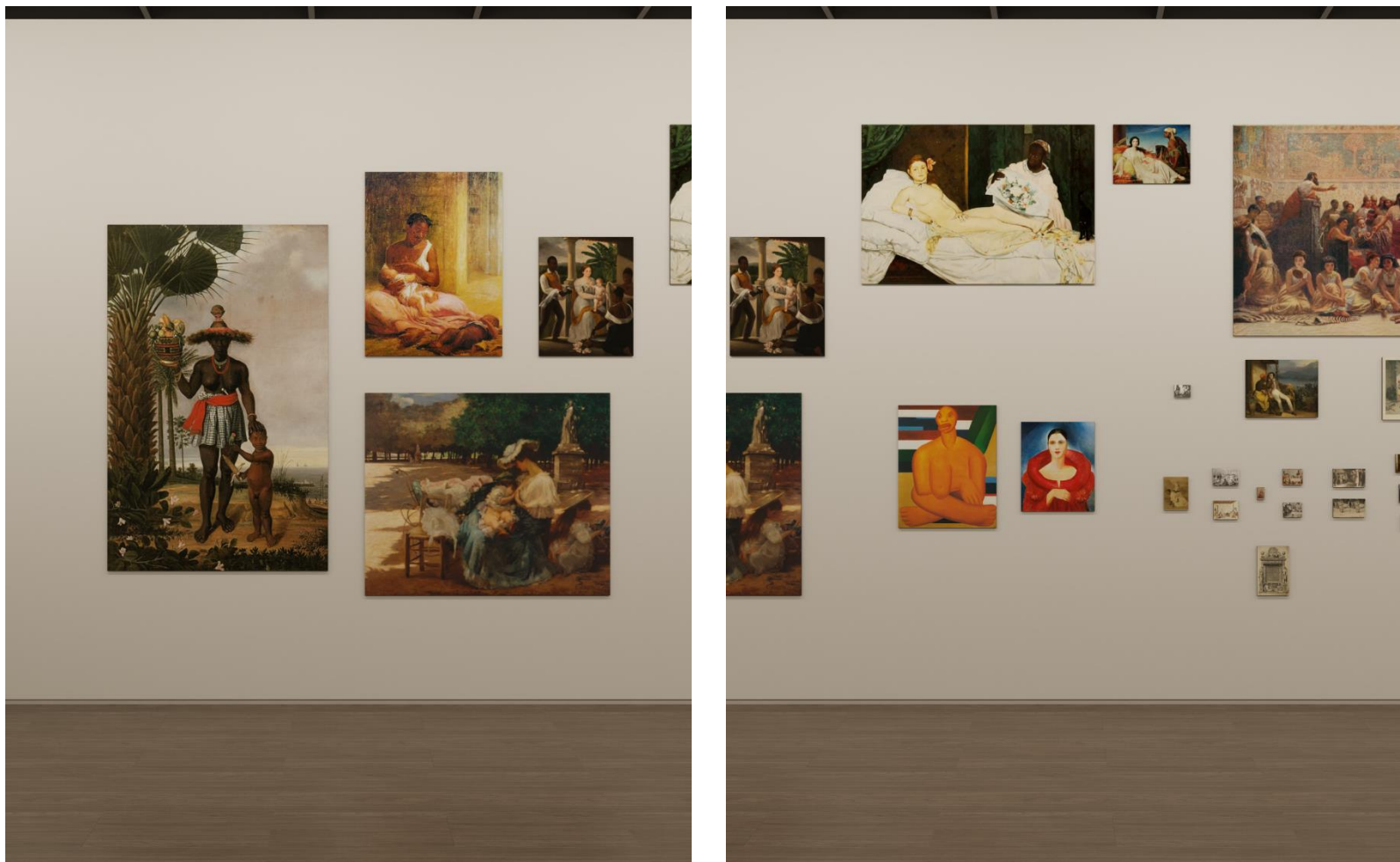
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 62. Rafael Dantas, *A produção de Si e do Outro*, display, 2023. Elaboração do projeto: Fabrício Bergamasco.



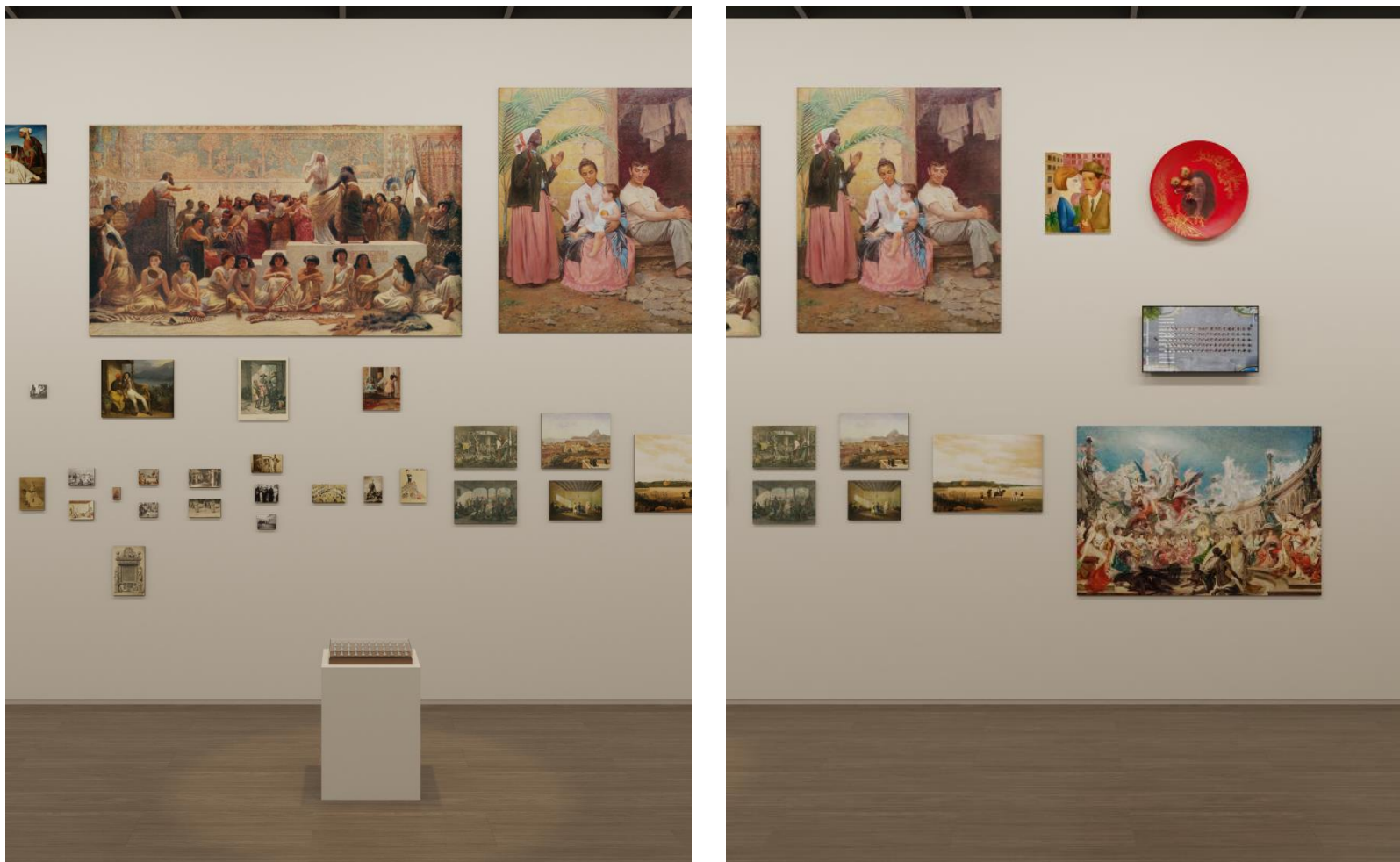
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 63. Rafael Dantas, detalhes do display *A produção de Si e do Outro*, 2023. Elaboração do projeto: Fabrício Bergamasco.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 64. Rafael Dantas, detalhes do display *A produção de Si e do Outro*, 2023. Elaboração do projeto: Fabrício Bergamasco.



Fonte: Arquivo pessoal.

Formado o display com os fragmentos (Fig. 61, 62, 63, 64), “Estamos contemplando-os em estado de exposição, percebendo os fios que os conectam e como esses fios tramam argumentos e abordagens que acontecem nessa montagem específica” (Simões, 2019, p. 206). Algumas recorrências saltam aos olhos, e muitas outras surgem a partir do momento que percorremos o display mais atentamente. A primeira delas, é a facilidade com que a branquitude tem acesso aos nossos corpos. Seja no século XVII, como nos fragmentos 3 e 32, seja no XXI, fragmentos 2 e 35, os corpos negros aparecem como matéria-prima para a produção branca. Nossos corpos são suscitados, arranjados, manipulados, organizados na cena e distribuídos ao redor dos brancos. Ora são posses, ora são lembranças e projeções das fantasias brancas (Kilomba, 2022). São corpos acessíveis, ou melhor, tornados “acessíveis”, e que parecem estar disponíveis à espera do olhar branco, do toque branco, da ordem branca, da pincelada branca, e até mesmo são encapsulados em tubos de tintas, porém, em alguns fragmentos esses corpos negros não são passivos, mesmo sendo “posses”, se dão a ver (Koutsoukos, 2010, 2020). No display, passado e presente se encontram e se projetam entre si. O modo como a branquitude recorre e acessa os corpos negros como inspiração, tema, objeto, recurso, conceito, representação, é uma das várias recorrências.

Por exemplo, no fragmento 2 de Berna Reale¹⁰⁸, a artista branca contemporânea e perita criminal desfila entre os corpos enfileirados de cerca de 100 (cem) homens que têm entre 18 e 29 anos, maioria negra e alguns poucos brancos e tatuados, em uma performance realizada na cidade de Belém, no Pará, em novembro de 2019. No fragmento em questão, Berna Reale performa uma/um policial transitando entre as fileiras racialmente cromáticas a comandar o desfile dos corpos pelas ruas de Belém, e a cada ordem dada ao som do apito, os corpos a seguem sincronizados. Em seu registro em vídeo, somos apresentados a imagens da cidade de Belém – prédios altos e espelhados – ao som das palavras de ordem proferidas pelos corpos; 5, 6, 7 e 8. Em seguida, ao apitar, os corpos param, e assim segue a sequência, Berna apita, os corpos gritam uma palavra de ordem (número), e em seguida fazem movimentos previamente ensaiados; apito, 1, mãos levantadas; apito, 2, mãos atrás da cabeça; apito, 3, corpos ajoelhados no asfalto; apito, 4, corpos prostrados ao chão e com as mãos para trás; apito, e os corpos se levantam. A sequência se repete e se alterna com a corrida/trote que segue aos gritos dos números 5,

¹⁰⁸ Nascida em Belém do Pará em 1965, Bernadete de Lourdes Guerreiro Reale, que atende por Berna Reale, é forma em Educação Artística pela Universidade Federal do Pará e desenvolve duas profissões, é artista visual e perita criminal no Estado do Pará.

6, 7 e 8 ao longo de toda a performance, e com isso, alternam-se também as referências entre as cenas de treinamentos e corridas matinais de militares, que ocorrem comumente pelas ruas das cidades brasileiras, e os movimentos e práticas violentas de abordagens policiais, infelizmente, também comuns e recorrentes.

Com o intuito de denunciar o encarceramento da juventude brasileira, em especial, negra, assim como as mazelas e violências aos quais esses jovens são submetidos pelo Estado¹⁰⁹, Berna recorre aos corpos masculinos, de maioria negra, como matéria-prima para a produção de sua obra. Em entrevista cedida à *Revista Continente* em julho de 2020¹¹⁰, Berna Reale, que conta com equipe de audiovisual para o registro e edição da videoperformance, relata que paga cachê a todos os envolvidos em seus trabalhos, incluindo os corpos que performam o fragmento 2, e diz que os selecionou conforme os critérios de faixa etária, entre 18 e 29 anos, e que já tivessem experienciado alguma abordagem policial. Dessa forma, fica evidente que os corpos, enquanto sujeitos, apresentam uma certa agência na negociação e participação na performance, mas concomitantemente também registra que Berna compra esses corpos, mesmo que temporariamente, e compra suas imagens, eternamente.

Já no fragmento 34, do pintor holandês Albert Eckhout, que chegou ao Brasil em 1637 a serviço de João Maurício de Nassau-Siegen (Johann Moritz von Nassau-Siegen), governador da colônia holandesa – região do nordeste brasileiro ocupada pelos holandeses entre 1624 e 1654 (Brienen, 2010) –, assim como outras pinturas de sua autoria produzidas no Brasil, busca retratar os “tipos” que aqui viviam, africanos, indígenas, mestiços e brancos¹¹¹. Neste fragmento vemos uma mulher negra retinta em primeiro plano, seminua, com os seios à mostra, e uma pequena saia xadrez presa à cintura por um tecido vermelho. Sobre sua cabeça há um chapéu de palha e penas de avestruz trançadas, e ela se encontra adornada com brincos e colares. A sua mão direita segura um cesto Bakongo produzido à volta da foz do Rio Congo (Brienen, 2010) recheado de frutas

¹⁰⁹ Como apresenta a jornalista Geisa Agrício, “O Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias (2018), do Ministério da Justiça, mostra-nos que mais da metade da população carcerária do país é formada por jovens com idade entre 18 a 29 anos e que 64% deles são negros.”, e como Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/235/ro-corpo--no-meu-trabalho--e-um-elemento-simbolicor>. Acesso em: 31 jul. 2023.

¹¹⁰ Entrevista disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/235/ro-corpo--no-meu-trabalho--e-um-elemento-simbolicor>. Acesso em: 31 jul. 2023.

¹¹¹ Segundo Rebecca Brienen (2010), Albert Eckhout também pintou retratos de sujeitos brancos durante os sete anos em que esteve no Brasil, porém essas pinturas ainda se encontram perdidas e/ou não foram, até então, localizadas.

variadas, e a mão esquerda repousa sobre a cabeça de um menino também negro, porém mais claro, que se encontra nu segurando uma espiga de milho e uma pequena ave¹¹². Os personagens estão centralizados e envoltos em uma vegetação estrategicamente elaborada, onde há uma palmeira no canto esquerdo, e o canto direito se abre para o mar, onde é possível ver sujeitos não brancos trabalhando na praia, e ao fundo, no horizonte, navios dos europeus brancos.

Ao lado de Frans Post, pintor holandês, autor do fragmento 3, e que também integrou a comitiva de Maurício de Nassau enviada ao Brasil, “[...] foram oferecidas a Eckhout numerosas oportunidades de explorar, registrar e criar visões sobre a tela das plantas, animais e, em especial, das gentes de seu novo lar colonial, um estranho e selvagem paraíso” (Brienen, 2010, p. 13). Enquanto Post ficou encarregado e especializou-se em paisagens, Eckhout dedicou-se à natureza-morta e aos retratos, por alguns tipos como etnográficos¹¹³ (Brienen, 2010). Rebecca Brienen (2010) aponta que os modos de representação e abordagem taxonômica de Albert Eckhout para a humanidade são anteriores e antecipam as pinturas de casta no México e Peru do século XVIII, e que “A existência dos retratos etnográficos de Eckhout demonstra, contudo, que o processo de criação visual de tipos raciais dentro de uma estrutura de hierarquias sociais estabelecidas fora já posto em marcha nas primeiras décadas do século XVII” (Brienen, 2010, p. 19). Além disso, Brienen também aponta que “[...] as primeiras representações do Brasil foram realizadas por e para aqueles que estavam envolvidos nas tentativas iniciais de conquista, de comércio e colonização” (Brienen, 2010, p. 21).

¹¹² Segundo Rebecca Brienen, “[...] as figuras negras de Eckhout estão ligadas às áreas onde os holandeses cultivaram a maior número de contatos comerciais durante o século XVII, a saber: Guiné (um termo histórico que designa uma grande região geográfica, hoje mais estreitamente identificada com Gana) e Angola (da mesma forma, para o território entre Camarões e o rio Congo, estendendo-se a partes dos países vizinhos)” (Brienen, 2010, p. 97), e “Em 1630, no início da ocupação de Pernambuco, estimava-se em 40 mil o número de escravos apenas naquela província. Entre 1630 e 1651, os holandeses introduziram outros 26.286 africanos na colônia. De 1634 em diante, a WIC [Companhia Holandesa das Índias Ocidentais] esteve ativamente envolvida na negociação de escravos para as Américas” (Brienen, 2010, p. 100).

¹¹³ Para Rebecca Brienen, “Como o próprio termo sugere, o retrato etnográfico é uma variante pictórica informada ao mesmo tempo pela retratística tradicional e pelas ilustrações etnográficas encontradas em obras impressas. A atenção de Eckhout aos detalhes das vestimentas e da fisionomia é um indicativo de seus esforços por documentar a diferença física visível. Apesar de mobilizar um interesse menor no século XVI, tais distinções foram codificadas em estereótipos raciais no final do XVIII. Além da pose estática frontal e da ênfase em artefatos finalmente reproduzidos, uma das principais características desse tipo de retrato é a ausência de uma “autoatribuição” etnográfica para a pessoa assim representada. Imagens concebidas desse modo não para o consumo visual de uma pessoa de fora, geralmente alguém em posição de grande poder. Essa hierarquia entre Maurício de Nassau e os povos que lhe eram sujeitos é transportada tanto à série de retratos etnográficos de Eckhout quanto ao arranjo aventado para essas pinturas no Palácio Vrijburg” (Brienen, 2010, p. 138-139).

Ou seja, tanto para registrar os “tipos” e posses da colônia holandesa no século XVII – hoje território brasileiro –, como para denunciar as violências e encarceramento da juventude, ambos, Albert Eckhout e Berna Reale recorrem aos corpos negros. Enquanto Eckhout os pinta como parte dos recursos naturais a serem explorados na colônia e contribui para a criação de um modo de representação subalterna dos negros (Brienen, 2010), que como se pode ver no display, ainda ecoa em obras de diferentes épocas. Berna Reale, ao tentar denunciar as violências deflagradas aos sujeitos negros, os re revitimizava ao submetê-los a ordens brancas e posições degradantes, e por reencenar experiências de racismo e violência, portanto, traumas que os sujeitos negros passaram em suas vidas ao serem abordados por policiais (Kilomba, 2019). Em partes, isso também aproxima Berna Reale a Johann Rugendas, fragmento 6, se tomarmos as colocações de Robert Slenes abordadas por Renata Bittencourt (2005) de que para Rugendas, a inferioridade negra se tratava de um fator cultural e não biológico, passível de superação com o tempo, e que para denunciar os males da escravidão, assim como Berna, toma a representação de negros no fundo de um navio negreiro em situação degradante.

A segunda recorrência é que a cor é apresentada como metáfora direta da raça, e a raça como metáfora de origem, tanto nos tubos de tinta quanto nos corpos cromaticamente organizados no fragmento 2, ou em fragmentos que se assemelham e se contrastam quanto à posição, cor e forma, por exemplo, os fragmentos 27 e 28, e que se desdobram no “fascínio” do fragmento 39, e que se diferenciam como mais claros e escuros no fragmento 34. Ao analisar a criança presente nesse fragmento de Albert Eckhout, Rebecca Brienen argumenta que, à época:

Uma crendice popular sustentava que as gentes da África nasciam com a pele clara, que escurecia com o tempo, em decorrência da exposição ao sol [...] Seria de esperar, portanto, que uma criança negra “crioula” nascida e criada na América do Sul tivesse a pele mais clara que a da mãe, exposta ao sol ardente da África. Independentemente da etnicidade do menino, a presença dele é mais do que um sinal do passado sexual, consensual ou forçado, de sua genitora; representa, de maneira significativa, a capacidade de produzir crianças no Novo Mundo (Brienen, 2010, p. 110-111).

Quando nos voltamos para o frontispício do século XVI, fragmento 10, é possível visualizar que a cor ainda não era encarada necessariamente como uma característica de distinção entre as raças, e outros elementos como a vestimenta, nudez, penteados, posições e adornos eram utilizados para tal¹¹⁴. Já no fragmento 1 e 34, ambos do século

¹¹⁴ Rebecca Brienen aponta que no século XVI, “Trajes, penteados e outros atributos secundários transportam a carga da diferença, tanto religiosa quanto, mais amplamente, cultural. A falta de vestes era

XVII, época em que em termos de visualidade os europeus começam a produzir estereótipos da representação negra (Brienen, 2010), a cor já aparece como característica de distinção e esta concepção se apresenta em todos os fragmentos de diferentes épocas que compõem o display, até mesmo nos mais recentes. Segundo Rebecca Brienen:

Os europeus descreviam – por vezes com grande minúcia – a tez dos povos descobertos, mas esta informação não era essencial para a criação de um tipo étnico visual. Somente no XVII a cor da pele adquiriria uma importância real, aparecendo até mesmo onde antes fora ignorada: nas representações impressas (Brienen, 2010, p. 66).

Em diálogo aproximado, Deivison Faustino aponta que “O primeiro aspecto da racialização é a *epidermização* deliberada dos lugares e posições sociais das pessoas, ou seja, aquilo que se entende por raça passa a definir as oportunidades e barreiras vividas pelos diferentes indivíduos ao longo de sua vida” (Faustino, 2017, p. 129), e dessa forma, a cor/raça dos sujeitos representados também influi como serão representados e em quais posições e funções.

Outro aspecto é que, aqui, a cor também faz referência à mestiçagem e à miscigenação, conceitos e instrumentos ideológicos já abordados no primeiro capítulo a partir de Kabengele Munanga (2020) e Jorge Miranda (2020). Nos fragmentos 36 e 37, os próprios autores se pintam não brancos, mais escuros, mestiços, mulatos, em uma clara contradição estratégica a fim de negociar sua própria brancura e branquitude, e no fragmento 38 esse aspecto da mestiçagem se dá no degrade geracional, nas cores dos personagens, e essa ideia de mestiçagem é possível à branquitude, pois, no Brasil, ela acredita ter nascido em uma cultura mestiça, com raízes negras, e assim como os tubos de tinta, às vezes, essa branquitude não se assume branca-branca, mas Branca Melada, Branquinha, Polaca, Sapecada, Puxa Para Branca, Agalegada, Mestiça e/ou Pálida. Nas palavras de Liv Sovik:

O discurso da mestiçagem permite que os que falam desde a perspectiva branca possam brincar de ser populares. Somos todos mestiços [...] Se isso, às vezes, cria perspectivas irônicas muito interessantes e divertidas, também é verdade que existe a recorrente distinção entre “a gente” e “o povo”, para nos lembrar em que categoria estamos (Sovik, 2009, p. 51).

E como também nos lembra a crítica cultural, “um conjunto multifacetado de imagens e discursos sobre a mistura também pode preservar seu poder” (Sovik, 2009, p. 37), por exemplo, o fragmento 38 de Modesto Brocos apresenta uma mestiçagem

um marcador igualmente significativo de alteridade. Na verdade, a nudez, geralmente associada aos ameríndios no século XVI, era-lhes um componente essencial da identidade étnica e uma relevante expressão do baixo nível de civilidade” (Brienen, 2010, p. 66).

assimilacionista, uma integração que visa o genocídio negro através do embranquecimento, e nos fragmentos 37, 27 e 28, dos pintores modernistas Lasar Segall e Tarsila do Amaral, e 36 de Adriana Varejão, a mestiçagem assume um caráter cultural, porém, em seu cerne preserva as ideologias racistas de integração através da assimilação do primitivo, exótico, Outro, sob o Véu do mito da democracia racial. Renato Gilioli (2016) argumenta que Tarsila do Amaral foi uma mulher branca moderna e transgressora para os padrões sociais de sua época, e ao constatar que se tratava de uma artista branca de família rica, pertencente à oligarquia cafeeira paulista, retoma as falas e memórias de Tarsila sobre seu pai, “[Tarsila do Amaral] tinha uma imagem de seu pai como “bom senhor”: “Meu pai?”, responde Tarsila que era republicano, protegia os escravos em convivência com seus amigos antes da lei libertadora” (Amaral, 2003, p. 33)” (Gilioli, 2016, p. 42).

Gilioli (2016) aponta que frente ao que ocorria no campo da arte na França em 1923 – a tematização do exótico e primitivo – Tarsila, assim como os demais modernistas – maioria branca – buscara no primitivo, exótico e rural inspiração e tema para suas produções artísticas. Não à toa, Francisco Alambert, ao prefaciar o livro de Renato Gilioli, chama a esses modernistas de “burgueses antiburgueses” (Alambert, 2016, p. 9), pois ao recorrer aos Outros na tentativa de romper com os cânones postos, os filhos da burguesia e que dela gozaram, buscaram produzir uma nova cultura, o que resultou naquilo que Renato Gilioli chama de “estética da mestiçagem”:

Conforme já se ressaltou, um dos elementos centrais do modernismo foi a existência de uma estética da mestiçagem. Negros e indígenas tinham suas identidades étnicas diluídas sob outros nomes, como “mulato”, “mameluco” e outras. Estes “tipos” também apareciam nas obras de maneira diferente que os brancos. Enquanto homens e mulheres brancas apareciam indicados por seus nomes, muito raramente negros e indígenas eram personalizados. Com isso, eram tratados como um mero coletivo, como se não merecessem ser qualificados como indivíduos com nome e sobrenome. Também eram vistos como supostamente “selvagens” e “primitivos”, sendo associados quase sempre a imagens, cores e formas de segundo plano relacionados à natureza, ao passo que brancos costumavam ser representados com fundos mais “civilizados” ou, ao menos, neutros (Gilioli, 2016, p. 57).

Tarsila do Amaral mesmo recorre à fotografia de uma mulher negra que trabalhava na fazenda de sua família para produzir o fragmento 27 e “Note-se que a pintora fala não de uma ‘mulata’, mais associada à negra jovem, mas da ‘negra’, aí identificada à figura da velha ama de leite, matrona, pronta para ‘oferecer’ seu peito aos cuidados dos filhos dos senhores. Sem ser dona, portanto, de seu próprio corpo” (Gilioli, 2016, p. 77-78). Como também já observado por Renato Gilioli (2016), mesmo se tratando de um

fragmento que se refere à negra¹¹⁵, Tarsila do Amaral a pinta em tons mais claros em uma tentativa de evidenciar que o negro “puro” já se encontrava diluído no nacional.

Além do mais, em termos da própria visualidade, as cores das peles claras e escuras também informam o contraste ideal entre os personagens representados nos diversos fragmentos. Em fragmentos de cunho orientalista – termo cunhado por Edward Said (Burke, 2017; Carneiro, 2023) – como os 22, 23, 24 e 25, as personagens negras, de cor escura, se assemelham no modo como são representadas – em segundo plano e enquanto personagens secundárias –, e a forma e suas cores são representadas de tal modo que direcionam o olhar do espectador para as figuras femininas de cores claras, brancas, protagonistas. As suas negruras servem para evidenciar as brancuras das personagens principais desses fragmentos, e encontram eco em fragmentos como os 2, 8, 13, 19, 26, 31, 39 e outros. Segundo bell hooks, “Pintores que exploraram a raça como um assunto político no século XIX geralmente criavam imagens contrastando os corpos das mulheres brancas com os das negras de formas que reforçavam o valor mais elevado da imagem da mulher branca” (hooks, 2019, p. 134), e Tatiana Lotierzo (2017) e Renata Bittencourt (2005) apontam que essas pinturas, em especial, as do século XIX, reproduziam e criavam representações de cunho orientalistas. Lotierzo (2017) destaca a pintura *Olympia* do pintor francês Édouard Manet (1832-1883), fragmento 22 – exibida pela primeira vez no Salão de 1865, em Paris –, como uma das principais e mais célebres pinturas de sua época a retratar esse contraste entre a figura feminina branca e negra. Na obra é representada uma mulher branca, nua, com alguns adornos nos braços, pescoço, cabelo e os pés calçados. Deitada sobre uma cama com lençóis brancos e uma manta, a mulher branca encara o espectador enquanto uma das mãos tapa suas partes íntimas. No segundo plano, do outro lado da cama, há uma mulher negra retinta, com trajés claros, cabelo coberto com lenço, e esta segura um buquê de flores enviadas à mulher branca. A cena se passa em um quarto escuro, com paredes marrons e cortinas em tons verdes.

¹¹⁵ Ao analisar a obra *A Negra* de Tarsila do Amaral, Rafael Cardoso (2022) se coloca contrário daqueles que argumentam que os modernistas ao retratarem pessoas negras e mestiças estavam a valorizar os mesmos. O historiador da arte argumenta que “O quadro *A negra*, de Tarsila – arrolado com frequência como prova do interesse dos modernistas paulistas pela frequência como prova do interesse dos modernistas paulistas pela representação da negritude –, foi pintado em 1923 e, ainda por cima, em Paris, longe dos olhos do público paulistano. Seu apelo à temática racial deve mais à voga primitivista pela chamada *négrophilie* (negrofilia), que fazia sucesso em Paris, do que aos debates sobre questão racial que começavam a agitar o incipiente movimento pelos direitos da população negra no Brasil. Além do mais, citar *A negra* como afirmativa da identidade afro-brasileira é ignorar o caráter ambivalente da obra, cuja representação brutalizada de uma negra genérica, pintada por uma mulher branca e bem-nascida, é no mínimo problemática” (Cardoso, 2022, p. 206).

Assim como apontam Tatiana Lotierzo (2017) e Renata Bittencourt (2005), as personagens na cena tratam-se de uma prostituta de luxo, branca, e sua criada/serva negra, que lhe confere *status*, apesar de sua profissão. Os tons escuros da negra, que pouco reflete a luz, e o fundo da cena, assim como o gato preto aos pés da cama, contrastam e realçam a luz e brancura empregadas por Manet à protagonista. Lotierzo (2017) também chama a atenção para a veiculação e o entrelaçamento entre raça e gênero/sexualidade fundadas pelo colonialismo europeu, que via as mulheres negras como objetos sexuais, hipersexualizadas, lascivas, permissivas, em contraste com a castidade e pureza feminina branca. Segundo Lotierzo:

A introdução dessa personagem ao lado das brancas e a maneira de caracterizá-la merecem maior atenção, pois corresponde a uma tópica que mobiliza a imaginação europeia no século XIX. Na arte e na produção visual do período, o aparecimento conjunto dessas figuras femininas tornou-se uma alusão a uma suposta sexualidade irrefreada. Tal entendimento desdobrara-se do fato de que, “no século XVIII, a sexualidade da população negra, tanto de homens como de mulheres, torna-se um ícone para a sexualidade desviante em geral”, como pontua Gilman, e encontra repercussão, por exemplo, em uma pintura como *Olympia*, em que “a figura feminina central é associada a uma mulher negra, de modo a insinuar sua similaridade sexual (Lotierzo, 2017, p. 189-190).

Além disso, Lotierzo (2017) observa que esse modo de representação e cores decorrem de expoentes do orientalismo como Eugène Delacroix (1798-1863) que “[...] foi exemplar por ter inventado um sistema de notação de cor específico para a pintura orientalista, que logo passou a ser largamente utilizado nas telas do período, tornando-se uma espécie de indicador de primitivismo” (Lotierzo, 2017, p. 181-182). Nesse esquema de cores, Delacroix desenvolve um sistema de notação “etnográfica” associando-as às cores de pele e diferenciando os “tipos puros” e os “miscigenados” (Lotierzo, 2017)¹¹⁶. Com isso:

A ruptura operada por esse artista implicou na revisão do conceito pictórico de “cor local”, à luz do debate etnológico francês. Se até então a “cor local” era a cor predominante ou principal de um corpo ou objeto – e as “cores secundárias” eram aquelas que perfaziam sua transição para outros objetos –, agora ganhava também o sentido de “assunto pitoresco, uma cena ou um detalhe concentrando o sabor único ou essencial de um lugar ou cultura” (Lotierzo, 2017, p. 183).

¹¹⁶ Tatiana Lotierzo também constata que “[...] em seu *Dicionário de Belas Artes*, Delacroix associava cor local à “localidade”; em seus diários, discutia de que maneiras a cor local podia ajudá-lo a encontrar uma solução técnica para simplificar sua linguagem, permitindo-lhes libertar suas figuras de detalhes desnecessários e concentrar-se no essencial. Além disso, adotava o termo “cor primitiva” para referir-se à “cor local”, criando assim uma relação direta entre o despojamento de nuances e um suposto caráter dos norte-africanos que buscava representar” (Lotierzo, 2017, p. 183).

Tatiana Lotierzo (2017) também observa que esse modo de representação orientalista se encontra na tela *O Mercado de Casamento Babilônico*, fragmento 23, pintada pelo britânico Edward Long. Sobre um pódio branco, uma mulher branca semidespida e com um véu transparente sobre a cabeça é apresentada a um aglomerado de homens, e está acompanhada de uma serva negra que lhe arruma os tecidos de sua veste. De ambas, vemos apenas as suas costas, e aos pés do pódio, doze mulheres com vestes semelhantes aguardam sentadas para serem as próximas a serem ofertadas. Entre elas, há uma variação de traços e cores, algumas brancas, outras mestiças e algumas mais escuras. Quanto às personagens sobre o pódio, novamente o contraste entre elas realça a brancura e a negrura, recorrência que se apresenta no fragmento 26, onde Debret representa um ambiente interno e de convivência feminina, no qual as personagens negras estão sentadas ao chão e/ou em pé auxiliando as mulheres brancas, e suas cores, assim como a direção da luz, evidenciam as personagens brancas, e a mesma recorrência se apresenta no fragmento 31, que tem uma mulher branca centralizada e servida por duas mulheres e um homem negro. Sobre imagens de caráter orientalista, Peter Burke (2017) argumenta que elas dizem muito mais sobre as fantasias ocidentais baseadas em relatos sobre os haréns e as odaliscas, e que “A longa vida dos estereótipos, bem como a sua multiplicação, sugere que esses exemplos de fantasia coletiva ou do “imaginário” respondiam a desejos *voyeurista* dos espectadores” (Burke, 2017, p. 193).

Ao analisar a representação de mulheres negras no século XIX, Renata Bittencourt (2005) aponta Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) como também um dos expoentes das pinturas orientalistas, e faz um paralelo entre a pintura *Esther com Odalisca* de Léon Benouville, fragmento 24, *A Odalisca e sua escrava* de François J. Moulin, fragmento 25, e *Olympia* de Manet, de modo que é possível constatar que essas percepções foram difundidas coletivamente, assim como nos fragmentos citados anteriormente, e conclui que:

Mais enriquecedor para a leitura da obra seria, ao invés de negar qualquer influência de cunho orientalizante, reconhecer mais uma vez na arte francesa a sobreposição de opostos em uma balança de alteridade em que pesam sobre o mesmo lado o “outro”, exótico, não-branco ou oriental, em oposição ao branco ocidental (Bittencourt, 2005, p. 69).

Assim como apontam aqueles que se dedicam aos Estudos Críticos da Branquitude (DiAngelo, 2018; Fanon, 2020; Schucman, 2020), a brancura também é apresentada nos fragmentos do display como símbolo do bom, belo e verdadeiro. Além disso, a branquitude é encarada como benevolente, aquela que alimenta uma criança negra

escravizada aos pés da mesa no fragmento 13 – como quem alimenta um cachorro –, pintada por Debret, que tanto se interessou pela vida privada no Brasil (Bandeira; Lago 2020), e que mais de um século depois essa branquitude faz o mesmo com uma criança negra do Congo exposta na Bélgica durante uma das feiras como um animal selvagem e exótico atrás de cercas no fragmento 14, evento comum à época, e que talvez tenha sido transportada do seu país natal para a Bélgica em condições similares ao fragmento 6. Segundo Rodin DiAngelo:

A antinegitude é uma mistura complexa e confusa de ressentimento e benevolência, pois também usamos os negros para nos sentir benevolentes e nobres. Somos atraídos por aqueles que baixam os olhos em nossa presença, por aqueles que podemos “salvar” dos horrores de suas vidas negras com nossa abundância e bem-querer (DiAngelo, 2018, p. 122).

Voltada para a análise da prática de expor pessoas consideradas Outros nas Exposições Universais, zoológicos humanos, feiras e demais eventos similares que ocorrem na Europa e nos Estados Unidos ao longo do século XIX e XX, Sandra Koutsoukos (2020) ao se debruçar sobre o fragmento 14 observa a fascinação do público branco apoiado na cerca para observar a menina negra e diz:

[...] tratada como um *pet* exótico; algumas das pessoas atrás da cerca teriam gostado até de leva-la para casa, como se faz com animal de feira de adoção. Riram dela e lhe deram alimento [...] A menina causou curiosidade e deve ter sido vista como uma pequena selvagem até passível de ser civilizada [...] É incrível imaginar que ela pode estar viva (Koutsoukos, 2020, p. 333-334).

É essa branquitude que vê a si mesma como benevolente, capaz de salvar os negros de sua negrura – pelos brancos criada –, que no fragmento 8 liberta os escravizados enquanto sua própria brancura é pintada como símbolo de todas as virtudes, inclusive da justiça, das divindades e do cortejo celestial em contraste com os escravizados, escuros, negros, ao chão, que se assemelham ao mal na forma do anjo caído¹¹⁷, e que rendem graças à bondade branca tal qual no fragmento 38.

¹¹⁷ Peter Burke argumenta que “Imagens mutantes do inferno e do demônio, por exemplo, podem ajudar os historiadores a construir a história do medo [...]” (2017, p. 85) e aponta que “Conceitos abstratos têm sido representados por meio da personificação desde a época da Grécia antiga, se não antes. As figuras da Justiça, da Vitória, da Liberdade etc., são usualmente femininas. Em um famoso dicionário renascentista de imagens escrito por Cesare Ripa, *Iconologia*, de 1593, até mesmo a “Virilidade” era representada por uma mulher [...] Liberdade, por exemplo, era simbolizada pelo barrete vermelho, uma nova versão do barrete frígio associado na época clássica com a libertação dos escravos. A igualdade era mostrada em gravuras revolucionárias como uma mulher segurando duas balanças, como a imagem tradicional da Justiça, porém sem a venda nos olhos [...] A Liberdade, em especial, teve uma iconografia característica, baseando-se na tradição clássica, porém transformando-se de acordo com as circunstâncias políticas em mutação, bem como com os talentos individuais dos artistas” (Burke, 2017, p. 96-97).

Outra recorrência nos fragmentos são as posições dos corpos brancos e negros. Nos fragmentos 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 20, 23, 26, 29 e 30, os corpos negros são representados no plano inferior, com posturas subservientes, muitas vezes ao chão, enquanto os corpos brancos, em sua maioria, estão em pé e no plano superior. Nos casos em que os brancos se encontram sentados e os negros em pé, como nos fragmentos 13, 17, 18, 19, 22 e 26, são servidos pelos negros, e assim, os negros ocupam em todos os fragmentos um papel secundário. Em boa parte desses fragmentos, os corpos negros estão de costas ao espectador, pouco importa suas identidades e individualidades, em contrapartida, as representações brancas se voltam para o espectador, temos acesso aos seus rostos, a suas identidades, e nos momentos que estão de costas, o fazem por estarem conversando com outros brancos. Essas posições não são neutras, elas são acionadas constantemente ao longo da história e produzem, em termos de visualidade, a imagem de poder da branquitude, e da subalternidade negra.

Por exemplo, no fragmento 2, Berna Reale decide se os corpos negros vão seguir adiante, ou se vão parar. Decide se vão se manter em pé ou se vão se prostrar ao chão. Decide, inclusive, se irá tratá-los como humanos, ou não. Ao soprar do apito, como manifestação do sopro de vida da própria branquitude, a artista branca nos remete à colocação de Albert Memmi (2021), já citado, de que quanto mais a branquitude respira à vontade, mais o negro sufoca. Facilmente poderíamos transportar Berna Reale e os negros de sua performance para o fragmento 1 de Zacharias Wagener (1614-1668) – que de soldado ascendeu a escrivão-chefe e mordomo de Maurício de Nassau e se tornou, em partes, um dos artistas a representar a colônia holandesa e foi copista das obras de Albert Eckhout (Brienen, 2010) –, e ao fazê-lo, até mesmo os sons parecem se movimentar entre os fragmentos: cavalos relinchando, os cascos batendo no chão, os brancos nas sacadas e em frente às suas casas e comércio a conversar e fazer negócios, e ao fundo, o som do apito sendo assoprado pela artista branca que desfila com “seus” negros pelas ruas da cidade, assim como o comerciante de marfim Xavier Pené que desfila carregado por “canibais” (negros daomeanos) na exposição em Chicago, EUA, no ano de 1893, no fragmento 16. Como aponta Rebecca Brienen sobre Zacharias Wagener, “[...] é importante frisar que este homem tinha as suas próprias ideias e preconceitos em relação aos diversos grupos étnicos presentes na colônia [...] Para Wagener, os negros no Brasil eram escravos; não existia outra opção neste ambiente no Novo Mundo” (Brienen, 2010, p. 99), e a mesma ideia se repete na fotografia de Pené, que se semelha à vasta iconografia

de senhores escravocratas sendo carregados em liteiras por escravizados no Brasil do século XIX.

Poderíamos fazer um quarteto com os fragmentos 2, 9, 10, e 11, pois assim como no fragmento 11 em que o empresário William Leonard Hunt (1838-1929), conhecido por Guillermo Farini – produtor e apresentador norte-americano dos shows “exóticos” e de Outros na Europa¹¹⁸ – é fotografado em pé com um grupo de pigmeus aos seus pés, e como nos fragmentos 10 e 9, onde a Europa é posta acima dos demais continentes e onde o futurista italiano F. T. Marinetti é retratado, em caricatura, quando esteve no Brasil em 1926 e visitou uma das favelas do Rio de Janeiro acompanhado de um grupo de artistas e intelectuais da época – o que lhe rendeu duras críticas ao ponto de retratá-lo sobre um amontoado de casas e acima de caricaturas depreciativas dos negros da favela¹¹⁹ –, Berna Reale, em alguns momentos de sua performance, se coloca em pé enquanto os Outros estão ao chão e assim exibem suas “posses”, mesmo que momentaneamente, e eterniza sua branquitude.

Mais uma recorrência se apresenta quando observamos os modos como as representações da branquitude são detalhadas quando comparadas com as dos negros, e como o caráter físico da luz/luminosidade também se altera¹²⁰. No fragmento 3, Frans Post pinta a vista da ilha de Itamaracá, e no primeiro plano são retratados quatro personagens, dois sujeitos brancos, um sobre o cavalo marrom, e o outro ao chão e de costas, e que se volta para a paisagem e estende a mão direita. Os outros dois personagens são negros e estão vestidos apenas com calções brancos, e carregam cestos. O primeiro deles carrega o cesto sobre a cabeça, tentando equilibrá-lo com a mão esquerda, e o outro, mais à frente, apoia o cesto no chão enquanto segura as rédeas do cavalo branco. Nesse fragmento, podemos ver os detalhes da vegetação, tanto os do primeiro plano, que variam

¹¹⁸ Sobre Farini, Sandre Koutsoukos aponta que “O empresário americano William Leonard Hunt (1838-1929, cujo nome artístico era Guillermo Farini) foi outro que viajou por vários países da Europa com montagens e apresentações que cruzavam tal linha. Os espetáculos ambulantes – fossem eles na forma de circo antigo, dos side e freakshows, fossem das encenações teatrais etnoantropológicas nômades – foram importantes por chegar a um público que não tinha condições de viajar, levando a ele entretenimento e informação, além da possibilidade de comparação e autodignificação” (Koutsoukos, 2020, p. 49).

¹¹⁹ Sobre a caricatura em questão, Rafael Cardoso observa que “A disparidade ente a aparência bruta dessas três caricaturas e a figura nada barriguda de Marinetti evidencia o contraste entre uma pretensa civilização europeia e a barbaridade local. A alvura do líder futurista é representada de modo tão extremo que seu rosto é uma máscara branca, distinto do tom rosáceo usado para colorir a parte de trás da cabeça” (Cardoso, 2022, p. 77).

¹²⁰ Sobre essa recorrência em específico, essa leitura e compreensão se deu ao longo do curso *Histórias da arte – Arte no Brasil* oferecido Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e ministrado pelo Prof. Dr. Kleber Antonio de Oliveira Amâncio, entre os meses de março e julho de 2023. Mais informações em: <https://masp.org.br/masp-escola>. Acesso em: 28 jun. 2023.

de texturas e formas, quanto os do outro lado da margem que se erguem, esbeltas. Chegamos a ver algumas construções mais ao fundo, talvez casas, do outro lado da margem. Quanto ao que nos é próximo, é possível ver os detalhes nos trançados dos cestos, a variação de cores e volumetria nos músculos e pelos dos cavalos, assim como os detalhes das vestimentas dos personagens brancos, como as manchas nas mangas brancas da camiseta, as cores das botas, a variação tonal, e até mesmo o bigode daquele que se encontra sobre o cavalo marrom. Porém, esse mesmo detalhamento não é empregado aos personagens negros. Não é possível identificá-los como indivíduos, não há variação de cores e tons nas suas negruras, são apenas silhuetas, manchas negras, como sombras. Até mesmo o reflexo da luz ao incidir sobre a pele é negado. Não há interesse em retratá-los como sujeitos, apenas como objetos, coisas.

O mesmo acontece nos fragmentos 1, 4 e 5. No primeiro, Zacharias Wagener detalha as roupas e características de distinção dos brancos, até mesmo os mais pequeninos como aqueles nas sacadas, mas representa os negros como sombras, aglomerados de manchas. No 4, Nicolas-Antonie Taunay chega a detalhar as texturas das rochas ao longe, as janelas, telhas, vegetação, os religiosos e até mesmo o envelhecimento natural das construções, mas ao retratar o negro sobre um animal no canto inferior esquerdo, o pinta como uma mancha, e no fragmento 5, Debret, que se difere aos demais ao pintar um ambiente interior, também pinta os sujeitos negros como manchas, sem volumetria, sem variações de cores e tons, sem luz, mesmo quando essa incidi diretamente sobre eles, como no caso da criança que se encontra entre dois homens brancos que têm suas roupas e feições detalhadas. Aqui, vale a crítica de Muniz Sodré ao analisar literaturas brasileiras dos séculos XIX e XX que abordam a escravidão e os negros em alguma dimensão:

A escravidão é abominável e visível, mas o indivíduo negro é uma abstração, um “pedaço da província”, ao qual se pode ter afeto, como é o caso do personagem machadiano, ou não se ter afeto nenhum, a exemplo dos negros de *A moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo. **O negro confunde-se, na verdade, com a paisagem, com as “coisas” de um patrimônio, às quais alguém pode referir-se nostalgicamente**, como o faz Joaquim Nabuco em *O abolicionista*, ao dizer que “sente saudade do escravo” (grifo meu) (Sodré, 2015, p. 180-181).

Essa recorrência também se apresenta nos fragmentos 22, 31 e 34 por mais que, ao serem comparados com os demais citados, apresentem maior detalhamento e volumetria na representação dos negros.

Os fragmentos 21, 29, 32 e 33 apresentam outra recorrência fortemente presente nas fantasias brancas brasileiras e de brancos de outros contextos, a qual Gilberto Freyre descrevia de forma racista e sexista – já citado, mas que aqui se faz novamente pertinência – do seguinte modo:

Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela próprio amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boa. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama de vento, a primeira sensação completa de homem (Freyre, 2006, p. 367).

Nesses fragmentos, assim como na fala de Freyre, o toque branco alcança os corpos negros. A mão branca que toca a coxa da perna da negra e o pé do senhor, calçado, que pisa sobre os pés negros descalços no fragmento de Julien Vallou de Villeneuve, a mão branca da criança sobre a mãe preta, e a boca do bebê a sugar o seio da mulher negra. O corpo da mulher negra é sexualizado pela mão branca que lhe levanta a saia, rumo às suas partes íntimas no fragmento 21. Quem sabe, ainda criança, o homem branco também tenha tido uma experiência como a do pequeno senhor branco Augusto Gomes Leal que se apoia e toca sua mãe preta de nome Mônica. Assim como na aquarela de Debret, fragmento 5, em que um dos brancos no centro da imagem toca a cabeça de um escravizado ao escolhê-lo para a compra e outro branco, no canto esquerdo, toca as parcas vestes de uma escravizada ao exibí-la a uma senhora branca, possível compradora. O toque branco indica a posse sobre o corpo negro, e se é como aponta Grada Kilomba (2019, 2022), de que para tocar o mundo branco pessoas negras precisam usar luvas brancas, a fim de não macular os brancos, a própria branquitude não precisa de luva alguma para tocar nossos corpos.

A partir de Stuart Hall, Kilomba argumenta que “O racismo constrói a feminilidade *negra* como dupla: a “empregada assexual obediente>> e a <<prostituta primitiva sexualizada>> (Hall, 1992). É um processo de duplicação pelo qual o medo e o desejo da outra são representações um do outro” (Kilomba, 2022, p. 154), e na contramão, essa estrutura racista e sexista constrói o homem branco que deve ser cuidado e o homem branco que deve ter seus desejos e prazeres saciados custe o que custar. Luciana Alves, ao analisar a fala de um dos seus entrevistados – um homem branco –, quando se volta para as relações sexuais e afetivas entre brancos e negras, pontua que “homens brancos envolvidos com parceiras negras buscariam a satisfação de desejos que não seriam plenamente atendidos por mulheres brancas [...]” (Alves, 2012, p. 129), e acrescenta que

“Homens brancos, por sua vez, estavam associados à legitimidade de regular suas opções conforme padrões concernentes a sua masculinidade [...] homens brancos escolhem, não são escolhidos” (Alves, 2012, p. 134), e por fim conclui:

As poucas menções à sexualidade desse grupo [homens brancos] também indicam que esta foi tomada como a norma [...] A partir dessa norma, a sexualidade dos demais grupos foi definida como ameaçadora, mais ou menos lasciva, mais ou menos casta, propícia ou não ao reconhecimento social por meio do casamento (Alves, 2012, p. 134).

Fabiana Beltramim (2013), ao analisar diversas fotografias e cartões de visita produzidos no Brasil na segunda metade do século XIX, aponta que o seio à mostra aparece como característica de sedução, assim como um decote, uma alça levemente caída e que:

Anuncia-se uma clara contradição. Se, por um lado, a moral cristã oprimiu manifestações corporais, impondo às mulheres brancas comportamentos contidos, por outro, sem culpas, revela-se um desejo incontido pelo corpo das mulheres negras e mulatas. No início do século XIX, quando os primeiros viajantes, logo após a chegada da família real, começaram a retratar os costumes brasileiros, a “liberdade com o corpo revelada” por essas mulheres foi vista com certa “estranheza”, sendo depois sublinhada como puro fetiche (Beltramim, 2013, p. 311-312).

Ao se voltar para as fotografias das amas de leite, Fabiana aponta que “Às mulheres negras negava-se a maternidade, negava-se o direito de alimentar sua prole, negava-se a proteção e afeto a seus filhos, porque seu amor, em tantos retratos de amas de leite, por exemplo, naturalizava-se para as crianças brancas, não para seus próprios filhos” (Beltramim, 2013, p. 313). Segundo Sandra Koutsoukos (2010), ao analisar diversas fotografias de pessoas negras produzidas nos estúdios fotográficos na segunda metade do século XIX e os álbuns de famílias, maioria delas brancas, era comum a fotografia de crianças brancas com suas amas de leite e/ou amas-secas, e a priori, essas mulheres negras eram levadas ao estúdio conforme a vontade dos senhores brancos, podendo haver a intenção de registrar a criança branca, e/ou até mesmo o carinho e dedicação da negra para a criança, assim como sua obediência e fidelidade.

Hélio Menezes (2018), ao analisar o cartão de visita do pequeno senhor branco e Mônica, fragmento 33, chama a atenção para um terceiro sujeito que não é apresentado na imagem, mas cuja existência é condição necessária para que possa haver a relação entre o pequeno senhor branco e Mônica, o filho negro¹²¹. Para que Mônica fosse ama de

¹²¹ Sobre essa relação, Sandra Koutsoukos apresenta que “Como já visto, a ama podia ser oferecida “com ou sem a pequena cria negra”. Sorte tiveram as que amamentaram os dois ao mesmo tempo: o próprio e o bebê do senhor – o que, com certeza, apesar do trabalho excessivo e cansativo, compensava, pelo fato de

leite desse senhor branco, ela precisava ter tido recentemente um filho ao nascimento do pequeno senhor, e na ocasião da foto, onde Mônica já seria uma ama-seca, uma mãe preta, caso o filho negro tenha sobrevivido, apresentaria uma idade próxima ao do menino branco. Tornar-se/ser tornada ama de leite significava abrir mão de alimentar e cuidar do seu próprio filho para cuidar de uma criança branca e lhe dedicar o melhor que podia, e essa criança negra ausente na fotografia se faz presente, por exemplo, no fragmento 29. Nessa tela, a mulher negra sentada ao chão dá de mama a um bebê branco, enquanto o seu filho, também ainda bebê, é colocado no chão. Ambos, mãe e filho se olham e têm seu mundo cindido pela criança branca, tal qual a cisão descrita por Du Bois (2021). Sandra Koutsoukos (2010) observa que nessa relação muitas crianças negras não sobreviviam, e em algumas ocasiões eram entregues nas rodas dos mosteiros e conventos, e algumas mães recorriam ao aborto para não gerar novos escravizados, sendo assim, fica evidente a partir dos fragmentos que não apenas simbolicamente, mas também materialmente, a vida de muitos brancos só foi/é possível de ser vivida a partir da morte negra. Além disso, segundo *Grada Kilomba*:

A imagem da mulher *negra* como *mammy* tem servido como instrumento de controle social da <<raça>>, do gênero e da sexualidade. É uma imagem controladora que as confina à função de empregadas maternais, o que justifica a sua subordinação e exploração econômica. A *mammy* representa para a *branquitude* o ideal da relação feminina *negra*: a empregada que ama e cuida, que é de confiança, obediente e dedicada, amada pela família *branca* (Kilomba, 2022, p. 154).

Para além de nos apresentar a maternidade negra roubada pela branquitude, esses fragmentos nos informam sobre a maternidade branca, esta presente nos fragmentos 31 e 32. Como o próprio título explicita, Arnaud Julien Pallière pinta seu próprio filho sobre o colo da mãe tomando banho na varanda da casa do avô, e ambos são rodeados e auxiliados por duas mulheres negras e um homem negro. A mãe branca não está sozinha cuidando de seu filho, ela não é como a mãe negra no fragmento 29, e assim como sua vestimenta, luz e detalhamento, os negros à sua volta realçam a sua branquitude, o seu poder. É uma mulher, cumpre os papéis elencados a ela por uma sociedade estruturada sobre o patriarcado supremacista branco, mas ainda é branca. Os distanciamentos se tornam ainda mais marcantes quando observamos os fragmentos de amas de leite próximos ao fragmento 32 de Eliseu Visconti, onde o artista pinta uma mulher branca

não se verem afastadas de seus próprios filhos. Mas a opção, por parte dos senhores, de deixar o filho natural da ama ser criado junto ao seu bebê, mamando nos mesmos seios, era rara” (Koutsoukos, 2010, p. 148-149).

com vestimentas elegantes amamentando uma criança branca em um parque público, enquanto outra criança já maior, uma menina, branca ao chão. Em um primeiro momento, não há violência, dor, angústia ou tristeza no fragmento, ao contrário, há carinho, cuidado e dedicação que partem desta mulher que direciona o olhar para o seu próprio filho, e não o filho de outra.

Produzida no início do século XX, o fragmento 32 também remonta às discussões higienistas sobre amamentação do século anterior e que deságua no momento de sua feitura. Segundo Sandra Koutsoukos (2010), com o avançar das teorias eugenistas e higienistas no século XIX, cada vez mais aqueles que se dedicavam a esses campos argumentavam a favor de uma maior seleção e/ou abandono da utilização das amas de leite, e advogavam que a função de amamentar deveria ser uma responsabilidade e tarefa das mães brancas. Parte dos homens da ciência da época, acreditavam que através da amamentação as amas de leite negras poderiam transferir para as crianças brancas todos os males de sua raça, incluindo doenças. Como aponta Koutsoukos,

[...] na década de 1880 surgiram algumas propostas de regulamentação do serviço de criadas e amas de leite (livres ou escravas), com constantes exames médicos em clínicas que eram montadas para isso, visando dar mais garantias aos patrões de que seus filhos, caso não houvesse outro jeito e precisassem ser nutridos por amas de leite, estariam mais bem protegidos contra uma série de doenças e *germens* de moléstias “suspeitas”, que os médicos acreditavam que as amas podiam lhes transmitir (Koutsoukos, 2010, p. 146).

Além disso, a ama deveria apresentar boa feição, inteligência e gênio dócil, tendo em vista que essas qualidades influenciariam no desempenho de sua função. No mais, as mulheres brancas eram “incentivadas” pelo patriarcado supremacista branco a amamentar seus filhos, pois a própria convivência íntima entre negros e brancos no interior das casas se tornou alvo de críticas por aqueles que buscavam civilizar e europeizar o Brasil e que argumentavam que tal convivência corrompia moral e fisicamente as famílias (Koutsoukos, 2010), e sobre isso, Koutsoukos observa que:

Por muito tempo, entretanto, e para muitas famílias de posses, amamentar, ou não, não era uma escolha da mulher unicamente, mas uma decisão do casal e, às vezes, também até do resto da família. Só que a ocupação da mãe com a amamentação, além de proteger a vida dos filhos, tinha ainda um outro papel na sociedade naquele período, que era o de ater a mulher um universo disciplinar; controlar o comportamento feminino (Koutsoukos, 2010, p. 174-175).

Adiante, o olhar branco também é uma recorrência nos fragmentos, na maioria deles os sujeitos brancos estão encarando o espectador, aqueles que os pintam e/ou os fotografam, e aqueles que olham o Outro. Conforme constata Diane Lima, “Desde a mais

remota imagem do negro brasileiro de que se tem registro – *Île de Itamaracá*, óleo sobre tela datado de 1637 de Frans Post –, é recorrente na iconografia o fato de as representações dos Negros atravessarem os tempos sendo concebidas pelo olhar do Outro: o branco, o viajante, o estrangeiro, o europeu” (Lima, 2017, p. 27), e dessa forma, como argumenta Cida Bento, “A racialidade do branco é vivida como círculo concêntrico: a branquitude se expande, se espalha, se ramifica e direciona o olhar do branco” (Bento, 2014a, p. 42).

O olhar também é um dos recursos que lhes garantem o protagonismo nos fragmentos, por exemplo, o olhar da mulher branca sentada na liteira no fragmento 18, o do senhor branco no fragmento 15, a mãe branca banhando seu filho no 31, e o olhar ativo de Berna Reale no fragmento 2. Esse protagonismo atravessado pelo olhar branco também se dá através daquele que olha e representa, e do que ele deseja olhar. Daniel Blight (2022) aponta que a fotografia, em especial a partir do século XIX, serviu como ferramenta e instrumento do colonialismo e mais adiante do imperialismo. Tanto Blight (2022) quanto Sandra Koutsoukos (2010, 2020), Fabiana Beltramim (2013) e Renata Bittencourt (2005) apontam que parte das fotografias e registros produzidos por brancos locais e brancos estrangeiros e viajantes tinham como intenção registrar aquilo que os mesmos consideravam exótico, Outro, e que essas imagens tiveram grande circulação e alcance comercial no Brasil e fora, principalmente após 1860. Além disso, esses fotógrafos buscavam estar alinhados com os discursos visuais sobre o Outro que se produzia na Europa.

Com a popularização da fotografia e dos cartões de visita, que tinham seus custos reduzidos conforme os avanços tecnológicos, ir ao estúdio fotográfico se tornou símbolo de status, e os brancos que buscavam retratar-se podiam ir acompanhados de seus escravizados, a fim de registrarem seus bens “semoventes” (Koutsoukos, 2010). Sendo assim, “A imagem do negro foi muitas vezes forjada, ora como exibição da posição social dos senhores, ora como um gênero de representação escrava” (Beltramim, 2013, p. 18) e “Ver o outro e, sobretudo, exaltar suas diferenças, foram práticas comuns nos estúdios fotográficos, numa sociedade onde se naturalizava os conceitos de racialização” (Beltramim, 2013, p. 304).

Essa naturalização da raça precisava estar explícita a partir dos códigos e símbolos de distinção presentes nas imagens, pois necessitava ser de fácil entendimento para aquele ou aquela que receberia o cartão de visita, como nos fragmentos 15 e 18. Sobre isso,

Sandra Koutsoukos aponta que, “Logo, podemos perceber aqui diversos “olhares”: o olhar do sujeito/retratado sobre si mesmo: o olhar do fotógrafo sobre o sujeito: o olhar do contemporâneo, conhecido do sujeito, ou não, que admirava a foto num álbum, ou que a havia recebido como presente [...]” (Koutsoukos, 2010, p. 79).

Os mesmos autores (Bittencourt, 2005; Beltramim, 2013; Blight, 2022; Koutsoukos, 2010, 2020) também apontam que a fotografia no século XIX serviu como instrumento para a antropologia e etnografia, contemplando algumas concepções desses campos que à época eram consideradas científicas. Imagens produzidas por viajantes como Augusto Stahl, Marc Ferrez e Louis Agassiz tiveram grande repercussão internacional e influíram na construção imagética que os brancos vieram a ter sobre o Brasil (Beltramim, 2013; Koutsoukos, 2020), ou seja, essas imagens resultam e ao mesmo tempo também são produtoras das fantasias brancas (Kilomba, 2019, 2022). Sobre isso, Daniel Blight argumenta que:

Uma das armas mais poderosas do império, esse tipo de fotografia (literalmente) emoldurou o projeto colonialista, reforçando visualmente a lógica mais ampla do domínio colonial europeu. Essa branquitude fotográfica continuou no século 20, quando vários fotógrafos lançaram seu olhar branco sobre, ou, inversamente, evitaram totalmente pessoas de cor em nome da objetividade documental (tradução nossa)¹²² (Blight, 2022, p. 21).

Esse mesmo olhar branco em outros fragmentos se voltam para o Outro, e diferenciam aqueles que olham – que detêm o poder de olhar – e aqueles que são olhados. Por exemplo, no mercado de escravizados de Debret e Rugendas, na senzala de Rugendas onde o olhar branco do capataz volta-se para a mulher negra que está com os seios à mostra, e no senhor branco de Julien Vallou de Villeneuve, como também na libertação pintada por Pedro Américo, no olhar de Guillermo Farino para os pigmeus na fotografia em Londres, no diálogo estabelecido pelo professor Jean Bergonié com mulheres e homens brancos ao olharem para mulheres negras da África Central expostas em Paris, assim como os espectadores brancos olhando a pequena criança negra na Bélgica, e os espectadores brancos em Paris olhando para as mulheres negras da etnia ashanti de Gana através das grades, fragmentos esses 5, 7, 8, 11, 12, 14, 16 e 20.

¹²² Original em inglês: “One of empire’s most powerful weapons, this kind of photography (literally) framed the colonialist project, visually buttressing the wider logic of European colonial rule. This photographic whiteness continued into the 20th century as numerous photographers cast their white gaze onto, or conversely entirely avoided, people of colour in the name of documentary objectivity” (Blight, 2022, p. 21).

Nesses, o olhar branco se volta para aquilo que lhe é de desejo e repulsa. Às vezes, espia de perto e nem disfarçam, outros olham de longe, de modo a manter um certo distanciamento. Olham para aquilo que acreditam ser sua posse, olham para o “exótico”, para o “sexual”, para o “animal”. Coloca-se como espectador, e projeta sobre o Outro aquilo que quer ver, dessa forma, “A possibilidade de diferença visual – quem pode ver, quem pode ser visto e quem é invisível – torna-se dependente das relações de poder visual” (tradução nossa)¹²³ (Blight, 2022, p. 23). Assim como a criança branca na França que ao olhar para Frantz Fanon diz “Mãe, olhe um negro, estou com medo!” (Fanon, 2020, p. 127), o olhar da branquitude é determinante, e ao lançá-lo sobre o Outro, o fixa (Fanon, 2020). Sobre esse episódio vivido por Fanon, George Yancy argumenta que:

A criança já chegou a mobilizar um discurso agressivo, um movimento discursivo que trunca ontologicamente o corpo de Fanon, viola seu senso de integridade corporificada. Seu corpo, deixando de constituir o pano de fundo de suas ações, passa a ser, sob o peso do discurso da criança branca, o primeiro plano. O ato de ver Fanon é um processo mediado que remete ao olhar branco da criança, que ela passou a utilizar sem esforço. No entanto, o olhar branco é uma conquista corporificada que está inextricavelmente ligada ao imaginário branco que não apenas distorce o corpo de Fanon, mas valoriza a personificação da criança branca como “sagrada”, como aquilo que deve ser protegido de todas as coisas “pecaminosas” e “teratológicas”. (leia-se: Negro). (tradução nossa)¹²⁴ (Yancy, 2022, p. 191-192).

E acrescenta que,

O olhar branco também pode ser descrito como um toque. O olhar branco é como um feixe de luz que se move através ou através de um espaço saturado de branco e tenta fixar o corpo negro, tenta confiscar o significado da agência do corpo negro, onde o objetivo é tornar o corpo negro a manifestação de uma aberração racial não ficcional através de um processo de criação de mundo ficcional branco. Assim, o olhar branco, como prática social e habitual, estrutura o corpo negro, onde o corpo negro surge como já racialmente distorcido. É um processo onde a visão branca é na verdade um local de não-ver branco, onde o corpo negro já não é visto desde o início, o que significa que a branquitude também funciona como um local do irrefletido, do que não está oculto para si mesmo (tradução nossa)¹²⁵ (Yancy, 2022, p. 192).

¹²³ Original em inglês: “The possibility of visual difference – who can see, who can be seen, and who is invisible – is made dependent on visual power relations” (Blight, 2022, p. 23).

¹²⁴ Original em inglês: The child has already come to deploy an assaultive discourse, a discursive move that ontologically truncates Fanon’s body, violates his sense of embodied integrity. His body, no longer constituting the background of his actions, becomes, under the weight of the white child’s discourse, foregrounded. The act of seeing Fanon is a mediated process that refers back to the child’s white gaze, which he has come to deploy effortlessly. Yet, the white gaze is an embodied achievement that is inextricably linked to the white imaginary that not only distorts Fanon’s body, but valorizes the white child’s embodiment as “sacred”, as that which must be protected from all things “sinful” and “teratological” (read: Black)” (Yancy, 2022, p. 191-192).

¹²⁵ Original em inglês: “The white gaze can also be described as a touch. The white gaze is like a beam of light that moves across or through a *whitely saturated* space and attempts to fix the Black body, attempts to confiscate the meaning of the Black body’s agency, where the objective is to render the Black body the manifestation of a *nonfictional* racial aberration through a process of white *fictional* world-making. So, the white gaze, as a social and habitual practice, structures the Black body, where the Black body *comes into*

Portanto, o olhar branco institui também o Outro e a si mesmo, ambos de forma distorcida. Sobre as fotografias produzidas no século XIX, Sandra Koutsoukos argumenta que “Por vezes, nota-se um contraste algo marcante entre as fotos que tiveram a finalidade de *souvenir* e as que tiveram a finalidade de sustentação de teorias racistas. No segundo caso, muitas vezes a câmera virava um instrumento de dominação” (2010, p. 131). Todavia, sob a perspectiva das colocações de George Yancy sobre o olhar branco, penso que em ambos os casos, souvenirs e fotografias produzidas para sustentar teorias racistas, assim como todos os demais fragmentos do display, são resultados do olhar branco e instrumentos de dominação.

Outra recorrência que se apresenta nos diversos fragmentos, dos mais variados períodos históricos e movimentos artísticos, é o fato de que os Outros retratados sob o olhar e perspectiva branca não são identificados nominalmente, são imagens de “tipos”, a “marca do plural” (Memmi, 2021), com exceção, em alguma medida, o fragmento 33. Por exemplo, no fragmento 27 Tarsila do Amaral retrata *A Negra*, que embora não seja “apenas” mais uma negra, mas “A” negra, ainda assim é coisificada e reduzida à raça. O mesmo ocorre em diversas outras obras de artistas brancos do modernismo no Brasil, e com isso, faz-se pertinente a colocação de Renato Gilioli:

Chama a atenção, tal como era o caso de outros modernistas, o fato de que em nenhum momento as figuras negras são identificadas por nomes. Anônimos, esses personagens eram apenas identificados como “negro(a)s”, “negrinho(a)s”, “mulato(a)s” ou “preto(a)s”, sendo apenas um tipo étnico. No máximo, identificava-se a sua atividade profissional (Gilioli, 2016, p. 110).

Isso também se dá no fragmento 34 de Albert Eckhout, nas imagens produzidas ao longo do século XIX (Beltramim, 2013; Koutsoukos, 2010), e até mesmo no fragmento 2 de Berna Reale. Embora apresente cerca de 100 homens, maioria deles negros, não temos acesso aos seus nomes, a suas identidades, suas histórias, o que só reforça a objetificação destes sob o olhar branco da artista. No portfólio de Berna Reale¹²⁶, o fragmento 2 se faz presente, mas não menciona o nome dos corpos/objetos que desfilam enfileirados, chegamos até a saber através de uma das entrevistas dadas pela artista de que um desses participantes morreu – em decorrência cujas causas não são reveladas – na

view as already racially distorted. It is a process where white seeing is actually a site of white unseeing, where the Black body is already unseen from the beginning, which means that whiteness also functions as a site of the unreflected, the unconcealed to itself” (Yancy, 2022, p. 192).

¹²⁶ Portfólio disponível em: https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/artists/69/2022_nara-roesler_berna-reale_portfolio_pt.pdf. Acesso em: 28 ago. 2022.

mesma época em que a performance estava sendo produzida¹²⁷, mas nem nesse momento temos acesso ao seu nome, nem na morte ele é apresentado como sujeito.

Entretanto, em alguns fragmentos, o olhar dos Outros assume um caráter subversivo. Assim como aponta Sandra Koutsoukos (2010), ao serem levados pelo senhor branco ao estúdio fotográfico de Militão Augusto de Azevedo, talvez os cinco negros escravizados do fragmento 15 tenham sido antecipadamente avisados e a fotografia acordada com o senhor, e o mesmo ao levá-los não tinha o intuito de retratá-los, mas de retratar a si mesmo e suas posses. Posicionado à frente e no centro dos cinco homens negros, o senhor branco com traje completo, cabelos penteados, apresenta uma feição séria. Os demais, variam em suas expressões e posições. Aos negros, as roupas não lhes parecem próprias ou de costume, os tamanhos não se alinham às dimensões dos corpos e seus olhares se apresentam tão ou mais presentes do que o do próprio senhor branco. Da esquerda para a direita, o primeiro, segura na frente do corpo um chapéu e uma vara com uma postura firme, o segundo olha para a frente com os ombros encolhidos e os braços cruzados junto ao peito, que indicam estar acuado, e deixa explícito que não tem intimidade alguma com a câmera e o processo de ser fotografado. O terceiro, com o cabelo repartido na lateral, veste calças largas, colete e o que parece ser um paletó, tem a expressão séria e fechada, e encara diretamente a câmera fotográfica. O quarto, deixa os braços soltos na lateral do corpo e ao encarar a câmera franze as sobrancelhas, indicando alguma curiosidade com a situação. O último, inteiro em vestes simples e brancas, leva a mão esquerda à boca, olha curioso e ansioso para a câmera e o seu desfoque indica que não se manteve imóvel tempo suficiente para o registro fotográfico. Sobre esse fragmento, Sandra Koutsoukos argumenta que:

A intenção do senhor não era a de tirar uma foto mostrando a personalidade e/ou identidade e/ou distinção de cada um dos cinco escravos, mas, sim, a sua. Porém, apesar disso, cada personagem ali retratado conseguiu *se mostrar*; cada qual teve uma atitude e adquiriu uma expressão diferente da do outro. Mas nenhum dos escravos parece ter estudado tão bem o seu papel como o senhor branco, que se postou, à frente deles, calçado com seu sapato lustrado (e contraste com os cinco pares de pés descalços expostos em linha logo atrás dele), como o *dono do retrato* e dos escravos. Dele partira a ideia da foto; fora ele o único a negociar o arranjo com o profissional; e seria dele o produto final (Koutsoukos, 2010, p. 111-112).

¹²⁷ Entrevista cedida por Berna Reale para a jornalista Geisa Agrício e publicada no site *Revista Continente* em julho de 2020. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/235/ro-corpo--no-meu-trabalho--e-um-elemento-simbolicor>. Acesso em: 31 jun. 2023.

O fragmento 33 apresenta a mesma recorrência. Embora não esteja só, mas com o pequeno menino branco, o olhar de Mônica domina a cena. Vestida de forma elegante com seu pano da costa e alguns adornos, colar e anel, talvez emprestados, Mônica olha fixamente para a câmera com uma expressão séria, dura, firme. Seu retrato apresenta as marcas do tempo em seu rosto e os cabelos grisalhos, e mesmo com o passar do tempo seu olhar obstinado se mantém. Sandra Koutsoukos (2010) chama a atenção para o fato de Mônica ter sido retratada como uma *Madonna* tendo em vista sua posição, a composição triangular e a criança que se apoia sobre seu braço, além disso, aponta que provavelmente Mônica tenha sido levada ao estúdio não necessariamente por vontade própria. Por fim, Koutsoukos conclui que:

Os adornos não conseguiram mascarar a condição da escrava e ela participou na construção da *sua própria imagem* naquele processo. O *rosto* de Mônica é o *seu retrato*, assim como o ombro, que quase escapa do jogo que ela dera ao xale, e as mãos grossas encolhidas, de veias altas – mãos de quem já trabalhou muito; mãos às quais aquelas joias possivelmente não pertenciam; mãos que não sabiam como bem se posicionar para a foto (Koutsoukos, 2010, p. 140).

Essa mesma recorrência também se apresenta no fragmento 18, onde dois negros no estúdio fotográfico são colocados nas laterais da liteira e aquele que se encontra no canto direito lança seu olhar para fora da imagem, distante. Sua postura despojada, o corpo apoiado sobre o braço da liteira, com seu peso distribuído apenas sobre uma das pernas e a outra cruzando-a, e a mão levada à cintura, nos permitem vê-lo enquanto sujeito que se apresenta. De forma semelhante, no fragmento 16, a mulher de Gana exposta em Paris, mesmo na condição de “coisa exposta”, olha de forma direta para aquele que a fotografa. Sobre essas recorrências, esses olhares subversivos, Sandra Koutsoukos (2010, p. 112) argumenta que mesmo na condição de escravizados, coisa exposta, objeto, não humano, esses sujeitos negros se “dão a ver”, se mostram, se fazem presentes mesmo quando o intuito da branquitude não incluía retratá-los assim. Desse modo, “Se o corpo do escravo era uma propriedade, sua personalidade não era” (Koutsoukos, 2010, p. 133).

Estes que se “dão a ver” (Koutsoukos, 2010) em muito contrastam com os fragmentos 1, 3, 4, 5 e 7, que são apenas sombras, manchas negras sem feições e sem identidades. Tendo em vista essa recorrência, o “se dar a ver”, me questiono se os sujeitos negros da performance de Berna Reale se dão a ver, e se o fazem, até que ponto se mostram e foram permitidos fazê-lo? Em alguns trechos da performance é possível enxergar seus rostos, as tatuagens sobre suas peles, o que indica algum nível de agência, o se dar a ver no mundo e a construção de suas individualidades. Alguns chegam a

expressar feições fechadas, sérias, talvez ensaiadas, e outros franzem o olhar sob o sol, porém, quando vistos em conjunto, o fragmento 2 homogeneiza os sujeitos enfileirados, tornando-os apenas um agrupado de corpos negros.

Outra recorrência que se apresenta é o fato de que, na grande maioria dos fragmentos, os corpos negros aparecem despídos, desnudos ou em trajes simples e esfarrapados, enquanto os corpos brancos, mesmo em ambientes internos como na aquarela de Debret que pinta a família branca no jantar, estão vestidos elegantemente e adornados, se comparados aos negros¹²⁸. Se no frontispício do século XVI, fragmento 10, a roupa e a nudez são encaradas como símbolos e provas da civilidade e incivilidade, o mesmo acontece nos fragmentos dos séculos XIX, XX e XXI. A mesma nudez nas pinturas de Zacharias Wagener, Albert Eckhout, Debret e na fotografia do professor Bergonié em Paris – fragmentos 1, 34, 5, e 12 – se apresenta no fragmento 27 de Tarsila do Amaral onde pinta a negra despida, e em contraponto, pinta, no mesmo ano, a si mesma no fragmento 28 vestida de forma elegante e à moda europeia. Já na performance de Berna Reale a nudez aparece simulada e insinuada através dos troncos despídos e bermudas curtas nas mesmas tonalidades de cores das peles dos homens enfileirados, enquanto a artista veste uma bermuda e boné azuis, e regata branca, similares aos trajes militares usados na prática de exercícios físicos e treinamentos. Ao analisar as representações de mulheres negras no século XIX, em especial o retrato *Baiana* de autoria desconhecida, Renata Bittencourt (2005) se volta para as vestimentas e moda da época e destaca que durante o período colonial estas eram encaradas como importantes símbolos e signos de distinção entre as pessoas, aquelas consideradas humanas ou não, e as funções que desempenhavam. Em suas palavras:

Sinais exteriores da posição social dos indivíduos como vestuário e joias tinham importante papel na hierarquizada sociedade brasileira do século XIX. Neste contexto a indumentária deve ser vista como importante elemento simbólico ao evidenciar as diferenças existentes entre os grupos sociais,

¹²⁸ Embora as fotografias etnográficas e antropológicas dos sujeitos negros não integrem o display, cabe observar que a maioria dessas fotografias retratavam os sujeitos Outros desnudos em plano americano ou de corpo inteiro em frente, costas e lateral. Os registros e a análises dessas imagens produzidas no Brasil e fora podem ser acessados nos trabalhos de Fabiana Beltramim (2013) e Sandra Koutsoukos (2010; 2020). Por ora, apresento uma das colocações de Sandra Koutsoukos sobre essas imagens: “Usando o pretexto do registro do exótico, do pitoresco, do estudo etnográfico ou antropológico, do estudo médico, racial, e de sabe-se lá o que mais, as imagens dos corpos daquelas mulheres, assim como de homens, ficavam disponíveis. Eram dadas aos que comprassem as fotos de corpos nus a oportunidade e a permissão para observá-los. Alguns fotógrafos e estúdios faziam registros daquele tipo de forma menos agressiva, enquanto outros exibiam uma nítida mensagem sexual. Michel Frizot ressaltou que não é o registro do corpo nu que torna uma fotografia pornográfica (relutei em traduzir essa palavra na sua forma literal, porque nem acho que esse seja o caso), mas as circunstâncias em que ela foi tirada” (Koutsoukos, 2020, p. 157).

tornando visível a hierarquia social. Além de definidora de identidades, a moda permitia a visualização sistemática de significados relacionados a valores e padrões de comportamento. A observação e análise de roupas e ornamentos facilitam a compreensão acerca das relações de poder existentes entre pobres e ricos, negros e brancos, escravos e libertos, bem como entre homens e mulheres (Bittencourt, 2005, p. 25).

Cabe destacar que, nos séculos XVII e XVIII, foram proibidos por lei que os escravizados usassem certos ornamentos, joias e tecidos, como a seda, numa clara tentativa de restringir o luxo aos brancos (Beltramim, 2013; Bittencourt, 2005). Fabiana Beltramim (2013) e Renata Bittencourt (2005) apontam que tanto nas fotografias produzidas em estúdios como nas pinturas, os brancos eram representados não só com vestimentas elegantes, mas também eram acompanhados por diversos elementos de distinção, por exemplo, anéis, joias, medalhas, colares, tiaras e símbolos de suas profissões. O mesmo foi constatado por Jerry Dávila (2006) e por Guerreiro Ramos (1995) sobre a primeira metade do século XX, na qual a branquura sempre aparece acompanhada de adornos que lhe conferem ainda mais branquura, de modo a evidenciar sua branquitude. Quando olhamos para o display, é possível perceber que a branquura nunca anda só, seja ela acompanhada de negros, e/ou seja acompanhada de ornamentos. Nos casos em que a branquura é apresentada despida e/ou insinuada, como nos fragmentos 22, 23, 24 e 25, se tratam de imagens orientalistas, e ainda assim a branquura é apresentada como algo de valor.

Renata Bittencourt (2005) também observa que o modo de vestir das mulheres brancas no século XIX foi motivo de comentários de estrangeiros, que perceberam que nos poucos momentos em que essas mulheres saíam às ruas, vestiam trajes elegantes e muito bem paramentadas, enquanto que em suas casas, no foro íntimo, lhes era permitido trajes mais simples e menos arrojados. Segundo ela, “Essa cultura de excessos visíveis era bastante generalizada entre os brancos de locais como Rio de Janeiro e Salvador” (Bittencourt, 2005, p. 36), e parte dessa cultura de excesso, por vezes, também era refletida na forma como os sujeitos brancos vestiam e adornavam os seus próprios escravizados.

Além disso, na maioria dos fragmentos em que é possível ver os pés dos personagens – com exceção do fragmento 14 – independentemente da época em que foram produzidos, os negros aparecem descalços e os brancos calçados. Em comum diálogo, Sandra Koutsoukos (2010), Tatiana Lotierzo (2017), Fabiana Beltramim (2013), tal qual Manuela Carneiro da Cunha, argumentam que “O sinal da escravidão são os pés

descalços” (Cunha, 2000, p. 134), não é à toa que Liv Sovik (2009) diz que ser branco é ser livre, e os pés calçados, assim como a brancura, são símbolos dessa liberdade. Mesmo em fragmentos que foram produzidos após a abolição formal da escravidão no Brasil, como o 27 e o 2, os pés descalços junto a corpos negros ainda são acionados como sinal de subalternidade, primitividade e desumanidade.

Sandra Koutsoukos (2010), Fabiana Beltramim (2013) e Renata Bittencourt (2005) apontam que a fotografia no século XIX também foi adotada pelos recém libertos e forros, pois, ela atestava a sua condição enquanto sujeito livre. Nos estúdios fotográficos, os sujeitos se deparavam com inúmeras fotografias expostas que podiam ser compradas e que também serviam como modelos a serem seguidos, e os estúdios também contavam com cenários, diversas vestimentas e ornamentos que os clientes poderiam utilizar para produzir a imagem de si mesmos em seus retratos. Segundo Sandra Koutsoukos:

Com relação aos negros livres e aos forros que, como já mencionado, queriam e precisavam conseguir se fazer aceitos por uma sociedade dominante exigente e racista, a utilização do modelo branco/europeu de se vestir passara a ser praticamente uma norma. Uma *norma* também adotada por negros livres e forros de outros países ocidentalizados, os quais faziam uso das mesmas estratégias para se fazer aceitos (Koutsoukos, 2010, p. 95).

Quando livres, inúmeros sujeitos negros se voltaram para os estúdios fotográficos e se fizeram retratar tal qual os sujeitos brancos e seus códigos de distinção, sendo um dos mais importantes destes o ato de calçar sapatos – mesmo que eles não estivessem habituados a usá-los (Beltramim, 2013; Koutsoukos, 2010). Junto à carta de alforria, a fotografia os acompanhava enquanto testemunho de sua liberdade e condição de sujeitos, e com isso, sob os signos da branquitude, eles se retratavam livres e tentavam se inserir no mundo branco¹²⁹. Curioso observar que essa mesma recorrência, os sapatos, se faz

¹²⁹ Embora buscassem se inserir no mundo branco, cabe observar que ainda era lidos como negros, livres, porém negros. Sandra Koutsoukos também observa que nem sempre estas tentativas eram bem sucedidas, e aponta que “O “truque” da autorrepresentação, apesar de procurar travestir e criar uma “máscara social”, por vezes não conseguia disfarçar as diferenças sociais. O pobre travestido de rico costumava trair seu acanhamento na timidez com que se comportava em um ambiente a ele estranho e nas roupas que, muitas vezes, não eram suas nem bem lhe serviam, observou Annateresa Fabris. Já o abastado, que se apresentava com suas próprias vestimentas, joias e demais acessórios, costumava demonstrar, através da naturalidade de sua pose e expressão, e do uso e manejo correto dos itens escolhidos para a foto, que era afeito aos usos da sociedade, sugeriu Gilda de Mello e Souza. A necessidade de registrar uma ascensão social, uma valorização, requer o conhecimento e a assimilação dos códigos vigentes. Daí a “necessidade” e repetição e a uniformização constante nas poses e acessórios utilizados nos retratos” (Koutsoukos, 2010, p. 78).

presente no fragmento 2, onde os sujeitos negros caminham descalços sobre o asfalto e sob o sol, enquanto a artista branca Berna Reale caminha calçada sobre o mundo.

Outra recorrência, é que em todos os fragmentos que compõem o display, mesmo aqueles em que a branquitude não é representada de forma figurativa, mas seus símbolos, instrumentos e abstrações, como é o caso dos tubos de tinta de Adriana Varejão e dos navios ao longe na tela de Albert Eckhout, a branquitude é o sujeito e protagonista. Primeiro, sujeito enquanto autoria, todos os fragmentos são de autoria branca, não necessariamente brasileira, e segundo, a branquitude é sempre apresentada enquanto representação do poder, domínio e prestígio. São os retratados, aqueles que dão ordens, os que podem tocar e olhar o Outro, são os que têm posses, que são elegantes, transitam livremente, são a própria liberdade de si e a “concedida” ao Outro. Com o olhar, bastão, toque, apito, talher, navio, tubos de tinta e correntes decidem quando os Outros devem se levantar, se sentar, recolherem-se em um canto, segurar os cavalos, dar de mama, dar banho e dar prazer.

Os brancos retratam a si mesmos como belos, a exemplo do autorretrato de Tarsila do Amaral, a boneca de Pedro Peres e a esposa branca de Arnaud Julien Pallière, fragmentos 28, 39, 31. Veem a si mesmos e se projetam como sinônimo de todas as virtudes com aspirações e formas greco-romanas, tal qual na libertação de Pedro Américo, fragmento 8, e não só, são a própria ordem celestial, onipotente, onipresente e onisciente. Que dádiva nascer branco como a criança em *A Redenção de Cam*, fragmento 38, e poder se deparar com inúmeras imagens que lhe informam que tudo pode, que é em si, tudo, e que tudo lhe pertence e está a sua disposição. Se o mundo tem a sua ‘cor de pele’, então o mundo e os Outros, assim como tudo que tem vida, lhe pertencem. Os Outros são reduzidos a objetos, coisas a serem manipuladas e expostas quando convém, e assim como diz Albert Memmi (2021) sobre a relação entre o colonizador e colonizado, o branco nega ao negro o mais precioso direito reconhecido à maior parte dos homens brancos, a liberdade.

Por fim, observo que os fragmentos, quando aproximados no display e ao interferir uns nos outros, nos permitem identificar uma das mais evidentes recorrências: todos os fragmentos configuram imagens que retratam relações de poder a partir da raça e que se interseccionam com outras categorias estruturais de opressão, como gênero e classe. Todos esses fragmentos apresentam aquilo que Frantz Fanon já antecipa em 1952, “O branco está encerrado em sua brancura. O negro, em sua negrura” (2020, p. 23).

Essa e todas as demais recorrências identificadas se projetam para além do tempo presente. O presente se projeta no passado e o passado se projeta no presente, transitam livremente no anacronismo e na atemporalidade (Simões, 2019), e assim como a compreensão de racismo cotidiano de Grada Kilomba, cuja função, enquanto manifestação diária do racismo estrutural na vida de pessoas negras é “[...] restabelecer uma ordem colonial perdida, mas que pode ser revivida no momento em que o *sujeito negro* é colocado novamente como a/o “*Outra/o*” (Kilomba, 2019, p. 225), e no qual a branquitude “[...] reencena o passado, [e] o presente é proibido ao *sujeito negro*” (Kilomba, 2019, p. 225), esses diversos fragmentos revivem constantemente a relação colonial através dos tempos e projetam a representação da branquitude como sinônimo da representação do poder, uma hipervalorização dos brancos, ao mesmo tempo que produzem a representação dos negros como subalterna – os brancos “sempre” Senhor, e os negros “sempre” escravizados.

Portanto, compreendo que a sistematização de Grada Kilomba (2019, 2022) sobre a representação negra no mundo branco, e que se repete em muitos outros trabalhos, estão corretas, entretanto, só é possível falar em inferioridade negra se for acionado o seu oposto, a superioridade branca. Só é possível falar em “problema do negro” se o seu contrário e norma for o branco (Ramos, 1995). Só é possível falar em representação dos negros se tomarmos a representação da branquitude. Sendo assim, acredito que essas representações, para que não se tornem “problema do negro” (Bento, 2014b; Cardoso, 2020), quando vistas, precisam ser analisadas em conjunto. Posto isso, e a partir das recorrências identificadas e analisadas a partir do display (Fig. 61), proponho a seguinte sistematização das representações racializadas:

Tabela 3 – Representações racializadas.

Representações racializadas	
NEGROS	BRANCOS
Infantilização	Sujeitos
Primitivização	Modernos/progresso
Descivilização	Civilizados

Animalização	Bom, belo e verdadeiro/ideal
Erotização	Proprietários
Mestiçagem	Benevolentes
Embranquecimento	Poderosos
Desumanização	Humanidade

Fonte: Arquivo pessoal

2.3.3. Objetos em estado de exposição - uma expansão do conceito: a representação da branquitude enquanto representação do universal

Identificadas e analisadas essas recorrências no display (Fig. 61) – o acesso que os brancos têm aos corpos negros; a cor como metáfora da raça; a benevolência branca; as posições dos corpos brancos e negros; o toque branco; a maternidade branca; o olhar branco; o se dar a ver dos negros; as vestimentas e ornamentos como símbolos de distinção branca; os brancos enquanto sujeitos nos fragmentos – penso que é possível expandir o conceito “objeto em estado de exposição” de Igor Simões (2019) em dois aspectos, o *micro*, quando nos voltamos para cada um dos fragmentos individualmente, e o *macro*, ao observarmos que em um mundo racializado todas as representações são representações da raça, e que o modo como os grupos raciais são distribuídos em/nos espaços expositivos também influenciam e informam uns sobre os outros, e com isso, compreender como os brancos projetam a representação da branquitude enquanto universal – Arte.

Primeiro, no aspecto micro, se olharmos apenas para as representações dos negros no display *A produção de Si e do Outro* (Fig. 61), a sistematização de Grada Kilomba (2019, 2022) sobre como os negros são percebidos no mundo branco se confirma, são imagens de infantilização, primitivização, descivilização, animalização, erotização, e adiciono ainda a mestiçagem e o embranquecimento, e que levam à desumanização. Porém, se olharmos para ambas as representações no display (Fig. 61), essa

sistematização se apresenta incompleta, pois, como a mesma pontua (Kilomba, 2019, 2022), não é possível que haja imagens e representações dos negros sem que haja concomitantemente imagens e representações da branquitude¹³⁰ e, por isso, essa sistematização de Grada Kilomba, quando vista de forma isolada, encaminha-se para aquilo que Lourenço Cardoso (2020) chama de “epistemologia do negro”.

Compreendo que ambas as representações necessitam da existência uma da outra, assim como o retrato do colonizado só é possível quando há o retrato do colonizador (Memmi, 2021). Por isso, penso que o próprio conceito de “objetos em estado de exposição” de Igor Simões (2019) se aplique também para compreender a racialização dos corpos, imagens e representações dos sujeitos no campo da Arte Brasileira e também em obras produzidas em outros contextos que integram a experiência afro-atlântica (Carneiro, 2023). Por exemplo, se nos determos em um dos fragmentos em específico, como o 8, *A libertação dos escravos* de Pedro Américo, os próprios personagens podem ser encarados como fragmentos e a tela como um display. Isolados os negros e os brancos, provavelmente as representações produziriam outros sentidos, quem sabe até, sem os negros, talvez a temática racial nem fosse percebida ou elencada à tela, e sim encarada apenas como mais uma obra a abordar os mitos e virtudes greco-romanos sob formas europeias, caracterizando-se como mais uma tela academicista produzida em solo brasileiro. Todavia, quando os fragmentos – negros e brancos – são aproximados em um mesmo display – a tela –, ambos interferem e produzem sentidos e significados para si e para o Outro.

É isso que ocorre quando corpos negros e brancos são representados lado a lado, e mesmo que estivessem em outras posições, que não a subalternidade do personagem negro agradecendo a libertação e a branquitude sentada em tronos e representando o suprasumo do bom, belo e verdadeiro, a racialização do mundo e das percepções no contexto colonial e hoje da colonialidade (Carneiro, 2023; Fanon, 2020; Faustino, 2017; Memmi, 2021; Quijano, 2005), fazem com que a representação negra produza sentidos para a representação branca, e que a representação branca produza sentidos para a representação negra. Outro exemplo, aqui entendidas como um conjunto por tematizarem

¹³⁰ Embora Grada Kilomba (2019, 2022) em diversos trechos de seu trabalho cite e analise a branquitude, seu foco ainda se mantém no “problema negro”, na experiência de mulheres negras. Isso, de forma alguma invalida seu trabalho, ao contrário, reafirma a necessidade e pertinência do mesmo, entretanto, por mais que olhe para a branquitude, Grada Kilomba não analisa e nem sistematiza as representações da branquitude.

a questão racial, pela semelhança da posição e por terem sido pintadas no mesmo ano, o *Autorretrato* de Tarsila do Amaral quando disposto no display (Fig. 61) próximo à tela *A Negra*, produz sentido para a negra e para a própria Tarsila. Ao se pintar branca e à moda europeia no fragmento 28, Tarsila do Amaral se torna ainda mais branca e mais europeia à luz do fragmento 27, tanto por tematizar o negro – assim como os sociólogos brancos da primeira metade do século XX apontados por Guerreiro Ramos (1995) e todos os demais autores dos fragmentos que compõem o display – quanto por retratá-la de modo primitivizado, coisificado, desumanizada. E a negra se torna evidentemente uma “coisa”, objeto, Outra, uma não sujeita, mais negra, quando vista a partir do autorretrato de Tarsila do Amaral.

Sob aspecto macro do conceito “objetos em estado de exposição” (Simões, 2019), chego a pensar que mesmo que não estejam em um mesmo display, exposição, museu, cidade ou país, ou seja, independe de onde se encontrem, essas duas imagens, ao existirem no mundo, ainda assim funcionam como fragmentos que informam uma sobre a outra. Em um mundo racializado, onde todas as coisas estão em constante movimento e a raça está sempre em “estado de exposição” (Simões, 2019), as imagens racistas produzidas e amplamente difundidas pela branquitude, como as de Tarsila do Amaral, a performance de Berna Reale, as pinturas dos artistas brancos viajantes e outras que já foram analisadas por Frantz Fanon (2020), Albert Memmi (2021), bell hooks (2019), Diane Lima (2017), Renata Bittencourt (2005) e tantos outros, não produzem apenas a alienação dos negros e sua inferioridade, mas produzem concomitantemente a branquitude, ou seja, a superioridade e hipervalorização branca. Do mesmo modo, todas as imagens que hipervalorizam a branquitude, mesmo que apresentem apenas a representação dos brancos, produzem também a inferioridade e subalternidade negra.

Essas imagens existem no mundo e este mundo cindido pela raça (Du Bois, 2021) faz com que elas ganhem sentidos e valores, mesmo quando representam apenas 1 (um) dos sujeitos dessa relação dual racial (Cardoso, 2020), branco-negro. O que quero dizer é que essas representações não são autônomas e/ou existem à parte das relações raciais que estão postas e daquilo que compreendo como cultura a partir dos Estudos Culturais (Hall, 2013a, 2013b; Restrepo, 2014), e, portanto, afirmo que elas existem enquanto manifestações dessas relações e dependem concomitantemente uma da outra. Por exemplo, extrapolando os limites do campo da arte, imagens como as do display (Fig. 61) recheiam os programas televisivos, publicidades, jornais e todo e qualquer meio de

veiculação de imagens no Brasil. Astutamente, frente à constante vigilância dos movimentos negros e também por interesses políticos e econômicos, a branquitude tem percebido que para alimentar as fantasias brancas sobre a suposta inferioridade negra e superioridade branca, não precisam necessariamente recorrer aos antigos e enraizados estereótipos racistas e animalescos, basta mostrar a precariedade socioeconômica na qual muitos negros aqui vivem e logo em seguida exibir imagens que exaltam o bem viver da branquitude como se estas realidades se dessem naturalmente – “eles são assim”.

Chegamos ao ponto de pensar que essas imagens, quando “isoladas”, não estão “falando” sobre raça e que são apenas fragmentos da realidade, entretanto, essas mesmas imagens vão sendo consumidas direto e indiretamente pelos sujeitos que compõem a sociedade, e com isso, formam o imaginário imagético, as fantasias brancas, sobre os significados e sentidos sobre o que é ser branco e o que é ser negro (Alves, 2012; Fanon, 2020). Com isso, mais uma vez retornamos às considerações de Silvio Almeida (2020), de que essas imagens não são imagens que representam as relações concretas e materiais, mas imagens que expressam a relação que a branquitude estabelece com as relações materiais e concretas.

Na história da branquitude, tomando o contexto global, essa relação com as representações que influem na produção de si e do Outro fica evidente e explicitamente visível quando nos voltamos para as exposições e feiras universais que ocorreram principalmente na Europa e nos Estados Unidos, entre a segunda metade do século XIX e meados do século XX – época do imperialismo –, e que tinham como objetivo geral expor o desenvolvimento cultural, artístico, tecnológico e científico do mundo Ocidental, branco, além de serem importantes locais onde ocorriam negociações e comércio exterior, e que, com isso, conferiam aos países organizadores da vez status e prestígio. Sandra Koutsoukos (2020) ao se dedicar à análise desses eventos, observa que a primeira dessas feiras universais ocorreu em Londres no ano de 1851 e que até então, esta e outras feiras inicialmente não exibiam fisicamente pessoas consideradas exóticas, diferentes, Outros, mas representações desses em esculturas, fotografias, desenhos e alguns artefatos de suas culturas materiais. No mais, alguns sujeitos Outros eram selecionados e postos para trabalhar como cuidadores dos animais que vinham de outros países e como garçons e serviçais a atenderem os brancos ao longo dos eventos.

Segundo a pesquisadora, a exemplo das exibições antropológicas de povos considerados Outros no Jardim da Aclimação em Paris que ocorriam desde 1877, a

primeira exibição física de Outros nessas feiras se deu na Exposição Universal de Paris de 1878, onde os brancos montaram os primeiros “displays antropológicos vivos” (Koutsoukos, 2020, p. 196) – ainda modestos e que se constituíam como pequenos espaços que replicavam os habitats naturais desses Outros e onde eles simulavam as práticas culturais de seus povos –, e:

[...] dali em diante, a exibição de gente nas grandes exposições tomaria dimensões impressionantes. O motivo alegado foi ensinar ao público a história cultural do desenvolvimento do homem. O motivo real foi criar um palco para que as grandes nações exibissem suas conquistas imperialistas (Koutsoukos, 2020, p. 196-197).

Koutsoukos (2020) destaca que grande parte dos Outros exibidos nesses eventos eram pessoas de origem africana, indígenas, culturas consideradas exóticas, povos do Oriente, Ásia e Oceania, e em alguns casos, pessoas com albinismo, microcefalia, e qualquer outro tipo de diferença visível considerada à época como deformidade e anomalia. Em alguns casos, essas pessoas se submetiam a serem exibidas nas exposições a partir de acordos, pagamentos e pelas narrativas difundidas pelos negociantes de que eles estariam apresentando e divulgando suas culturas, como algo positivo. Diversos homens brancos se dedicaram a serem intermediários nessas transações e foram responsáveis por buscar nas colônias aquilo que consideravam o mais exótico e primitivo, e ludibriá-los, entre eles, Sandra Koutsoukos (2020) destaca Xavier Pené, responsável por levar os daomeanos para a exposição em Chicago, EUA, no ano de 1893¹³¹.

Embora a prática de exhibir pessoas tenha ganhado maior amplitude a partir das feiras e exposições universais e tenha sido institucionalizada anteriormente, “[...] a partir dos anos de 1840, com a abertura do museu do estadunidense Phineas Taylor Barnum¹³² (1810-1891) em Nova York e, após alguns anos, com *side* e *freakshows* que passaram a

¹³¹ “Parte do grupo que foi exibido em Chicago acompanhou Xavier Pené e se apresentou na California Midwinter International Exposition, em São Francisco, entre 27 de janeiro e 4 de julho de 1894 [...] O historiador Robert Rydell chamou atenção para aquilo que denominou “pornografia do poder”, uma vez que considerou que essa extensão do show de Pené em São Francisco se tornara explicitamente mais sexual. Rydell destacou, sobretudo, a imagem 146” (Koutsoukos, 2020, p. 238-239).

¹³² Sobre essa personalidade, Sandra Koutsoukos faz as seguintes considerações, “Phineas Taylor Barnum é um personagem controverso. Alguns autores o chamam de explorador da desgraça alheia, mentiroso e charlatão (e ele explorou, sim, seus artistas e mentiu ao público em diversas ocasiões), enquanto outros vários exaltam Barnum como o maior *showman* que já existiu, por ele ter revolucionado a cultura popular e criado a cultura de massa. E isso não apenas porque apresentou uma nova ideia de museu em meados do século XIX, mas também porque lançou uma nova ideia de circo: no início da década de 1870, ele se associou a alguns empresários do ramo e exibiu ao público uma combinação de entretenimentos que envolvia o que já se fazia em termos de circo – com malabaristas, equilibristas, trapezistas, palhaços e outros números variados –, um zoológico de animais e uma tenda com um *sideshow* incluindo várias pessoas do seu antigo museu de aberrações” (Koutsoukos, 2020, p. 45).

acompanhar regularmente os grandes circos” (Koutsoukos, 2020, p. 34)¹³³, tal prática em muito antecede esses eventos, por exemplo, Lilia Schwarcz e Heloisa Starling apontam o evento que se deu em 1550 na França como uma “festa brasileira” apresentada ao monarca Henrique II e a regente Catarina de Médicis, onde:

cinquenta Tupinambá foram [levados por brancos para] simular um combate perto do rio Sena e na presença da nobreza local. Para dar maior amplitude à festa, os indígenas foram misturados com mais de 250 figurantes vestidos à moda, e representaram cenas de caça, de guerra e de amor, além de aparecerem carregados de bananas e papagaios (Schwarcz; Starling, 2018, p. 36).

Retomando as exposições universais, quando aceitavam participar dessas exposições, sob negociações torpes, os Outros além de serem expostos, também eram estudados pelos cientistas brancos e quando morriam – em decorrência de doenças e das condições precárias que eram submetidos quando estavam expostos –, tinham seus corpos disputados pelos cientistas que os repartiam, tiravam moldes em gesso, dissecavam, analisavam e expunham em outros locais. Eles, os Outros, eram objetos constantes de curiosidade da branquitude, e sobre isso, Sandra Koutsoukos argumenta que,

Como curiosidade e sentimento de superioridade caminhavam lado a lado, para o público que frequentava as feiras, com toda aquela diversidade e alteridade em contraste, a ida aos eventos era também um interessante meio de autoafirmação, pois **aqueles eram eventos pensados, organizados e construídos por pessoas brancas para entreter, sobretudo, outras pessoas brancas** (grifo meu) (Koutsoukos, 2020, p. 198)

Koutsoukos também acrescenta que, “As exposições universais expunham os territórios colonizados e subordinados, os nativos e sua cultura pouco ou nada industrializada. Ao exibirem aqueles povos, ofereciam o contraste ideal para que os mais industrializados se destacassem” (2020, p. 201).

Entre os diversos eventos analisados por Sandra Koutsoukos (2020), destaco o mapa da World’s Columbian Exposition que ocorreu entre 1º de maio e 30 de outubro de 1893 na cidade de Chicago, EUA, e que conforme os dados apresentados por Koutsoukos (2020, p. 204), foi a maior exposição já montada; custou 22 milhões de dólares, 40 mil homens trabalharam durante 2 anos para montar as estruturas e prédios da mostra, foi visitada por cerca de 27,5 milhões de pessoas, e “No dia 9 de outubro de 1893, alcunhado

¹³³ No contexto da Europa, Sandra Koutsoukos argumenta que “[...] o grande nome dos zoológicos e circos foi o alemão Carl Hagenbeck (1844-1913), que nasceu na mesma década em que Barnum abriu o American Museum em Nova York. Hagenbeck tornou-se especialista na importação (tráfico mesmo), na criação, no treinamento e no comércio de animais para apresentações em circos, feiras, zoológicos e outras exibições. Na década de 1870, ele passou também a expor, junto aos animais vivos, grupos de humanos trazidos de locais distantes e considerados exóticos, acompanhados de longa lista de objetos etnográficos coletados” (Koutsoukos, 2020, p. 48).

Chicago Day, a feira recebeu mais de 700 mil visitantes” (Koutsoukos, 2020, p. 204), portanto, um evento de dimensões faraônicas.

Como é possível observar no mapa da exposição abaixo (Fig. 65), o espaço foi dividido em dois, a Cidade Branca (The White City) e a Midway Plaisance. Como observa Sandra Koutsoukos (2020), em ambos os espaços foram expostos as mais diversas culturas e “estágios” de desenvolvimento humano, entretanto, com uma nítida separação. No lado direito do mapa, na Cidade Branca, encontravam-se tudo aquilo que era encarado como o mais desenvolvido em termos culturais, artísticos, tecnológicos, comerciais, civilizacionais, ou seja, o mundo branco Europeu e norte-americano¹³⁴. Do outro lado, à esquerda, na faixa horizontal e estreita, a Midway Plaisance, foram expostos tudo aquilo que os brancos consideravam o Outro de si mesmo: negros, asiáticos, árabes, pessoas albinas, pessoas com alguma deficiência visível e animais considerados exóticos. Com o intuito de entreter o público branco que visitava o espaço, nos “displays antropológicos” (Koutsoukos, 2020) eram exibidos espetáculos das culturas dos Outros, como danças, músicas, costumes e até mesmo a alimentação. Sandra Koutsoukos (2020) chama a atenção para o fato de que os daomeanos, levados a Chicago por Xavier Pené e que eram vistos como canibais por serem adeptos da antropofagia, foram colocados no final, na parte mais a oeste da Midway Plaisance, por serem considerados a “África mais negra”¹³⁵. Com esse cenário:

[...] o público que comparecia às feiras era levado a entender a divisão do mundo em duas categorias: a dos brancos, considerados bonitos e destinados a sobreviver, e a dos negros, tidos nessa cultura como feios e destinados a desaparecer. O caminho percorrido pelo visitante claramente dramatizava a

¹³⁴ Faz-se pertinente a seguinte consideração, “Mesmo já fazendo 28 anos da abolição da escravatura no país norte-americano, na feira de Chicago não houve nenhuma seção especialmente voltada para as conquistas dos afro-americanos ou que mostrasse sua contribuição para a cultura e o enriquecimento daquela sociedade. Em partes, isso se devia ao fato de que a pele escura estava associada a inferioridade racial e menor inteligência. Afinal, aqueles eram espetáculos montados por brancos para entreter outros brancos – e destinados a exibir pessoas “diferentes”. Diante das críticas da comunidade negra local, os organizadores da feira, que já havia instituído dias especiais para diversos grupos étnicos específicos, criaram o “Dia das Pessoas Negras”, que aconteceu em 25 de agosto e foi visto pela maioria daquela comunidade como um patético gesto condescendente” (Koutsoukos, 2020, p. 223).

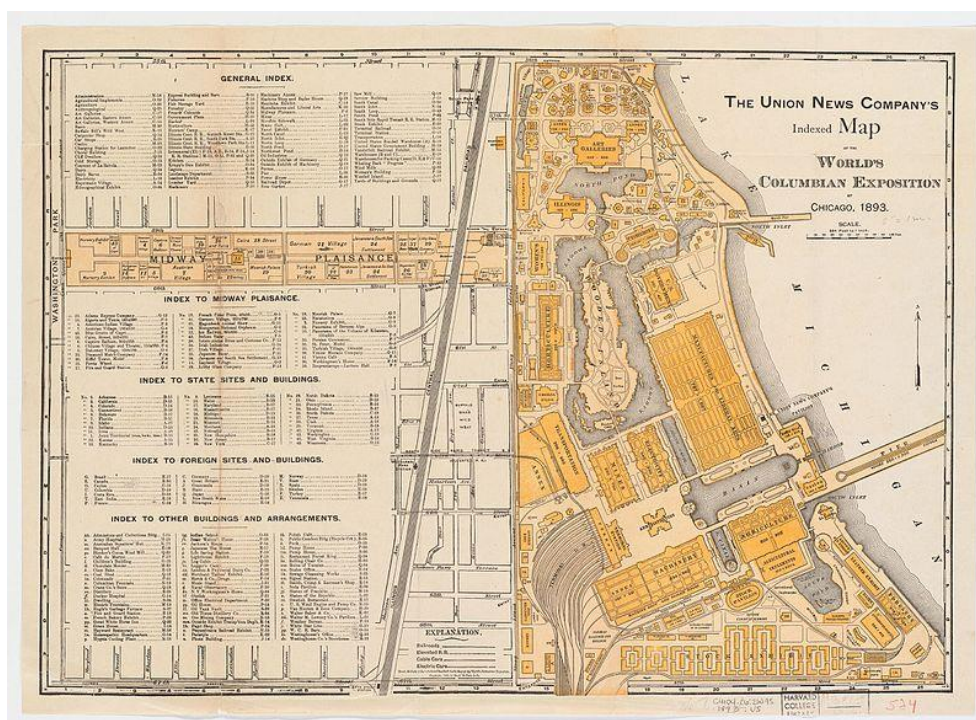
¹³⁵ “Outro grupo daomeano já havia sido exibido em 1889, na Exposição Universal de Paris. A antropóloga Anne Maxwell esclareceu que, à época, os daomeanos pareceram particularmente patéticos aos visitantes da feira francesa. Sua seminudez e o que viam como primitivismo fizeram com que a conquista de seu território parecesse inevitável, explicando por que aquele povo precisava ser “resgatado”. Em 1890, a resistência dos daomeanos perante as tropas francesas estacionadas na África havia transformado os “pobres daomeanos” em “selvagens sedentos por sangue”, segundo a opinião pública ocidentalizada. Em 1893, já conquistados, a imagem explorada passou a ser a força física daquele povo, porém, mais uma vez, como símbolo de primitivismo e selvageria. Após serem exibidos ao vivo pela primeira vez na exposição de Paris de 1889 e de passarem por Chicago em 1893, estiveram em diversos outros eventos, sendo que o último para eles foi o que aconteceu em Londres em 1909” (Koutsoukos, 2020, p. 231).

visão de “linha da evolução humana” da forma como a imaginavam os organizadores (Koutsoukos, 2020, p. 227).

A partir desses eventos, fica evidente que a branquitude do Norte Global compreendeu que para produzir os sentidos e valores sobre si mesma e sobre o seu desenvolvimento, assim como sua própria representação, não bastava exibir apenas as suas próprias manifestações culturais, científicas, artísticas e tecnológicas, era preciso criar e exibir também o Outro, de modo que o contraste tornasse os brancos ainda mais brancos, logo, mais desenvolvidos e superiores, e os Outros, mais negros, inferiores. Se tomarmos toda a exposição de Chicago como um grande display onde fragmentos da vida e manifestações humanas ao redor do mundo são colocados em “estado de exposição” (Simões, 2019) e divididos em dois polos, tal qual no display *A produção de Si e do Outro* (Fig. 61), esses fragmentos influem um sobre o outro e sobre si mesmos.

É curioso observar que nessas exposições universais não era necessário produzir imagens e representações de brancos explorando, torturando ou mesmo escravizando pessoas negras para atestar a superioridade branca e a inferioridade negra, bastava construir, a partir da perspectiva branca, simulacros da vida dos Outros em contextos em que a branquitude pudesse controlá-los, produzir narrativas textuais e visuais de evolução, e com isso, como é possível observar nos fragmentos 12, 14, 16 e 17 que integram o display *A produção de Si e do Outro* (Fig. 61), o próprio público branco, atestaria visualmente que a branquitude era de fato o bom, belo e verdadeiro. Em termos de composição e distribuição no espaço, as exposições e feiras universais, assim como os zoológicos humanos, informavam quem era branco e quem era o Outro, quem estava exposto para ser observado, espiado, analisado, e quem detinha o poder do olhar. Quem era o objeto e quem era o sujeito. Quem era o humano e quem era o Outro.

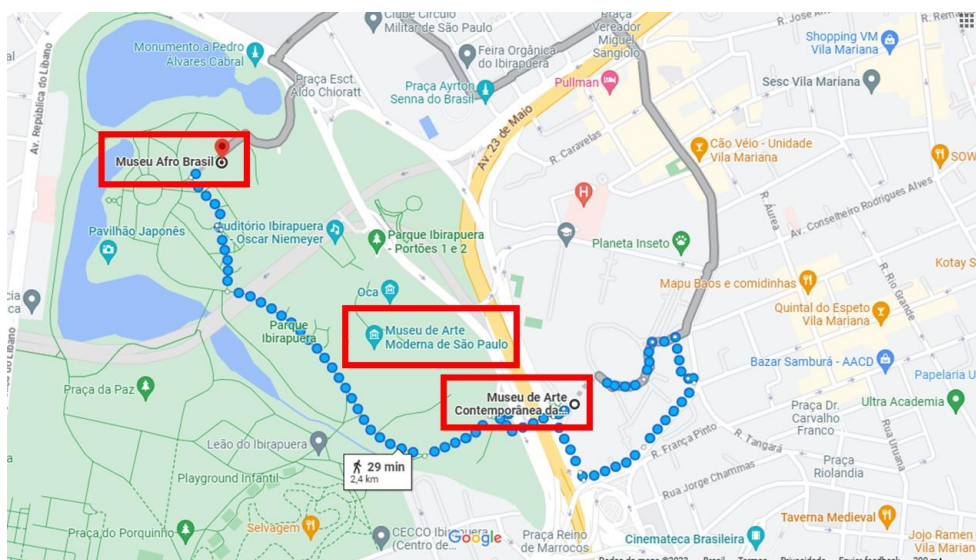
Figura 65. Mapa da *World's Columbian Exposition*, Chicago, EUA, 1893.



Fonte:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1893_Worlds_Columbian_Exposition_map_by_Union_News.jpg Acesso em: 02 ago. 2023.

Figura 66. Mapa da cidade de São Paulo, SP, com destaque aos museus; Museu Afro Brasil, Museu de Arte Moderna de São Paulo e Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.



Fonte: [de Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo a Museu Afro Brasil - Google Maps](https://www.google.com/maps/@-23.5505,-46.6333,15z/data=!3m1!1e3!3m2!1sMuseu%20de%20Arte%20Contempor%C3%A2nea%20da%20Universidade%20de%20S%C3%A3o%20Paulo!2sMuseu%20Afro%20Brasil!3sMuseu%20de%20Arte%20Moderna%20de%20S%C3%A3o%20Paulo) Acesso em: 28 jul. 2023.

Retornando ao campo das Artes Visuais – tendo em vista que ele também está inserido e é resultante de um mundo racializado –, a partir do aspecto macro dos “objetos em estado de exposição” (Simões, 2019), observo que a distribuição dos fragmentos raciais no mundo também se configura na distribuição espacial e composição das

instituições de arte, assim como as distribuições espaciais na feira de Chicago. Por exemplo, me atendo ao contexto brasileiro, no mapa acima – display – (Fig. 66) tracei o caminho que pode ser percorrido a pé entre o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, criado em 1963¹³⁶, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, fundado em 1948¹³⁷, e o Museu Afro Brasil¹³⁸ – fragmentos. Esses dois últimos se encontram dentro do Parque do Ibirapuera, e todos eles se localizam na cidade de São Paulo, SP.

Quando nos voltamos para os nomes dessas instituições, é possível identificar que apenas o Museu Afro Brasil detém um “prefixo” que o demarca racialmente, e os demais se voltam para aquilo que compreendem como moderno e contemporâneo, sem “raça”. Idealizado pelo artista e curador Emanuel Araújo, o Museu Afro Brasil foi fundado no ano de 2004 na cidade de São Paulo em um contexto social e político tanto nacional quanto internacional, que visava promover a redução das desigualdades sociais e raciais, além de combater as discriminações raciais e valorizar a história e cultura afro-brasileira (Menezes, 2018)¹³⁹. A instituição e seu acervo foram constituídos prioritariamente por obras que compunham a coleção particular de Emanuel Araújo, e assim como a exposição *A Mão Afro-brasileira* (Araújo, 2010), por ele organizada em 1988, o Museu Afro Brasil foi fundado com o intuito de retomar, reconhecer e valorizar as contribuições negras na história e cultura brasileira (Menezes, 2018). Ao se debruçar sobre a história desse museu, seu acervo e exposições, e a partir deles analisar a compreensão adotada pela instituição sobre a categoria arte afro-brasileira, Hélio Menezes argumenta que:

A visão e acervo de Araújo, ao ganhar corpo e forma institucional com o Museu Afro Brasil, se constituíram assim em referenciais definitivos do que se

¹³⁶Maiores informações disponíveis em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/institucional/institucional.asp>. Acesso em: 31 ago. 2023.

¹³⁷ Maiores informações disponíveis em: <https://mam.org.br/institucional>. Acesso em: 31 ago. 2023.

¹³⁸ Com o recente falecimento de Emanuel Araújo (1940-2022), diretor do museu, o Museu Afro Brasil passou a ser chamado Museu Afro Brasil Emanuel Araújo.

¹³⁹ Hélio Menezes apresenta a complexidade deste contexto “O Museu Afro Brasil, criado em 2004 na sequência de uma série de exposições de Araújo, nasceu num contexto de transformações políticas e culturais- institucionais significativas no Brasil. Em verdade, ao menos desde a Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Formas Conexas de Intolerância, realizada na cidade de Durban (África do Sul), em 2001, durante o último ano de mandato do presidente Fernando Henrique Cardoso, o país havia se comprometido internacionalmente a adotar medidas reparadoras no tocante às desigualdades raciais. O fórum de Durban, com 400 delegados brasileiros, entre ativistas e quadros do Governo Federal, teve impactos contundentes em nossa política interna. Esse cenário lançaria as bases de criação da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR), em 2003 durante o primeiro mandato de Luís Inácio Lula da Silva, e das políticas afirmativas (como a de cotas de ingresso nas universidades e em concursos públicos), punitivas (de caráter antirracista) e valorizadoras (como a lei 10.639, de 2003, que estabelecia a obrigatoriedade do ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira)” (2018, p. 176).

entende hoje pelo conceito. Mais que isso: qual pêndulo que oscila entre considerações ora mais devotadas à autoria, ora à forma e ao tema, a exposição de longa duração do MAB transplanta e condensa, no plano expositivo, muitas das discussões acumuladas em livros e artigos sobre arte afro-brasileira ao longo do último século. Se apresentando como uma síntese aberta, direciona o acúmulo dessas interpretações para um discurso mais abertamente político, de reivindicação de um espaço museológico de grande porte para as artes e expressões culturais afro-brasileiras (Menezes, 2018, p. 197).

Ao frequentar o Museu Afro Brasil presencialmente ou ao acessá-lo através do seu acervo disponível online no site da instituição¹⁴⁰, o espectador irá se deparar com essa análise de Hélio Menezes através da exposição de obras de diversos períodos históricos, estilos, formas, materialidades, linguagens, temas, estéticas, mas sobretudo, obras que independentemente dessas diferenças têm em comum a autoria negra. Por esse ponto em comum, o Museu Afro Brasil tem sido considerado por aqueles que se dedicam ao campo das artes e pelo público em geral, como um museu negro, um museu de arte negra, um museu de arte afro-brasileira. Assim como o próprio conceito, essa identidade racializada do museu não se dá a partir de uma perspectiva essencialista, mas por uma compreensão e posição política no mundo. Ele torna-se um museu de arte afro-brasileira, um museu negro, por sua posição política e por ser composto majoritariamente por artistas e funcionários negros.

Este fato se torna interessante quando observamos o mapa – display – que torna evidente os contrastes e a proximidade entre as três instituições de arte – fragmentos – (Fig. 66), pois, se o Museu Afro Brasil é um museu negro ou museu do negro por ser constituído majoritariamente por pessoas e obras de autoria negra, sob a perspectiva da racialização e dos Estudos Críticos da Branquitude, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e o Museu de Arte Moderna de São Paulo são museus do quê e de quem? Em uma breve apreciação pelo acervo dessas prestigiadas instituições, também disponíveis online¹⁴¹, e ao me dedicar aos nomes dos artistas que constituem seus acervos, tenho uma primeira impressão de que, assim como diria Mariano Carneiro da Cunha (1983, p. 1023), muitos são brancos e relativamente poucos são negros. Assumo que se trata de uma impressão, e evidencio que cabe em pesquisas futuras uma análise

¹⁴⁰ Acervo do Museu Afro Brasil disponível em: https://online.museufrobrasil.org.br/acervo/?view_mode=mio_masonry&perpage=24&order=ASC&orderby=date&fetch_only_meta=&paged=1&fetch_only=thumbnail%2Ccreation_date%2Ctitle%2Cdescription. Acesso em: 08 ago. 2023.

¹⁴¹ Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Browse/entities>. Acesso em: 08 ago. 2023. Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo disponível em: <https://mam.org.br/acervo>. Acesso em: 08 ago. 2023.

quantitativa de sujeitos brancos e negros que integram essas instituições, e arrisco dizer que os dados/resultados podem ser reveladores.

Outro aspecto que se apresenta no mapa – display – é que a produção de autoria negra, independentemente da sua forma, tema, linguagem, estética e período em que foi produzida, tem sido vista e apreciada a partir da raça do artista para valorizá-la, enquanto isso, a produção branca também, porém, a visualização e identificação da sua racialidade branca tem sido ludibriada aos demais sob o pretexto de se tratar de uma identidade e obras de arte universais. Por exemplo, no Museu Afro Brasil, telas do pintor Arthur Timótheo da Costa (1882-1922), esculturas de Mestre Didi (1917-2013) e obras de Rosana Paulino (1967-) – pelo menos três épocas distintas da produção artística no Brasil –, se encontram a partir da raça. Já nos demais museus, que seguem outras lógicas de organização e composição de seus acervos, a priori por recortes temporais, de forma e movimentos artísticos, como seus próprios nomes sugerem, parecem não tomar a raça como uma categoria a nortear seus acervos, porém, ao avançar na apreciação dos mesmos, como já dito, disponíveis online, a impressão primeira se reforça. Sob o nome de moderno e de contemporâneo, essas instituições acabam por se tornar majoritariamente brancas, onde raça parece não ser algo significativo em sua composição, mas que se vistas a partir da racialização dos brancos, fica evidente que sim, a raça importa. Com isso, abro a hipótese – que como já pontuei, precisava ser futuramente verificada a partir de análises quantitativas e qualitativas – de que, enquanto o Museu Afro Brasil é um museu negro, um museu de arte afro-brasileira, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e o Museu de Arte Moderna de São Paulo são museus brancos, museus majoritariamente de arte branco-brasileira.

Assim como no display *A produção de Si e do Outro* (Fig. 61) e os displays antropológicos da Exposição Universal de Chicago (Fig. 65) – em que as representações negras informam e são informadas pelas representações brancas, resultando na produção de sentidos e valores distintos e hierarquizados para ambos –, no display das instituições de arte (Fig. 66), o Museu Afro Brasil informa e é informado pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e o Museu de Arte Moderna de São Paulo, e também tem produzido sentidos e valores distintos e hierarquizados para os mesmos. Embora seja uma das mais importantes instituições de arte produzida por sujeitos negros no Brasil e que busca a valorização destes, o Museu Afro Brasil, quando visto no display, evidencia que a arte produzida por sujeitos negros tem sido reduzida ao ôntico e a arte

produzida por sujeitos brancos tem sido elevada ao ontológico, e conseqüentemente suas instituições (Carneiro, 2023). Portanto, enquanto o Museu Afro Brasil é encarado como museu negro, museu do negro, e, às vezes, como museu de arte, porém de arte afro-brasileira, as demais instituições que compõem o display são vistas como instituição de arte contemporânea e moderna, universais, da arte universal, de Arte Brasileira. Ora, falam a “todos” e não somente ao “negro”. Nessa perspectiva, são museus de arte, não museus da raça.

A partir dessas reflexões, arrisco propor mais uma hipótese; se tomarmos o contexto brasileiro e aquilo que tem sido chamado como Arte Brasileira como um macro display, e enxergar as instituições públicas e privadas de arte como fragmentos em “estado de exposição” (Simões, 2019) – tal como no display anterior (Fig. 66) –, fragmentos como o Museu Afro Brasil em São Paulo e o Museu Afro-brasileiro em Salvador – mesmo com suas contradições –, ou seja, fragmentos negros, estes evidenciam que fragmentos como o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand em São Paulo, Museu Oscar Niemeyer em Curitiba, Museu de Arte do Rio Grande do Sul em Porto Alegre, e tantos outros, são majoritariamente museus brancos e de arte branco-brasileira.

Por mais que se projetem e tenham sido projetadas pela branquitude na História da Arte Brasileira como museus e instituições de arte apenas, logo, sem raça, e, portanto, universais, penso que se estas têm seus acervos compostos majoritariamente por obras de autoria branca, e seus quadros de funcionários são ocupados apenas e/ou majoritariamente também por brancos, em especial, os cargos de poder e decisão, como o conselho diretor, diretoria, curadoria, pesquisadores, educativo, entre outros, então não são apenas de museus de “Arte”, mas assim como tem sido encarado o Museu Afro Brasil, também são museus da raça, museus e instituições brancas e da arte branco-brasileira. São espaços de manifestação da branquitude que falseia sua identidade ao se projetar como universal na Arte Brasileira, arte contemporânea, arte moderna e muitos outros nomes, que embora sejam nomenclaturas e categorias importantes para a História da Arte, têm sido usadas para turvar nossa visão quando olhamos para os brancos:

Nesse sentido, a branquitude não apenas se promove falsamente como uma “identidade natural”, que muitos subscrevem, mas também como uma teimosa e muitas vezes invisível estrutura de poder acompanhada [...] de uma imagem vista, mas raramente olhada (tradução nossa)¹⁴² (Blight, 2022, p. 16).

2.3.4. Racismo Visual

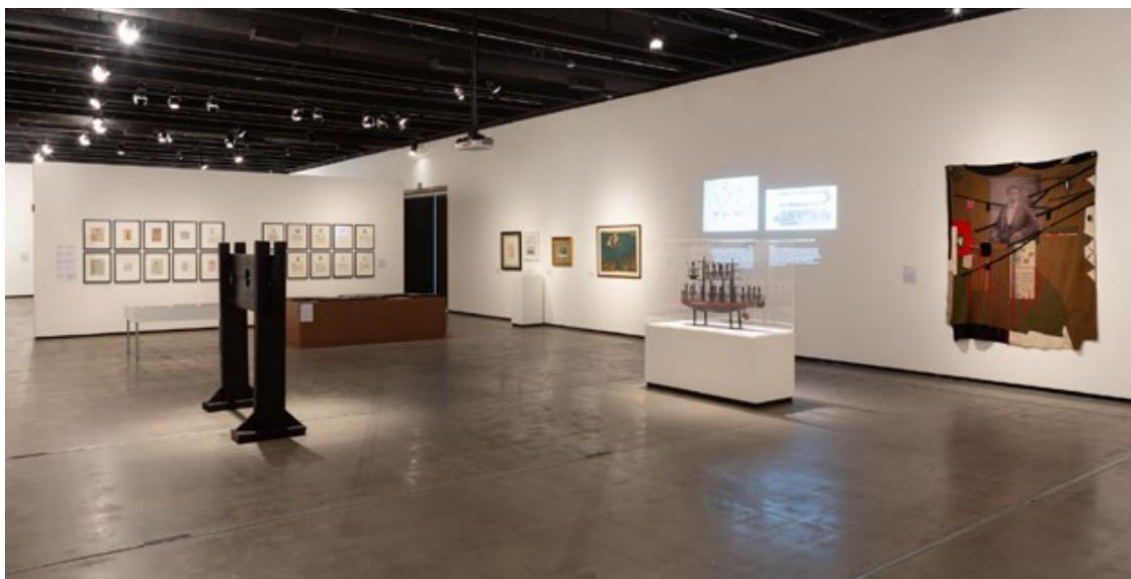
A representação da branquitude é complexa e caminha em várias direções ao mesmo tempo, e essas direções constantemente se inter cruzam. Como vimos nos displays (Fig. 61, 66), ao mesmo tempo que produzem sentidos e valores de superioridade para si e inferioridade para o Outro, ela também é projetada pela branquitude como uma representação universal da humanidade ao negar a raça enquanto fio condutor de sua existência (Carneiro, 2023; Fanon, 2020), e ao ser projetada como tal, os brancos se “escondem” e se protegem de terem suas representações vistas a partir da racialização. Pode parecer contraditório, mas não é. Isso faz com que vejamos as representações da branquitude, apreciemos os valores positivos ali inscritos, mas ao mesmo tempo não “vejamos” os brancos e como a raça influi sobre suas vidas (Blight, 2022). Cito aqui novamente minha experiência na exposição *Histórias Afro-atlânticas*, que ocorreu no MASP e no Instituto Tomie Ohtake em 2018, como um exemplo dessa relação de proteção da representação da branquitude no campo da arte.

Assim como aponta Igor Simões (2019) ao analisar *Histórias Afro-atlânticas*, ela começou a ser pensada anos antes sob o título de *Histórias da Escravidão*, porém, depois de críticas que os organizadores receberam por parte do público durante os seminários e falas públicas – promovidos antes da exposição –, ela foi renomeada e se tornou *Histórias Afro-atlânticas*, além de convidar dois curadores negros para compor a equipe curatorial. Não me surpreende uma exposição pensada inicialmente pela branquitude ter como intuito contar a história dos negros a partir da escravidão no Brasil, essa inclusive tem sido uma prática comum da branquitude acadêmica e artística que resulta no epistemicídio das práticas, saberes, histórias e experiências africanas (Cardoso, 2020; Carneiro, 2023) e, conseqüentemente, fixa as representações dos sujeitos negros na escravidão (Cardoso, 2020; Fanon, 2020).

¹⁴² Original em inglês: “In this sense, whiteness does not just falsely promote itself as a “natural identity”, which many subscribe to, but additionally as a stubborn and often invisible power structure accompanied by, as this book urges, an image *looked at but rarely seen*” (Blight, 2022, p. 16).

Embora não vá me alongar na análise dessa exposição, pois ela pode ser encontrada detalhadamente no trabalho de Igor Simões (2019), o que a torna interessante aqui e na minha experiência, é que em suas diversas seções temáticas a discussão sobre o racismo é apresentada por obras de autorias brancas e não brancas, mas no conjunto dos displays a branquitude não é evidentemente responsabilizada, a imagem do branco é preservada, e isso possibilitou até mesmo que algumas pessoas brancas do público se identificassem com as representações negras e não olhassem para si mesmas. Em algumas seções, como em *Emancipações* (Fig. 67) e *Resistências e Ativismos* montados no Instituto Tomie Ohtake, a resistência negra frente ao racismo se fazem fortemente presente, inclusive é em uma delas em que se encontra o display “Zona de Silêncio” (Fig. 21) (Simões, 2019) e algumas das obras que abordo no prólogo (Fig. 4, 5)¹⁴³. Nessas seções, a escravidão negra, movimento primeiro da exposição, é constantemente lembrada através de fragmentos e instrumentos utilizados à época e que são retomados pelos artistas na busca por subvertê-los (Fig. 67, 68).

Figura 67. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas*, seção *Emancipações*. Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake, 2018.



Fonte: (Simões, 2019, p. 223)

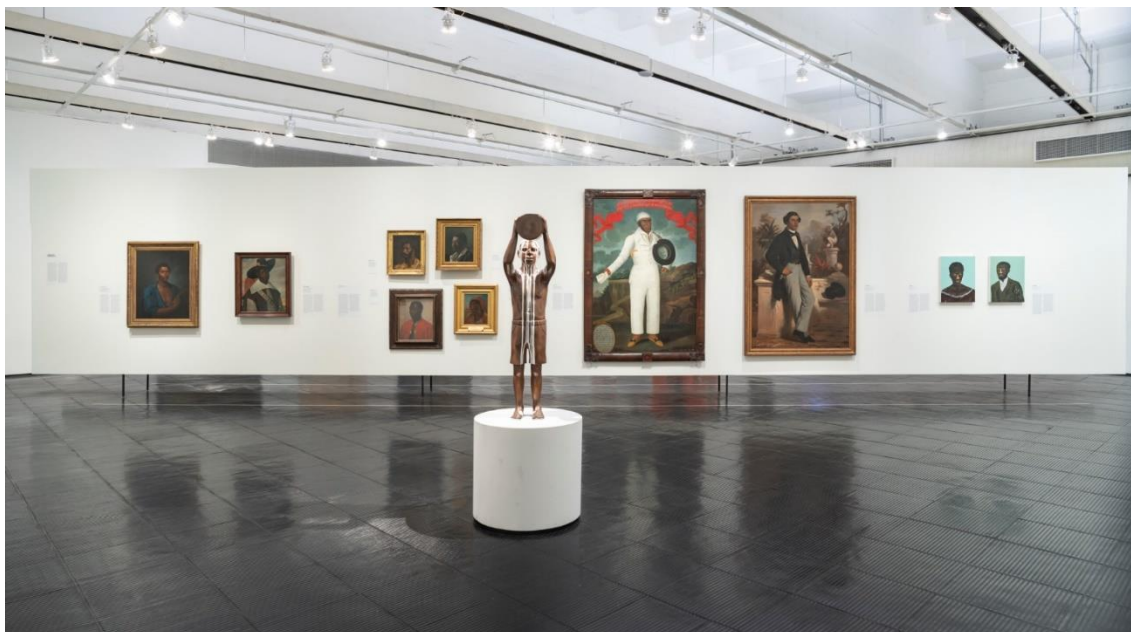
¹⁴³ Embora as obras em questão sejam apresentadas no prólogo como disparadores para pensar a branquitude e sua representação, enquanto fragmento nos displays da exposição *Histórias Afro-atlânticas*, estando em “estado de exposição” (Simões, 2019), essas imagens corroboram para/com uma exposição sobre o negro.

Figura 68. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas*, seção *Emancipações*. Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake, 2018.



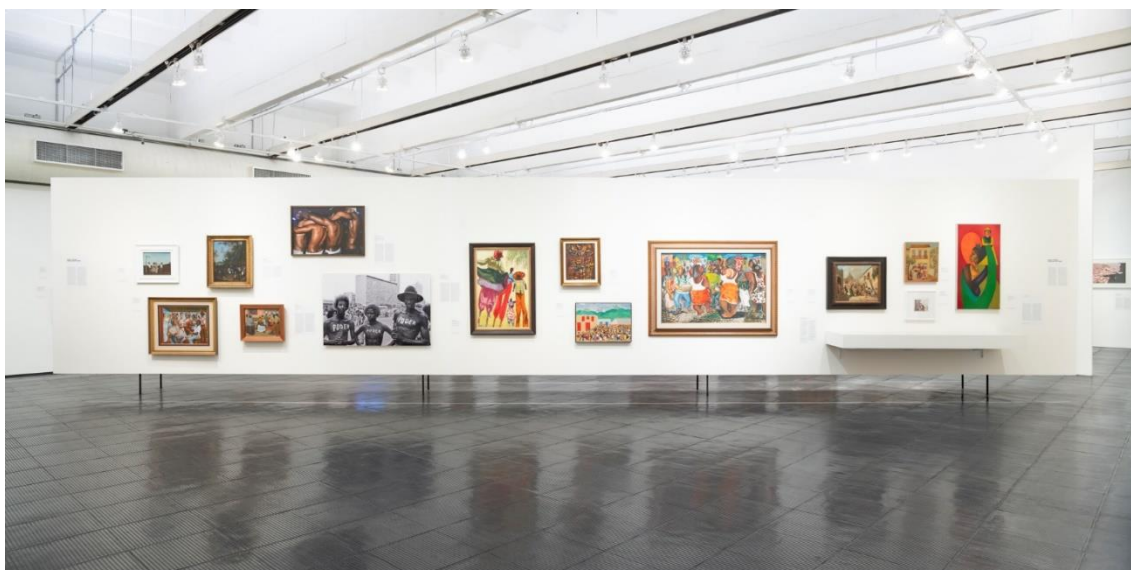
Fonte: (Simões, 2019, p. 226)

Figura 69. Vista da exposição *Histórias Afro-atlânticas* no MASP, seção *Retratos*, 2018.



Fonte: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas> Acesso em: 25 ago. 2022.

Figura 70. Vista da exposição *Histórias afro-atlânticas* no MASP, seção *Ritos e Ritmos*, 2018.



Fonte: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas> Acesso em 25 ago. 2023.

Nesses displays (Fig. 67, 68, 69, 70) fica evidente, em termos de tema, estética e forma, que a exposição *Histórias Afro-atlânticas* é mais uma exposição sobre o negro – inclusive, construída por diversas mãos brancas. Em si, isso não é um problema, pois exposições sobre o negro e produzidas por negros artistas, curadores, produtores e brancos aliados podem atuar na valorização e promoção da negritude, como *A Mão Afro-brasileira* (Araújo, 2010). Inclusive, exposições negras não precisam obrigatoriamente abordar e serem fixadas nas questões raciais e no racismo, todavia, se tratando de uma exposição que começa a ser pensada pela branquitude tomando a escravidão como mote, ela se torna problemática ao abordar a questão, mas não trazer maiores críticas, em termos de representação e visualidade à branquitude. A mesma crítica que Cida Bento dedica a Florestan Fernandes se faz pertinente para essa exposição, sua equipe curatorial, produtores e instituições envolvidas:

Ao ler os dois volumes de *A integração do negro na sociedade de classes*, de Florestan Fernandes, fica visível a indignação com o racismo, a violência da escravidão e as consequências desta violência sobre o negro; no entanto, ele praticamente deixou de fora o branco, como branco. Ele fala frequentemente sobre as consequências, o impacto da escravidão sobre o negro e cita, inclusive, a palavra “deformação” [...] No entanto, Florestan não aborda a deformação que a escravidão provocou na personalidade do branco. Aliás, a decisão de escravizar ou a omissão frente ao sistema escravocrata já carrega em si indiscutíveis sinais de deformidade moral e ética. Como um estudioso de sua envergadura pôde deixar de analisar detidamente essa dimensão tão explícita do grupo branco, ao mesmo tempo em que conseguiu debruçar-se sobre a “deformidade” negra? (Bento, 2014a, p. 49).

Cabe lembrar que histórias e experiências afro-atlânticas se deram em decorrência de intervenções parasitárias da branquitude ao longo da modernidade/colonialidade (Yancy, 2022). Experiências de dor, sofrimento e a própria diáspora africana foram produzidas para que fosse possível o bem viver e gozo da branquitude. Entretanto, se tratando de visualidade, as representações da branquitude – especificamente a imagem dos brancos – são protegidas de serem vistas a partir da raça no Cubo Branco e com isso as suas responsabilidades com todas essas histórias e com o próprio racismo. A exposição, novamente torna a escravidão, o racismo e as relações raciais um “problema do negro” (Cardoso, 2020), e com isso, corrobora para que esses assuntos de “raça” sejam incrustados nas representações negras, mas não nas representações brancas. Mesmo buscando combater o racismo e valorizar as histórias afro-atlânticas, a exposição protege a representação da branquitude.

Na ocasião em que estive como espectador, dediquei alguns minutos frente à escultura *Amnésia* do artista Flávio Cerqueira que compunha a seção *Retratos* montada no MASP (Fig. 69), e observei que assim como eu, outras pessoas fizeram o mesmo e criou-se um círculo de espectadores em volta da escultura. Aos poucos, as pessoas se aproximavam da obra e enquanto se posicionavam ao lado dela, pediam para os demais fotografá-las lado a lado. O que torna a experiência ainda mais interessante, é que as pessoas assumiam a mesma posição da escultura, corpo ereto e braços erguidos sobre a cabeça como se também estivessem segurando um balde, e grande parte dessas pessoas eram brancas. Ao lado de uma escultura que através da figura de um menino negro que derrama tinta branca sobre si, enquanto metáfora e denúncia do projeto de embranquecimento do Brasil criado e fomentado pela branquitude, pessoas brancas não se “viam” como a própria tinta branca escorrida, mas se identificavam com a representação do menino negro. Ou seja, fica mais do que evidente – dentro desse recorte da minha experiência – que a exposição protegia a representação da branquitude de tal forma que pessoas brancas diante de inúmeras obras que denunciavam a escravidão e o racismo não necessariamente se enxergassem como participantes desses sistemas e estruturas, ao ponto de se colocarem lado a lado como se fossem o menino negro da escultura.

Essa proteção da representação da branquitude em ser associada às atrocidades históricas produzidas pelos brancos não é uma particularidade da exposição *Histórias Afro-atlânticas*, na verdade, essa proteção é uma recorrência sistemática na História da

arte branco-brasileira, mas não só. Todos os meios de veiculação de imagem, e que são operados pelos brancos, ainda protegem a representação da branquitude em ser ela associadas às questões raciais. Mesmo quando somos alcançados por denúncias de violências racistas, físicas e verbais, pelos meios de comunicação e redes sociais, na maioria das vezes temos maior acesso ao retrato das vítimas negras do que às imagens dos agressores brancos. Dificilmente conseguimos lembrar de seus rostos e mais facilmente lembramos das vítimas, e com isso, seus nomes e identidades brancas caem no “esquecimento”. Essa constelação de dados (Fanon, 2020) faz com que quando olhamos os brancos, não sintamos medo, raiva, repulsa, e qualquer outro sentimento que não a admiração e estima. Por exemplo, qual o retrato do racismo? Qual a imagem que vem à nossa cabeça quando imaginamos uma pessoa racista? Alguém consegue imaginar a representação de uma criança branca, delicada e com aspectos angelicais? Dificilmente, mas estudos sobre as experiências de crianças negras demonstram que são essas crianças brancas que muitas vezes são as agressoras racistas nas escolas de educação infantil (Diangelo, 2018). Quem é que imagina a imagem daquela boa amiga, do pai atencioso com seus filhos brancos, da mãe branca, do sujeito branco cordial, como imagens de sujeitos racistas?

A fim de, a contragosto dos brancos, visualizar as representações da branquitude e racializá-las, um exercício interessante e possível de ser feito é – assim como o fiz ao produzir a obra *ONDE ESTÃO OS BRANCOS?* (Fig. 6) – olharmos as obras de arte e a própria Arte Brasileira como “imagens em negativo” (Sovik, 2017). Em uma estratégia próxima, com o avançar desta pesquisa, acabei por conhecer o trabalho do artista norte-americano, não branco, Ken Gonzales-Day que em sua série intitulada *Erased Lynching* (Linchamento apagado) (Fig. 71, 72), produzida entre os anos de 2002 e 2006, busca revisitar as histórias dos linchamentos de cunho racista contra negros e latinos que ocorreram nos Estados Unidos entre os séculos XIX e XX – contexto esse de segregação racial e extrema discriminação.

Segundo o próprio artista¹⁴⁴, através da intervenção em imagens existentes que registram os linchamentos e que fazem parte do imaginário norte-americano, Gonzales-Day opta pelo “apagamento” das imagens das vítimas por dois motivos; primeiro, para não revitimizar as próprias vítimas ao expor seus corpos já sem vida e deformados após

¹⁴⁴ Maiores informações disponíveis em: <https://kengonzalesday.com/projects/erased-lynchings/>. Acesso em: 09 ago. 2023.

as agressões – movimento contrário ao de Berna Reale –, e segundo, para que através do “apagamento” o espectador seja direcionado a olhar para os responsáveis pelos linchamentos, os brancos. Como destaca Gonzales-Day¹⁴⁵, ao observamos as diversas obras da série, é possível ver como os brancos reagem ao sofrimento negro e latino, e em muitas dessas fotografias, homens, mulheres e crianças brancas aparecem rindo, conversando, e tranquilamente observam as vítimas por eles enforcadas.

Figura 71. Ken Gonzales-Day, série *Erased Lynching* (*Linchamentos apagados*), fotografia, EUA, 2002-2006.



Fonte: <https://wp.stolaf.edu/flaten/shadowlands/> Acesso em: 07 jun. 2023.

Figura 72. Ken Gonzales-Day, série *Erased Lynching* (*Linchamentos apagados*), fotografia, EUA, 2002-2006.



Fonte: <https://kengonzalesday.com/projects/erased-lynchings/> Acesso em: 07 jun. 2023.

¹⁴⁵ Demais obras da série encontram-se disponíveis em: <https://kengonzalesday.com/projects/erased-lynchings/>. Acesso em: 09 ago. 2023.

Na primeira imagem (Fig. 71), Gonzales-Day não só “apaga” a vítima como por meio da edição a torna literalmente uma imagem em negativo, e com isso ressalta os tons brancos da fotografia e dos brancos agressores. Embora sejam imagens sobre violências racistas, o artista inverte a lógica da “epistemologia do negro” (Cardoso, 2020), não de modo a reivindicar o protagonismo da branquitude nas discussões raciais, mas com o intuito de responsabilizar aqueles que violam a dignidade da vida humana e evidenciar como o racismo, e essas representações, são produzidas e produzem os brancos. Posto isso, convido meu leitor a imaginar: como seria se retirássemos todas as representações negras presentes nos displays aqui produzidos (Fig. 61, 66) e daqueles que integram a exposição *Histórias Afro-atlânticas* (Fig. 21, 67, 68, 69, 70)? O que isso nos revelaria sobre a representação da branquitude na Arte Brasileira e sobre como a própria branquitude tem se organizado neste campo?

Se ainda forem – e precisam ser – futuramente produzidas exposições que abordem a escravidão e o racismo, frente a tudo que aqui está posto, elas ainda serão exposições sobre o negro, o “problema do negro”? Leituras apressadas e equivocadas deste trabalho podem argumentar que estou a reivindicar o protagonismo branco nas discussões raciais. Ao contrário, o que argumento é que ao tratarem a escravidão e o racismo como o “problema do negro” em produções artísticas, individuais e/ou coletivas – exposições –, essas representações reforçam aquilo que por vezes buscam combater, e acabam por incutir na negrura o signo/imagem da raça, enquanto a representação da branquitude é protegida de ser vista a partir da raça e automaticamente também projetada como universal. Com isso, evidencio que a branquitude precisa ser responsabilizada também em termos de visualidade, em especial, no campo e a partir da Arte Brasileira.

Ao não produzirmos representações críticas à branquitude a partir da imagem dos próprios brancos, estamos a corroborar para a racialização e fixação das representações negras ao mesmo tempo que promovemos a universalidade das representações brancas. No contexto da Arte Brasileira, tanto nós, negros, quanto os brancos, temos sido sistematicamente socializados com imagens da branquitude na qual não são uma “questão”, um problema, ou específicas. Então sim, em um mundo onde a raça está em constante “estado de exposição” (Simões, 2019), todas as imagens dos brancos são sim representações da branquitude. Quando Tarsila do Amaral se pinta branca e à moda europeia em seu autorretrato de 1923, quando Ana Bella Geiger produz a fotomontagem *Monalisa* em 2003, quando Adriana Varejão pinta seus autorretratos, quando Berna Reale

realiza suas performances públicas, e quando todas e todos os artistas brancos retratam e utilizam a representação da branquitude em suas obras, elas e eles estão falando de raça, estão falando a partir e sobre a branquitude.

Diante do exposto – compreendendo que o assunto não se encerra aqui e que carece de maiores investigações –, ao analisar as representações da branquitude na Arte Brasileira apresentadas nos diversos displays que integram este segundo capítulo (Fig. 61, 66, 67, 68, 69, 70, 71), concluo que a branquitude faz três movimentos principais quanto a sua representação e que estes movimentos compõem aquilo que aqui nomeio como *racismo visual*:

I – A produção sistemática de representações brancas que hipervalorizam os próprios brancos e produzem sentidos para os mesmos como símbolos do bom, belo, verdadeiro e detentor de todo e qualquer poder, ao mesmo tempo em que produzem representações negras que inferiorizam e subalternizam os negros, de modo que quando dispostas em conjunto, tanto no aspecto micro, quanto no macro do conceito “objeto em estado de exposição” (Simões, 2019) reforçam os contrastes criados de tal forma que fazem com que as representações sejam encaradas como “verdades” e conseqüentemente produzam a própria realidade.

II – A projeção das representações da branquitude como representações universais, portanto, desracializadas, e conseqüentemente o mesmo para as instituições brancas e de arte branco-brasileira, ao mesmo tempo em que fixam as representações negras enquanto representações específicas, e o mesmo com suas instituições. Ou seja, representações e museus da raça;

III – A proteção branca, sistemática, individual, coletiva e/ou institucional das representações da branquitude a toda e qualquer tentativa de serem vistas a partir da racialização e de serem associadas às relações raciais e, portanto, serem compreendidas elas próprias como resultantes do racismo estrutural.

3. OLHANDO AQUELES QUE “SEMPRE” NOS OLHARAM

3.1. Negros sobre brancos: a branquitude em questão a partir da Arte Afro-brasileira

Desafiados a repensar, artistas e intelectuais negros insurgentes buscam novas formas de escrever e falar sobre a raça e representação, trabalhando para transformar a imagem.¹⁴⁶

bell hooks

Nasci e cresci em uma região do Brasil onde o calor e o sol são constantes e, às vezes, a chuva chega no final da tarde lavando tudo e retirando a poeira que vai se depositando aos poucos sobre as coisas e sobre nós. Quando criança, algumas poucas vezes eu era levado à casa dos meus avós maternos, e lá ficávamos eu e meus primos sendo criança no quintal de chão batido, aquele mesmo em que eu e meu avô fomos fotografados (Fig. 2). Na casa dos meus avós, não havia muitos brinquedos, tudo dependia da nossa imaginação, de como tornávamos qualquer coisa uma situação divertida e como usávamos os objetos soltos pelo quintal. Ao estender os lençóis sobre as cadeiras, a gente brincava de casinha, e com as sementes “espinhosas” de mamonas, saíamos atacando e correndo atrás uns dos outros. Outra brincadeira, essa realizada sozinho, era cumprir pequenos desafios que eu mesmo me propunha, entre eles, encarar e vencer o sol. Luminoso, grande, forte e quente, criança eu me colocava a encará-lo. Tentava manter meus olhos abertos o máximo de tempo possível e aos poucos eles iam se franzindo, até não aguentarem mais. O desafio era “ver” quem desistiria primeiro ao nos encararmos, eu ou o sol.

Depois de alguns instantes olhando-o, eu fechava meus olhos, mas aquela luminosidade continuava gravada em minha retina. Mesmo com os olhos fechados, eu ainda via o sol. Demorava para ele ir embora da minha vista, e para o meu desânimo, ele sempre me vencia. Um dia, já maiorzinho e na escola, descobri que o sol um dia iria morrer, e que felicidade eu senti ao descobrir que um dia eu iria vencê-lo, iria encará-lo de frente uma última vez, e eu prevaleceria. Porém, junto com essa descoberta, veio a

¹⁴⁶ (hooks, 2019, p. 33).

notícia de que quando o sol morrer, nosso mundo também morrerá. Curioso pensar essa relação. Sem o sol, não há mais nada? O que vem depois do sol? E se todos decidissem vencer o sol e encará-lo? Teríamos alguma chance? Que tolice, uma criança tão pequena, no interior do Brasil, a cogitar vencer o sol, algo infinitamente maior, mais antigo e que provavelmente ainda continuará lá depois que eu partir.

Obviamente, a relação entre sol e mundo é muito mais complexa do que essa imaginada por uma criança, mas tomo essa experiência como uma possível metáfora/analogia, pois anos depois, aqui estou, tentando desvelar algo muito maior do que eu mesmo, algo mais poderoso, mais antigo, com raízes profundas, com poder material e simbólico infinitamente maior – a branquitude –, e ainda assim, como quando era criança, me coloco frente a frente, a encaro, ousou levantar minha cabeça, ousou respirar em sua presença, ousou olhá-la nos olhos. E é aí que reside um dos maiores problemas: não nos é “permitido” olhar os brancos, a não ser para admirá-los. bell hooks (2019) conta que ficou maravilhada ao descobrir nas aulas de história que durante o período colonial os senhores de escravos, homens, mulheres e até crianças brancas, puniam os escravizados negros também com o olhar, pois, como ela observa (hooks, 2019), isso em muito se assemelha com as relações que ainda se mantêm nos dias de hoje e na própria criação de filhos. Segundo ela, “As políticas da escravidão, das relações de poder racializadas, eram tais que os escravizados foram privados de seu direito de olhar” (hooks, 2019, p. 215), e:

Uma estratégia efetiva do terror e desumanização da supremacia branca durante a escravidão estava centrada no controle branco sobre o olhar negro. Negros escravizados, depois servos libertos, podiam ser punidos brutalmente por olhar, por parecer observar os brancos enquanto estavam lhes servindo, pois apenas um sujeito pode observar, ou ver. Para ser totalmente um objeto, era preciso não ter a capacidade de ver ou reconhecer a realidade. Essas relações de olhar foram reforçadas conforme os brancos cultivaram a prática de negar a subjetividade dos negros (para melhor desumanizar e oprimir), relegando-os ao domínio do invisível (hooks, 2019, p. 299-300).

Na presença de brancos, pessoas negras escravizadas tinham que se comportar como “[...] zumbis, cultivando o hábito de voltar seu olhar para baixo, para não parecerem tão presunçosos. Olhar diretamente era uma afirmação de subjetividade, igualdade. A segurança residia numa falsa invisibilidade” (hooks, 2019, p. 300). O olhar era algo restrito ao Humano, e o Outro, não tão humano, não podia olhar. O mesmo foi constatado por Luciana Alves (2012) e Grada Kilomba (2019, 2022) ao analisarem os depoimentos das pessoas negras que entrevistaram em suas pesquisas. Por exemplo, ao entrevistar professores negros no Brasil, Luciana Alves aponta que:

O medo do outro – branco – foi sintetizado pelo poder de seu olhar. Um olhar nem sempre indicativo de preconceito, mas que, a partir de vivências anteriores de opressão racial, os docentes aprenderam a interpretar como discriminação em potencial, que pôde ou não se concretizar, mas cuja percepção foi fonte de angústia e desconfiança, chegando a ferir sua subjetividade (Alves, 2012, p. 121).

Grada Kilomba, ao entrevistar mulheres negras na Alemanha conclui que:

Alicia descreve o olhar do *sujeito branco* como perturbador, pois ele reflete uma autoimagem assustadoramente deformada que ela não consegue reconhecer como sendo dela: “O que elas/eles veem?” A perturbação provocada pela mirada branca deriva não de algo ausente ou de algo que o *sujeito branco* não vê em Alicia, mas sim da adição de algo indesejável que o *sujeito branco* quer ver (Kilomba, 2019, p. 117).

Assim como diz bell hooks, “Existe poder em olhar” (hooks, 2019, p. 215), e por vezes o olhar institui o Ser e o Outro. O olhar branco persegue, projeta, enclausura, paralisa, causa medo, ânsia e toca de forma violenta e vulgar os nossos corpos e a nossa existência. Assim como apontei nos capítulos anteriores, para além desse olhar branco direto, a branquitude tem lançado seu olhar sobre nós durante muito tempo ao nos tomarem como “negro-tema” (Ramos, 1995), tanto em suas produções teóricas, quanto em suas produções artísticas. Porém, o olhar não é algo dado, ele também segue em disputa, é igualmente lugar de resistência. Sobre os negros escravizados e a dimensão do olhar, bell hooks argumenta que:

[...] espiar escondida, encarar perigosamente, eu sabia que os escravizados olhavam. Que todas as tentativas de reprimir o nosso direito – das pessoas negras – de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor. Ao olhar corajosamente, declaramos em desafio: “Eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade”. Mesmo nas piores circunstância de dominação, a habilidade de manipular o olhar de alguém diante das estruturas de poder que o contém abre a possibilidade de agência (hooks, 2019, p. 216).

Além disso, acrescenta que “Existem espaços de agência para pessoas negras, onde podemos ao mesmo tempo interrogar o olhar do Outro e também o olhar de volta, um para o outro, dando nome ao que vemos” (hooks, 2019, p. 217). Sandra Koutsoukos também faz uma reflexão similar ao final de sua análise da prática de expor os Outros nas exposições e feiras universais que ocorreram no Norte Global; “Tento imaginar como seria o outro lado da história, o que o retratado via e o que pensava do que via” (2020, p. 329), e continua:

Teria sido interessante – e, possivelmente, algumas vezes doloroso – se as pessoas colocadas em exibição também tivessem portado câmeras fotográficas e construído, elas mesmas, suas narrativas visuais. Pense no olhar daquele outro [...] Ou imagine [...] num momento em que estava em exposição, podendo apontar a câmera e registrar a forma como era encarado com

curiosidade ou analisado como objeto de estudo científico (Koutsoukos, 2020, p. 329).

O que essas imagens nos revelariam? Quão ricas seriam essas imagens criadas pelo Outro sobre o Eu hegemônico? O que poderíamos ver sobre a branquitude a partir do olhar dos Outros? Ou seja, o que os olhares negros nos dizem/desvelam sobre a branquitude? Assim como na escravidão (hooks, 2019) e nas exposições universais (Koutsoukos, 2020), pessoas brancas têm ignorado, ou sequer imaginam, que pessoas negras as veem e têm concepções sobre elas. Segundo bell hooks:

Algumas pessoas brancas podem até imaginar que não existe representação da branquitude na imaginação negra, especialmente uma que seja baseada na observação concreta ou na conjectura mística. Pensam que são vistas pelas pessoas negras apenas como querem parecer (hooks, 2019, p. 300-301).

Entretanto, temos sim visto essa branquitude e “[...] as pessoas negras, da escravidão até hoje, vêm compartilhando em conversas um conhecimento “especial” sobre a branquitude, reunido a partir de uma observação atenta das pessoas brancas (hooks, 2019, p. 295). No campo da arte, isso não é diferente, desde os primeiros dentre nós (Araújo, 2010; Nascimento, 2018), compartilhamos conhecimentos e estratégias para nos inserirmos e sobrevivermos nas instituições e no sistema de arte; o que falar, como ou não agir, quando avançar e quando recuar, sempre agir coletivamente, nunca andar só... Aos brancos, não pensem que não os enxergamos, pois não ter esse conhecimento escrito – ao alcance das mãos e olhares brancos – não é sinônimo de que ele não exista. Ao contrário, ele existe e usamos sabiamente. Nós vemos vocês, vemos como agem, o que falam, como se comportam, como defendem os próprios interesses, como criam estratégias supremacistas brancas a fim de preservar o poder que detêm, entre tantas outras coisas. E, de fato, assim como nas palavras de Richard Dyer, erroneamente vocês, a branquitude, pensam que somente os vemos como se projetam:

Socializados para acreditar na fantasia de que a branquitude representa a bondade e tudo de benigno e não ameaçador, muitas pessoas brancas supõem que as pessoas negras conceituam a branquitude dessa maneira. Não imaginam que a forma como a branquitude fez sua presença ser sentida na vida negra – com muita frequência como uma imposição aterrorizante, um poder que fere, magoa, tortura – é uma realidade que rompe com a fantasia da branquitude como representação da bondade (Dyer, n.p. apud hooks, 2019, p. 301).

Posto isso, um dos espaços de agência para a manifestação do olhar negro sobre o seu outro, o branco, tem sido a própria Arte Brasileira. Ao longo do processo de investigação da presente pesquisa, busquei localizar obras e artistas brasileiros negros que abordassem diretamente a branquitude e a representação branca de forma crítica, o que me levou a ao menos três trabalhos. O primeiro deles se trata da videoperformance

Arrastão de Loiros (Fig. 73, 74, 75, 76) de Daniel Lima, realizada no Rio de Janeiro no ano de 2005.

Figura 73. Daniel Lima, *Arrastão de Loiros*, performance, Rio de Janeiro, 2005.¹⁴⁷



Fonte: <http://www.danielclima.com/Arrastao-De-Loiros>. Acesso em: 25 ago. 2022.

Figura 74. Daniel Lima, *Arrastão de Loiros*, performance, Rio de Janeiro, 2005.



Fonte: <http://www.danielclima.com/Arrastao-De-Loiros>. Acesso em: 25 ago. 2022.

¹⁴⁷ Para assistir a videoperformance acesse o link ou direcione a câmera do celular para o QR Code; Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jm9vLV11OQs&list=PL9HY-dFAduByVQHotakmlrb3G5oJtwKyh>. Acesso em: 02 ago. 2023.
QR Code;



Figura 75. Daniel Lima, *Arrastão de Loiros*, performance, Rio de Janeiro, 2005.



Fonte: <http://www.danielclima.com/Arrastao-De-Loiros>. Acesso em: 25 ago. 2022.

Figura 76. Daniel Lima, *Arrastão de Loiros*, performance, Rio de Janeiro, 2005.



Fonte: (Lima, 2023)

Praia cheia, Ipanema, verão no sul do Rio de Janeiro, área nobre, tendas e barracas armadas, corpos seminus sob o sol quente, famílias, amigos, turistas de todo o Brasil e estrangeiros, pessoas a chutar bolas, banhistas tentando se refrescar no mar, crianças brincando, e rompendo o ritmo habitual das coisas, um grupo de pessoas brancas enfileiradas ombro a ombro anda pela praia e entre os banhistas na videoperformance

(Fig. 73). Através da câmera na mão, recurso comum à cinegrafia para transmitir ao espectador o frenesi do instante da cena e a perspectiva daquele que a filma, acompanhamos aquele que registra em vídeo a performance, Daniel¹⁴⁸, e ora ele foca os brancos enfileirados a caminhar, ora a reação das demais pessoas que estão na praia. De forma descontraída, Daniel se aproxima de um homem negro retinto e o questiona “Arrastão de Loiro, o que que cê acha? O que você acha do Arrastão de Loiro?”. O homem ri e responde: “Arrastão de Loiro? Isso é arrastão? Iihhh... [...] não tem nada a ver com arrastão”. Em outro momento, Daniel volta a câmera para um homem branco sentado em uma cadeira de praia e o homem lhe diz: “Arrastão de gaúcho, se fosse preto nego tava fugindo. Aí bota loiro pra ver que num foge”.

Em seguida, o vídeo corta para uma cena panorâmica da fileira de brancos andando lado a lado, e ao fundo é possível ouvir diversas pessoas gritando “Arrastão! Arrastão!”. Em outro frame, Daniel se volta para um segurança/policial negro retinto que patrulhava a praia e questiona: “Não vai fazer nada? [...] E se fosse de negros?”, já o policial, visivelmente constrangido e tentando fugir da câmera o responde: “[inaudível] não tem racismo não, também sou escuro também, não tem racismo não”. Enquanto o arrastão de loiros transita livremente, as pessoas na praia continuam a fazer o que lhes é habitual, ficam sentadas em cadeiras e cangas, jogam bola, mergulham no mar. Não há uma movimentação significativa e massiva dos banhistas na tentativa de “guardar” e proteger seus bens e muito menos a si próprios. Seguem o que estavam a fazer tranquilamente, e assistem à performance.

Ao final do registro – videoperformance –, Daniel e sua equipe¹⁴⁹ coletam o depoimento de algumas pessoas que integraram o grupo de brancos que realizaram a performance; a primeira, uma mulher branca e jovem diz: “É arrastão de americano! É arrastão de americano!”; logo depois, uma segunda mulher, também branca, depõe: “Eu achei bacana porque as pessoas, a gente não conseguiu criar eu acho um medo que merecia, né? Então, talvez, seja interessante acentuar esse ponto de vista, que os loiros não criam medo como os negros. Teve gente que aplaudiu a gente, teve gente que entendeu, teve gente que não entendeu, uma menina levou uma bolada por uma certa impaciência de jogadores de vôlei, mas foi muito legal”. Em seguida, um homem branco

¹⁴⁸ Em sua tese, Daniel Lima relata o processo criativo e pontua que operou a câmera e realizou as entrevistas (Lima, 2023).

¹⁴⁹ Integraram a equipe, Cibele Lucena, Peetssa, Felipe Brait, Nina Crintz e Simon Simantob (Lima, 2023).

se volta para a câmera e diz: “Só achei que não botou muito medo, né? Foi o arrastão mais pacífico, inofensivo do mundo [...]”; e, por último, uma mulher branca ao lado de um homem branco relata em risos tímidos: “Foi difícil por causa da gente, mas foi ótimo”, e o vídeo se encerra com os performers, e Daniel ao centro, posando no calçadão de Ipanema para uma fotografia (Fig. 76).

Por si só, *Arrastão de Loiros* (Fig. 73) já apresenta diversos elementos para a compreensão de como corpos brancos podem andar livremente sobre o mundo (Sovik, 2009), ou mesmo como o cabelo loiro e a pele clara, a brancura, conferem aos brancos status, significados e valores positivos (Schucman, 2020), ao mesmo tempo em que são elencados à negrura valores negativos (Carneiro, 2023; Fanon, 2020, Faustino, 2017; Kilomba, 2019). Entretanto, ela se torna ainda mais interessante quando acessamos o processo criativo e a organização dessa performance, recentemente relatada na tese de doutorado de seu autor (Lima, 2023).

Doutor em Meios e Processos pela Universidade de São Paulo, mestre em psicologia e bacharel em Artes Plásticas, Daniel Lima tem uma extensa carreira como artista, curador e pesquisador, além de integrar o grupo Frente 3 de Fevereiro. Em sua tese, Daniel Lima (2023) analisa diversas obras de sua autoria produzidas ao longo de sua carreira, e entre elas, o *Arrastão de Loiros*. Segundo o artista (Lima, 2023), no ano de 2005, Daniel Lima foi convidado pelos curadores Érika Fraenkel e Carlos Sansolo – ambos brancos – para participar do *Prog:ME: Programa de Mídia Eletrônica* no Centro Cultural Telemar – hoje, Oi Futuro. Para a ocasião, propôs uma releitura dos arrastões que ocorreram na praia de Ipanema no Rio de Janeiro em 1992, e que foram amplamente noticiados e ganharam repercussão internacional. Nas palavras de Daniel: “A minha proposta era: 40 jovens negros sem camisa andando pacificamente pela praia num domingo de sol” (Lima, 2023, p. 227). Vale lembrar que, quando surgiram os arrastões – grandes grupos organizados que corriam pelas praias assaltando e roubando coletivamente os pertences dos banhistas –, os jornais da época apontavam que os criminosos eram, sobretudo, negros e favelados que se dirigiam para as regiões nobres da cidade¹⁵⁰, e o terror era tal, que esses arrastões fizeram parte do imaginário carioca em toda a década de 1990 e ainda hoje.

¹⁵⁰ Algumas reportagens se encontram disponíveis em: <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/nos-anos-90-arrastoes-nas-praias-da-zona-sul-do-rio-levaram-panico-aos-banhistas-10838744> Acesso em: 16

Enviada a proposta aos curadores via e-mail, no qual também explicita que buscava estabelecer contato com as comunidades do Rio de Janeiro para recrutar pessoas a fim de realizar a performance, Daniel Lima relata:

A resposta veio por meio de um telefonema de madrugada. A curadora, que tinha acabado de ler a proposta, me ligou: “Daniel, você está louco! Isso vai causar pânico. Vai ter gente pisoteada. Crianças podem morrer! Olha, a gente vai tirar todo o seu financiamento, você está fora da exposição, se você fizer isso. Isso vai causar pânico, se você fizer esta performance, vai estar por conta própria”. Então, eu recebo aquela avalanche de proibição. Como elaborar uma resposta à negação e, ao mesmo tempo, não ceder da proposta, nem da participação e do financiamento? (Lima, 2023, p. 231).

Duas semanas depois, Daniel Lima reelaborou a proposta e a enviou aos curadores; “Consistiria em uma inversão: se não podemos fazer com negros, então que sejam com brancos...bem brancos, loiros! Então, eu propus 40 jovens loiros andando na praia de Ipanema” (Lima, 2023, p. 231). Proposta aceita, o artista buscou recrutar pessoas brancas através de duas estratégias, primeiro, um anúncio no jornal O Dia no Balcão de Concursos e Empregos; “*PROCURA-SE BRANCOS. Homens e mulheres de cabelos loiros para performance artística no domingo dia 21 ago. Acima de 18 anos. 40 vagas. Paga-se bem [...]*” (Lima, 2023, p. 232), e segundo, contactou uma agência de modelos na cidade. Como resultado, ninguém respondeu ao anúncio e a agência, embora tenha confirmado, não enviou nenhum modelo. Nem mesmo a equipe curatorial e os demais envolvidos na exposição compareceram no dia da realização da performance, e na percepção do artista, “Era um silencioso boicote à proposta que agora ressoava como ‘e aí, vão conseguir fazer?’” (Lima, 2023, p. 232).

Conforme relata Daniel Lima (2023), frente ao desafio, ele e sua equipe buscaram pessoas brancas, brasileiras e estrangeiras, que se encontravam ali mesmo na praia, e para convencê-las a participar da performance explicaram o intuito da performance, além de oferecerem um valor de R\$ 50,00 a cada participante. Montado o grupo de brancos, eles caminharam por cerca de 15 minutos, partindo do Posto 08 até o Posto 09. Por fim, junto à obra, Daniel Lima encaminhou aos curadores um pequeno texto para que a acompanhasse no catálogo da exposição. Cito um trecho:

A imagem do arrastão está relacionada ao negro pobre – e este foi o elemento fundamentador da proposta inicial, vetada pela curadoria por preocupações com a segurança dos banhistas. Como resposta, proponho um caminho racialmente “**oposto**”. Para assim trazer a tona a premissa subliminar que

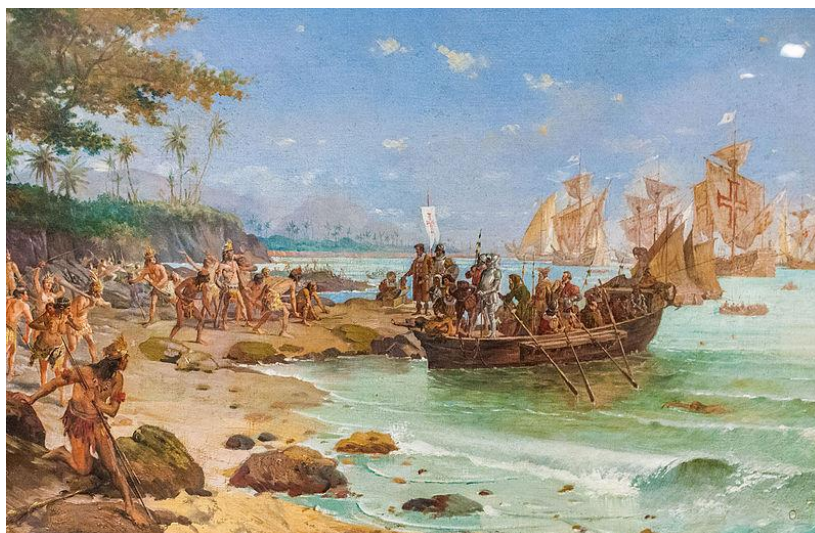
nasce deste processo: 30 negros juntos não podem caminhar em Ipanema; 30 loiros juntos podem caminhar em Ipanema (grifo meu) (Lima, 2023, p. 233).

O que fica evidente em minha percepção, é que já em 2005, ao se deparar com a branquitude nas instituições de arte, esta que detém o poder de “permitir” ou negar o que artistas negros podem falar no Cubo Branco da Arte Brasileira (Simões, 2019), inclusive, através de boicotes “silenciosos”, Daniel Lima fez um movimento similar ao que utilizo aqui como estratégia para visualizar a branquitude, a “imagem em negativo” (Sovik, 2017). Caso a performance tivesse sido realizada por jovens negros, ela poderia despertar o medo dos brancos, por eles mesmos, projetados sobre os negros (Kilomba, 2019; Memmi, 2021), e ao mesmo tempo que poderia funcionar como uma denúncia de uma segregação racial não “oficializada”, que separa sujeitos negros e brancos em favelas e áreas nobres no Rio de Janeiro, a performance atestaria aquilo que já está posto. Entretanto, ao trilhar um “caminho racialmente ‘oposto’” (Lima, 2023, p. 233), Daniel Lima utiliza a “imagem em negativo” (Sovik, 2017) tanto para sobreviver no sistema de arte – conseguir realizar seu trabalho – quanto para questionar a própria norma, “[...] *30 loiros juntos podem caminhar em Ipanema*” (Lima, 2023, p. 233).

Se viesse a utilizar os sujeitos negros para a performance, ao entrevistar os brancos sobre suas prováveis reações racistas à obra – como a própria recusa inicial dos curadores –, talvez os mesmos acionassem toda a “fragilidade branca” (DiAngelo, 2018) para defender-se. Todavia, ao inverter o negro e o branco, a partir da razão dual racial (Cardoso, 2020), Daniel Lima “joga” com os brancos dentro do seu próprio “jogo”, e vence. Por exemplo, todos os comentários e depoimentos de sujeitos brancos e alguns negros presentes no videoperformance deixam claro, já à época, que os sujeitos que compõem a sociedade brasileira compreendem e compartilham os sentidos, significados e valores de ser branco (Alves, 2012; Schucman, 2020), assim como também perpetuam o pacto narcísico da branquitude (Bento, 2002, 2022); são brancos, logo, não configura um arrastão, não apresentam perigo. O próprio aceite da proposta pelos curadores quando Daniel Lima opta pelos brancos demonstra que eles compreendiam que corpos brancos não despertariam o “medo”, o “pânico”, que poderiam transitar livremente. Quando um dos homens brancos entrevistados no videoperformance diz “Arrastão de gaúcho” para descrever o *Arrastão de Loiros* (Fig. 73), ele está movimentando e articulando todo aquele imaginário sobre o que é ser branco analisado no primeiro capítulo, em especial, sobre os brancos do estado do Rio Grande do Sul – sul do país –, tidos como os “verdadeiros” brancos, os brancos puros e de tradição branca preservada.

É curioso perceber que os corpos brancos não despertam medo – nem para o público banhista e nem para os curadores –, mesmo que historicamente tenham sido esses os corpos a invadirem o que viria a ser chamado de Brasil, e através do estupro, do saque, genocídio e diversas outras atrocidades tenham dominado esse território (Césaire, 2020; Memmi, 2021; Schwarcz; Starling, 2018). Parte disso se deve a como a branquitude brasileira produziu e projetou a si mesma durante muito tempo na historiografia, política e educação, e também como a branquitude no campo da arte sistematicamente produziu imagens, representações da branquitude que reproduziam e produziam o racismo visual. Por exemplo, na tela *Descoberta do Brasil* (Fig. 77) pintado pelo branco Oscar Pereira da Silva vemos a cena heroica da chegada das caravelas portuguesas nas praias brasileiras.

Figura 77. Oscar Pereira da Silva, *Descoberta do Brasil*, Óleo sobre tela, 190,00 cm x 333,00 cm, Acervo do Museu Paulista, São Paulo, SP, 1922.



Fonte:

https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Desembarque_de_Pedro_%C3%81lvares_Cabral_em_Porto_Seguro_em_1500_by_Oscar_Pereira_da_Silva_%281865%E2%80%931939%29.jpg Acesso em: 27 jul. 2023.

Na tela, homens brancos europeus se aproximam dos indígenas, tidos como selvagens, e se colocam eretos, vestidos elegantemente, um deles chega a vestir uma armadura completa. Aqui, são desbravadores, aventureiros, descobridores do além mar, e todas as demais “[...] fantasias brancas, que nos devolvem às mentiras brancas” (tradução nossa)¹⁵¹ (Yancy, 2022, p. 195). Imagens como essa (Fig. 77) inundam exposições de arte, livros didáticos da educação básica e superior, todos os meios de veiculação de imagens, e com a reprodução sistemática formam o imaginário sobre os brancos. Porém,

¹⁵¹ Original em inglês: “[...] white fantasies, which returns us to white lies” (Yancy, 2022, p. 195).

em *Arrastão de Loiros* (Fig. 73), Daniel Lima “põe em xeque” a representação da branquitude, essa parasita (Yancy, 2022), e “brincando” com as palavras e o tempo, poderíamos dizer que o primeiro *Arrastão de Loiros*, foi o próprio processo colonial, em especial, a cena da chegada dos brancos no litoral brasileiro.

O segundo trabalho sobre o olhar negro para a branquitude, se trata da videoperformance *White face and Blonde Hair* (Fig. 78, 79) da artista, curadora e pesquisadora Renata Felinto – doutora e mestra em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho –, realizada na cidade de São Paulo no ano de 2012 e que integra o projeto *Também quero ser sexy*. Ao som de *Cavalcada das Valquírias* do alemão Richard Wagner (1813-1883) remixada e sobreposta por uma música funk, Renata Felinto, se monta como uma mulher branca burguesa – ao contrário de Adriana Varejão que se pinta negra (Fig. 15) –, com roupas elegantes, colar de pérolas, uma peruca loira, óculos escuros e a pele do rosto pintada de branco, e caminha pelas lojas e boutiques da Oscar Freire, uma das ruas com estabelecimentos comerciais mais caros da capital paulista.

Figura 78. Renata Felinto, *White face and Blonde Hair*, performance, São Paulo, 2012.¹⁵²



Fonte: Fotografia: Crioulla Oliveira, disponível em: <https://renatafelinto.wordpress.com/tambem-queiro-ser-sexy/>. Acesso em: 25 ago. 2022.

¹⁵² Para assistir a videoperformance acesse o link ou direcione a câmera do celular para o QR Code; Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r1WqvnAhE6Q&t=10s>. Acesso em: 25 ago. 2022.
QR Code:



Figura 79. Renata Felinto, *White face and Blonde Hair*, performance, São Paulo, 2012.



Fonte: Fotografia: Crioulla Oliveira, disponível em: ["White Face \(and Blonde Hair\)" - Renata Felinto — Google Arts & Culture](#). Acesso em: 25 ago. 2023.

A videoperformance (Fig. 78, 79) inicia com a apresentação do título grafado com letras “clean”, minimalista, semelhantes às grafias empregadas a marcas de roupas de alta costura e acessórios de luxo. Assim como a própria roupa utilizada por Renata Felinto, e por que não também pela sua pele e a personagem, o título é dividido em dois e apresentado em contrastes, *White face*, escrito em branco sobre o fundo preto, *and Blonde Hair*, escrito em preto sobre o fundo branco e, por fim, é apresentado o nome completo em preto sobre o fundo branco. Em seguida, vemos sua imagem ao longe, atravessando a rua e se colocando em frente a uma vitrine. Abanando um leque, Renata Felinto caminha pelas calçadas calmamente, o que em muito contrasta com as demais pessoas que transitam pelo local com o passo apressado – trabalhadores no ritmo de uma cidade metropolitana inserida no sistema capitalista. Sua relação com o tempo, enquanto uma mulher branca burguesa, parece ser outra, parece não lhe preocupar e muito menos existir. Para ela, o tempo está suspenso. Nas palavras de Diane Lima, a personagem:

Brinca com o tempo livre, a liberdade sempre perseguida e o desejo pelo ócio, um vivido gasto entre goles de café e leituras de revistas num pomposo bistrô. Assim, se a lógica do capital se baseia na relação trabalho X tempo, observar a vida também se coloca como uma contradição inquestionável para o corpo negro (Lima, 2017, p. 165).

Em um segundo momento, Renata Felinto senta-se à mesa de uma cafeteria e observa as demais pessoas. Toma seu café, se refresca com o agitar do leque, folheia uma revista, e logo depois adentra as lojas. Confortável nesse ambiente de luxo e riqueza, a

personagem olha as roupas nas araras, as retira do lugar, as mede sobre o seu corpo, e logo em seguida se volta para os sapatos. Parecem lhe agradar, sorri, e por fim, sai da loja feliz carregando uma sacola de compras. Ao longo da performance é possível ver alguns frames em que os olhares brancos que se dirigem a Renata Felinto de forma incrédula e/ou surpresa. Diane Lima aponta que a própria angulação da câmera que registra a performance se caracteriza como um terceiro olho, “Um olho *paparazzi*, um olho branco que interroga, estranha, interpreta, sonda, encara, persegue e mira. O mesmo olho que a questiona: sendo ela uma criação nossa, será ela uma verdade ou uma mentira? Será ela uma ficção da nossa ficção?” (Lima, 2017, p. 166).

Como o título *White face* e a construção da personagem de Renata Felinto indicam, a videoperformance faz referência à prática do “Blackface” que surgiu nos Estados Unidos em meados do século XIX e teve grande adesão e repercussão no Brasil – até os dias hoje –, e que se trata de pessoas brancas se caracterizarem como negros, de forma estereotipada e racista para ridicularizar os mesmos. Para Rodrigo dos Santos, “A performance de Felinto é uma resposta a exclusão moral, desvalorização e a desqualificação sistemática de minorias raciais pelo uso do blackface e do humor racista” (2019, p. 152), e argumenta que:

Renata chama a atenção para o papel que os brancos ocuparam e ocupam na situação de desigualdades raciais no Brasil e denuncia os privilégios simbólicos e materiais que estão postos nessa identidade [...] O Whiteface proposto por Felinto é uma forma de satirizar a branquitude e atacar a ideia racista de superioridade estética com uma hipervalorização silenciosa do branco que nos permite confirmar que estamos diante de valores de beleza e poder construídos historicamente [...] (Santos, 2019, p. 148).

Além disso, soma ainda que “É sobre o signo da branquitude que Felinto entra nos lugares mais caros da cidade de São Paulo para impor sua brancura como sinal de protesto e revelar as relações raciais no Brasil [...]” (Santos, 2019, p. 154). A análise de Diane Lima caminha na mesma direção da de Rodrigo Santos:

A performance engendra, então uma mudança na relação: serviçal a consumidora, de consumidora a servida. Se à mulher negra é conferido [...] o papel temático daquela que tem parte da sua vida ofuscada pelo trabalho, em *White Face and Blonde Hair* a performer altera as posições, assumindo com recursos plásticos a ironia num gesto hiperbólico que acentua caracteres do Eu-Branco na sua própria imagem (Lima, 2017, p. 164).

Em síntese, ambas as análises da performance apontam criticamente para a questão da estética da branquitude, e de como essa estética é projetada como universal, um valor positivo e o ideal (Lima, 2017; Santos, 2019). Posto isso, penso que para além de satirizar a estética da branquitude, Renata Felinto faz alguns “movimentos” que

merecem maior atenção: primeiro, assim como em *Arrastão de Loiros* (Fig. 73) de Daniel Lima, Renata Felinto utiliza a “imagem em negativo” (Sovik, 2017) ao se apropriar da estratégia racista desenvolvida pela branquitude de se caracterizar racialmente para ridicularizar o Outro, e a inverte para colocar em questão a própria branquitude. Segundo, é que ao se caracterizar com os acessórios, a pele pintada de branco, mas que não é suficiente para tapar sua negrura, e a peruca loira e lisa, Renata Felinto tensiona a própria ideia de brancura e as intersecções entre gênero e raça que constroem a mulher branca como frágil, casta, entre outros significados (Alves, 2012). Assim como em *Pele negra, máscaras brancas* de Frantz Fanon (2020), Renata Felinto destaca que a brancura e o gênero não são dados “objetivos”, mas construções históricas, ou seja, ficções brancas, máscaras brancas.

Ao analisar o filme *Without You I'm Nothing* (1990), em que a atriz branca e norte-americana Sandra Bernhard o inicia fingindo ser negra, bell hooks faz uma crítica que, em partes, cabe à videoperformance de Renata Felinto e sua recepção:

Mulheres negras não têm público, plateias dispostas a pagar por nossas imitações engraçadas de mulheres brancas. Realmente, é difícil imaginar qualquer outro arranjo além de um espaço exclusivo de pessoas negras em que as mulheres negras pudessem usar a comédia [e a arte] para criticar e ridicularizar o comportamento das mulheres brancas da mesma forma que Bernhard brinca com as atitudes das mulheres negras (hooks, 2019, p. 93).

O terceiro e último “movimento” se dá pela corporeidade branca assumida por Renata Felinto. A artista deixa transparecer que, ao longo do processo criativo da videoperformance, se dedicou a observar de forma apurada como corpos brancos femininos se comportam, quais seus trejeitos, como andam, como gesticulam, como observam o mundo, como param o tempo, como ocupam o tempo, como se sente à vontade em espaços de riqueza e luxo, como se sentem livres para tocar as peças dos mostruários das lojas, como se sentem confortáveis para experimentá-las, como tomam café, balançam o leque e folheiam revistas, como gozam ao comprarem produtos luxuosos. Com isso, arrisco dizer que talvez, na História da Arte Brasileira, essa performance seja uma das primeiras obras a racializar intencionalmente – para além da imagem e da representação da branquitude – a corporeidade branca.

Por exemplo, de modo geral, ao pensarmos na corporeidade negra, como os corpos negros se movimentam, seus trejeitos, como andam, como dançam etc., automaticamente nos é acionado todo um imaginário – em partes, racista – de um corpo negro ritmado, solto, que “naturalmente” sabe dançar e que é mais corpo do que outros corpos (Faustino,

2017). O mesmo esquema se aplica a outros grupos racialmente minoritários, porém com outros estereótipos igualmente racistas. Já a corporeidade branca, assim como tudo que é relacionado à branquitude, é tida como norma e regra, uma corporeidade “natural”. Entretanto, a performance *White face and Blonde Hair* (Fig. 78, 79) aponta que ela não é “natural”, mas que também é construída. Deivison Faustino (2017) argumenta que ao projetar para o Outro as suas próprias contradições, a branquitude sofre uma castração do seu próprio corpo, todavia, a castração não é sinônimo de total exclusão, e aquilo que sobra da corporeidade branca é posto em evidência na videoperformance de Renata Felinto. *White face and Blonde Hair* (Fig. 78, 79) aponta que existe um andar branco, um movimentar branco, um comprar branco, um olhar branco, trejeitos brancos, um existir branco corporificado no mundo, e esse aspecto da branquitude ainda carece de maiores pesquisas e análises.

Por último, trago o políptico *Artista negro, curadoras brancas* (Fig. 80) do artista Gervane de Paula, meu “ex” conterrâneo, “vizinho” e do Estado de nome quase homônimo ao meu, Mato Grosso. Através do jogo de cores claras e escuras, a pintura realça os contrastes das palavras e dos sujeitos representados. No canto esquerdo, uma das telas horizontais tem escrito “artista” em branco sobre o fundo preto, e logo abaixo, a palavra “negro” pintada em preto sobre fundo branco. Do lado direito, a palavra “curadoras” se encontra em vermelho sobre o fundo preto, e na parte inferior, a palavra “brancas” pintada em branco sobre o fundo vermelho.

Figura 80. Gervane de Paula, *Artista negro, curadoras brancas*, óleo sobre tela, colagem, 160 x 180 cm, MT, 2018.



Fonte: <https://www.premiopipa.com/artistas/gervane-de-paula/>. Acesso em: 13 jul. 2023.

No centro do políptico, a tela com maior dimensão, se comparada às demais, apresenta um conjunto de personagens. Vemos um homem negro pintado em preto, vestindo apenas uma bermuda marcada com pinceladas de cores variadas. Com o tronco e membros nus, seu corpo magro e frágil nos é apresentado, e com a mão esquerda ele segura um pincel e a direita um pedaço de osso. Ao seu lado, tanto o direito, quanto o esquerdo, dois esqueletos brancos pintados em perfil, meio vivos e meio mortos, seguram o homem negro e sugam-lhe o sangue que jorra de seu pescoço. Aos seus pés, encontram-se uma pilha de ossos brancos, restos de corpos já sem vida e despedaçados, sendo ao menos nove crânios.

Conforme as palavras inscritas nas telas laterais e que intitulam a obra, a cena representa a relação entre artistas negros, como o próprio Gervane de Paula, e curadores brancos. No Brasil, assim como diversos historiadores e críticos brancos de arte construíram suas carreiras e seus pensamentos ao tomarem os negros enquanto negro-tema (Ramos, 1995) – como já apontado no segundo capítulo –, curadores e curadoras brancos, assim também como as próprias instituições brancas de arte e galeristas brancos, construíram suas carreiras de forma parasitária (Yancy, 2022), nutrindo-se da imensidão de Outros. Com acesso material e simbólico facilitados, pois, afinal, são a branquitude, muitos curadores e galeristas brancos buscam no Outro, no diferente, no exótico, no popular, meios para destacar-se no sistema de arte. Não é incomum galerias de arte afro-brasileira, popular, ou até mesmo indígena, serem propriedades de pessoas brancas, e que tenham sido herdadas de outras pessoas também brancas. Aliás, esses curadores e galeristas brancos muitas vezes também herdam redes de conexões de pessoas afortunadas – *network* –, também brancas, que consomem e financiam a produção de arte. Com isso, por vezes, artistas negros se tornam reféns dessa branquitude, pois para terem seu trabalho valorizado, reconhecido, financiado, comissionado, consumido, exposto, comprado, admirado, e até mesmo estudado na academia, ele ainda precisa passar pelo crivo e aval da branquitude.

Na obra de Gervane de Paula, vemos as curadoras brancas sendo “Branco Drácula” (Cardoso, 2020)¹⁵³, sugando e se alimentando do artista negro da vez. Assim como parasitas hematófagos (Yancy, 2022), a branquitude curatorial e institucionalizada

¹⁵³ Diria que assim como o display “Zono de Silêncio” (Fig. 21) sintetiza a tese de Igor Simões sobre as vozes negras no Cubo Branco da Arte Brasileira, essa obra de Gervane de Paulo (Fig. 80) sintetiza a tese de Lourenço Cardoso sobre a branquitude acadêmica que toma os negros como objeto/tema de suas pesquisas e carreiras.

constantemente recorre a artistas negros para nutrir-se. Nutrem-se das obras de autoria negra, nutrem-se da criatividade e inventividade negras, nutrem-se das experiências e vivências negras, mesmo aquelas mais dolorosas, nutrem-se das perspectivas negras, nutrem-se das vidas negras e, por fim, nutrem-se, simbolicamente e financeiramente, a partir do Outro¹⁵⁴. Ao alimentar-se do Outro, para ela objeto e/ou animal, a branquitude parte para o próximo, e o Outro, e Outro... e assim, parte daquilo que temos chamado de Sistema da Arte Brasileira tem sobrevivido. Obviamente, como explicita Igor Simões (2019), a curadoria nunca anda só, ela integra uma rede de sujeitos e personagens que estão intimamente interligados, porém, “Não ser o único culpado pode confortar, mas não absolver” (Memmi, 2021, p. 43).

Mesmo que, assim como o personagem negro na obra de Gervane de Paula, os artistas negros tentem lutar e resistir à branquitude no campo da arte, é campo comum para os negros que transitam pelo Cubo Branco da Arte Brasileira (Simões, 2019), e isso faz parte do conhecimento compartilhado (hooks, 2019), que negociações e concessões precisam ser feitas. Conseguindo “jogar” o “jogo” da branquitude – saber quando avançar e quando recuar, saber dançar e lutar ao mesmo tempo, saber ludibriar a branquitude –, alguns artistas negros conseguem sobreviver dentro do sistema de arte e outros perecem, mas mesmo aqueles que ainda vivem nele, precisam negociar o quanto de “sangue” estão dispostos a oferecer, e o quanto de “sangue” a branquitude está disposta a se alimentar. Isso me leva a questionar: quantos artistas negros e negras “ficaram” pelo caminho? Quais os seus nomes? Quais os nomes daqueles que não sobreviveram e se tornaram os ossos ao chão na obra de Gervane de Paula? Quais os nomes dos brancos que sugaram/sugam o “sangue” dos Outros?

É bem provável que a branquitude do campo da arte ao se deparar com essas obras e a presente crítica, tente se justificar e se defender. Possivelmente alguns irão acionar a “fragilidade branca” (DiAngelo, 2018), recorrerão aos pactos narcísicos (Bento, 2002, 2022), outros optarão pelo silêncio e “solidariedade branca” (DiAngelo, 2018), e alguns até seguirão pelo caminho da retaliação e do assassinato da reputação de qualquer um que se levante para olhá-los nos olhos (Carneiro, 2023). Tudo isso se deve ao

¹⁵⁴ Um aspecto que carece de maiores investigações, e que aqui destaco a eminente necessidade de ser realizada em pesquisas futuras, é a análise da relação que a branquitude tem como o mercado da arte, e como galerias, curadores, marchands, instituições e feiras de arte nutrem-se da produção de Outros. Com isso, faz-se necessário apresentar também os dados concretos e estatísticos das porcentagens dos valores distribuídos entre essa branquitude e os Outros.

“constrangimento” de serem desvelados, todavia, “Respostas negativas a imagens oferecem evidências tão valiosas quanto as positivas” (Burke, 2017, p. 271). Evidentemente, relações genuínas e fraternas podem ser estabelecidas entre brancos que são curadores, galeristas, instituições e artistas negros, inclusive as apoio, entretanto, elas ainda configuram exceções. O mais comum, é que ao se deparar com a “onda negra”, surja o “medo branco” (Azevedo, 2004), pois:

O retrato do colonizador, aparentemente, reflete a si mesmo. Digo “aparentemente” porque, na realidade, o branco, diante do espelho, não enxerga nada, pois sua imagem não é refletida no espelho; o branco é um Drácula, um personagem sedutor que possui o corpo desejado por todos os “não Dráculas”; corpo que o próprio não consegue observar diante do espelho, corpo que o próprio não consegue perceber da mesma maneira que os “não Dráculas, os não brancos (Cardoso, 2017b, p.184).

Além disso:

Sua surpresa pelas pessoas negras observarem as brancas com um olhar etnográfico crítico é, em si, uma expressão de racismo [...] Eles [brancos] têm um investimento emocional profundo no mito da “homogeneidade”, mesmo quando suas ações refletem o poderio da branquitude como um elemento que influencia quem são e como pensam. Muitos deles ficam chocados ao ver que pessoas negras pensam criticamente a respeito da branquitude porque o pensamento racista perpetua a fantasia de que o Outro que é subjugado, que é sub-humano, não tem a habilidade de compreender, de entender, de ver os feitos dos poderosos (hooks, 2019, p. 298-299).

É inimaginável, para parte da branquitude, ser colocada em “xeque” como nas obras de Daniel Lima e Renata Felinto, e muito menos não ser vista como o belo, bom e verdadeiro, e sim como monstruosa e parasita, como na obra de Gervane de Paula. Ao fazerem isso, esses três artistas rompem o racismo visual e os seus pilares; a proteção da representação da branquitude, a hipervalorização da branquitude e representação dos brancos enquanto representação do poder, e a universalização da representação da branquitude. Na Arte Brasileira, enquanto temos inúmeras imagens racistas que inferiorizam os negros e hipervalorizam os brancos, e que atravessaram os séculos, ainda há pouquíssimas imagens que digam: “Branco, você é branco. Ser branco é que é um problema [...]” (Cardoso, 2020, p. 7).

Segundo bell hooks (2019), a criação de imagens também é política. A política de dominação influencia a forma como as imagens são produzidas e comercializadas, e como ainda, como são expostas no Cubo Branco. A produção de imagens como resultantes do poder e a compreensão de que a própria imagem é poder, nunca foram segredos para aqueles que se dedicam ao campo das artes, mas ainda assim, temos olhado e produzido poucas imagens sobre como a branquitude opera dentro da Arte Brasileira e a partir dela.

Como é possível observar nas obras abordadas (Fig. 73, 78, 80), quando vista a partir dos olhares negros, “Nomear o que a branquitude representa na imaginação negra é geralmente falar de terror” (hooks, 2019, p. 306). Não à toa que na obra de Gervane de Paula a branquitude é o Branco Drácula (Cardoso, 2020) – sanguessuga e carniceira – a sugar o “sangue” dos artistas negros até as suas mortes. Em muito se assemelha à experiência do artista expressada em sua obra com o relato de bell hooks:

Ainda que eu viva e me mova em espaços onde estou cercada pela branquitude, não há conforto que faça o terrorismo desaparecer. Todas as pessoas negras [...] independentemente de seu status de classe ou inclinação política, convivem com a possibilidade de serem aterrorizadas pela branquitude (hooks, 2019, p. 311).

Ver a si mesmo através do olhar do Outro pode ser assustador e, em algum nível, aterrorizante. Ensinados a ver a si mesmos como tudo que é bom e belo, ao olhar-se no espelho criado pelo Outro, os brancos podem, em um primeiro momento, não se reconhecerem, sentirem-se ofendidos, tratar aquilo e aquele com deboche, e recusar a imagem de si produzida pelo Outro. Leva tempo até digerirem e compreenderem que tudo aquilo que pensam sobre si mesmos e que assumiram como verdades “objetivas”, na verdade, são fantasias e mentiras brancas (Kilomba, 2022; Yancy, 2022), e que as demais pessoas não os enxergam como tal. Acostumados a ver a si mesmos através de imagens positivas produzidas por iguais, em um processo narcísico de retroalimentação (Bento, 2022), chega a ser um ultraje para a branquitude ser colocada a ver-se através dos olhares dos Outros, daqueles que ela sequer cogitava que a via. Segundo George Yancy:

W.E.B. Du Bois teoriza a ideia de que os negros possuem o que ele chama de segunda visão, que é uma capacidade epistêmica que nos permite ver nos brancos o que eles próprios não podem ver ou se recusam a ver. Então, a luz pode sugerir o poder do olhar negro, aquele que é capaz de iluminar o que está por trás do véu, manifestando essa verdade na superfície do próprio véu (tradução nossa)¹⁵⁵ (Yancy, 2022, p. 194).

Tendo em vista que os brancos podem ver a si mesmos e reconhecer em graus diferentes como a raça influi sobre suas vidas, destaco nessa colocação de George Yancy que alguns escolhem deliberadamente não ver. Eles não só produzem o Véu, como podem transitar livremente entre os mundos cindidos por ele conforme as suas vontades. Todavia, o olhar de artistas e intelectuais negros pode oportunizar à branquitude

¹⁵⁵ Original em inglês: “W.E.B. Du Bois theorizes the idea that Black people possess what he call second sight, which is an epistemic capacity that allows us to see in whites what they themselves cannot see or refuse to see. So, the light might suggest the power of the Black gaze, one that is able to illuminate what is behind the veil, manifesting that truth on the surface of the veil itself” (Yancy, 2022, p. 194).

momentos, instantes, frames, para que ela olhe criticamente para si mesma. Nas palavras de Lourenço Cardoso:

O negro, ao olhar o branco, ao observar seu pertencimento étnico-racial, ao questioná-lo, ao propor que o branco olhe para si, assim como ele observa e examina minuciosamente todos os outros não-brancos, assim como ele estuda o negro, pode influenciá-lo a questionar sua branquitude. O negro, tão observado pelo branco, ao observá-lo, pode realmente leva-lo a olhar para si, problematizar sua identidade racial. Questionar a pretensa característica de superioridade do seu pertencimento étnico-racial (Cardoso, 2020, p. 120).

As reflexões de George Yancy (2022) caminham no mesmo sentido, ele argumenta que ao olharem-se a partir do olhar do Outro, alguns brancos podem vislumbrar como realmente são, porém, isso implicaria um estado de perigo, pois esses brancos compreenderão que precisam perder não só a sua identidade branca, como também os bens e privilégios simbólicos e materiais. Olharem-se resultará na compreensão da necessidade de perda, o que também pode gerar recusa. Para George Yancy:

O que precisamos são espelhos que funcionem como locais onde se pode dizer a verdade. Dentro do contexto da branquitude, como norma transcendental, os espelhos só podem mentir quando refletem de volta para os brancos o que os brancos controlam dentro do espaço do que é devolvido; o retorno fala de sua positividade ontológica em relação à negritude como negatividade ontológica. O que é necessário, porém, é a força do olhar contra-negro, contra-hegemônico e iterativo nos espaços performativos brancos, olhares contra-negros que forcem uma des-sutura, uma abertura que deve ser aterrorizante para os brancos (tradução nossa)¹⁵⁶ (Yancy, 2022, p. 198).

Obras de artistas negros que tematizam a branquitude de forma crítica podem funcionar como espelhos nos quais a branquitude vê sua monstruosidade e perversidade¹⁵⁷. Obras de autoria negra podem não só desvelar a branquitude, como também rasgar o Véu. Podem inclusive operar para desalienar Outros que ainda se encontram sob a lógica da branquitude (Fanon, 2020). Não tenho dúvidas sobre esse

¹⁵⁶ Original em inglês: “What we need are mirrors that function as sites of truth-telling. Within the context of whiteness, as the transcendental norm, mirrors can only lie as they reflect back to white people what white people control within the space of what is returned; the return speaks to their ontological positivity vis-à-vis Blackness as ontological negativity. What is necessary, though, is the force of the counter-Black gaze, one that is counter-hegemonic and iterative across white performative spaces, counter-Black gazes that force an un-suturing, an opening that has to be terrifying to white people” (Yancy, 2022, p. 198).

¹⁵⁷ George Yancy aponta que um dos perigos da branquitude ver-se no espelho é que a partir de então ela sinta pena de si mesma, “Then again, what if the hand and the look is actually a form of self-pity? What if after seeing herself in ways that indicate a de-masking, she feels sorry for herself? That, on my interpretation, would continue to function as a site of whiteness. So, her sadness becomes part of the structure of white comfort, her hand then becomes a gesture of loving support, which is not what she needs. Rather, she needs to tarry with the affect that accompanies her realization of white complicity. If she is feeling self-pity, then Black pain and suffering that are linked to her whiteness can be easily forgotten, placed under erasure. Seeing herself in the mirror now functions as a form of “loving forgiveness”” (Yancy, 2022, p. 199).

aspecto do trabalho de artistas negros, inclusive ressalto que na História da Arte Brasileira, Daniel Lima, Renata Felinto e Gervane de Paula têm inovado e sido os precursores dessa tematização intencional, proposital e crítica da branquitude a partir da imagem dos próprios brancos, ou seja, branco-tema (Ramos, 1995)¹⁵⁸. Todavia, tomar a crítica de artistas negros à branquitude como uma obrigatoriedade e necessidade de artistas negros, nos encaminharia novamente à essencialização desses artistas e de suas produções.

A crítica à branquitude não deve ser restrita a artistas não brancos, pois se assim fizermos, transferiríamos a responsabilidade de desvelar a branquitude a sujeitos não brancos, que por si só tentam sobreviver e resistir no mundo branco. Colocar essa responsabilidade sobre os ombros dos Outros também é uma forma de proteger e preservar a própria branquitude, pois ao não fazê-la, artistas brancos não se indispõem com seu próprio grupo racial, não rompem os pactos narcísicos (Bento, 2002, 2022), e continuam a usufruir dos privilégios materiais e simbólicos. Essa crítica deve e precisa ser feita, principalmente, pelos próprios brancos, e é necessário que esses estabeleçam relações genuínas com os Outros. Porém, *ONDE ESTÃO OS BRANCOS?* (Fig. 6) na Arte Brasileira que estejam dispostos a direcionar suas obras e trajetórias para criticar a própria branquitude? *ONDE ESTÃO OS BRANCOS?* na Arte Brasileira que estejam dispostos a romper com o seu próprio grupo racial? *ONDE ESTÃO OS BRANCOS?* na Arte Brasileira que denunciaram os seus iguais? *ONDE ESTÃO OS BRANCOS?* na Arte Brasileira que estão dispostos a perder? *ONDE ESTÃO OS BRANCOS?* na Arte Brasileira que firmam um compromisso irredutível e inegociável com a luta contra o racismo? *ONDE ESTÃO OS BRANCOS?*

¹⁵⁸ Kleber Amancio aponta que o pintor Arthur Timótheo da Costa, no início do século XX, já tinha criticidade quanto aos brancos ao pintar *Praça Floriano*; “O Arthur Timótheo aparece em algumas, então ele estava adentrando nessa elite carioca do início do século XX. Mas, ao mesmo tempo, me parecia contraditório – digamos assim – ele vender bem, ele frequentar esses espaços e ainda assim, a pintura dele me parece muito irônica, quando ele vai falar, por exemplo, sobre o processo de urbanização do Rio de Janeiro. Ele pinta o Rio de Janeiro tão idílico, tão irreal, que aquilo me parece uma ironia. Ele pinta o centro do Rio de Janeiro completamente branco, não só pelas pessoas que estão circulando, mas outros elementos também como o bonde... Só as montanhas não são brancas. Na tese eu associe esse quadro àquela crônica do Lima Barreto em que ele fala que o Rio de Janeiro queria se civilizar, queria ser Buenos Aires, que é uma cidade que conseguiu implementar todo esse ideal de branquitude, a Argentina é um país que conseguiu fazer isso” (Pereira; Oliveira, 2021, p. 383). Junto a tela citada, acrescento a tela *A Dama de Branco*, também de Arthur Timótheo, a obra *O Baile* de Rosana Paulino de 1995 e a escultura *Tinha que acontecer (Cabeça de Bandeirante)* de Flávio Cerqueira, entretanto, sob os aspectos aqui abordados, as obras de Arthur Timótheo, Rosana Paulino e Flávio Cerqueira carecem de maiores análises.

Ao longo desta pesquisa, também busquei localizar artistas brasileiros brancos que tematizassem a branquitude e utilizassem a própria imagem dos brancos para criticá-los. Para tal, consulte a bibliografia referenciada ao final, acervos *online* e conversei com meus pares do campo da Arte e da História. Reconhecendo os limites da minha pesquisa e não descartando a possibilidade de que esses artistas existam, parte do que localizei foram artistas mulheres brancas que indiretamente tocam na sua identidade branca ao abordarem em suas obras as questões de gênero e feministas. Digo indiretamente, pois ao tratarem desses temas e de suas experiências, artistas brancas não falam por todas as mulheres, e suas experiências enquanto mulheres é também uma experiência branca, portanto, aquilo que abordam e tematizam são experiências de *mulheres brancas*. O mesmo também vale para artistas homens brancos que abordam questões relacionadas a gênero, sexualidade e questões de classe. Outra parte que pude localizar, e aqui também não cabe citá-los nominalmente, são artistas brancos, homens e mulheres, que têm buscado “descolonizar” o seu olhar e suas produções, inclusive, usam esse mesmo termo de modo a agregar sentidos e valores para suas obras. Todavia, mesmo ao se proporem fazê-lo – descolonizar –, ainda utilizam a imagem do Outro para abordar questões raciais e de pobreza, o que, por fim, os levam ao racismo visual.

Esses artistas brancos, ao contrário de Daniel Lima, Renata Felinto e Gervane de Paula que utilizam a “imagem em negativo” (Sovik, 2017), ainda seguem a lógica do racismo visual, e mesmo ao abordarem as questões raciais, protegem suas imagens brancas e a si próprios. Assim como bell hooks, compreendo que:

É também uma questão de transformas as imagens, criar alternativas, questionar quais os tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau. Abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação. E, se houve pouco progresso, é porque nós transformamos as imagens sem alterar os paradigmas, sem mudar perspectivas e modos de ver (hooks, 2019, p. 36-37).

Artistas brancos necessitam pensar e elaborar imagens a partir de outros paradigmas. Precisam destruir as imagens que têm de si mesmos como bom, belo e verdadeiro, para só então produzirem obras que confrontem o racismo visual e critiquem abertamente a branquitude. Dessa forma, “Os brancos contemporâneos precisam visitar e

visitar novamente aquele espelho desagradável, para se verem [...]” (tradução nossa)¹⁵⁹ (Yancy, 2022, p. 200).

Acredito – talvez de modo otimista – que ainda esteja por emergir artistas brancos brasileiros que se proponham a discutir de forma crítica o racismo e a branquitude a partir de representações brancas. Ou mais, imagino o quão potente e revelador viria a ser uma exposição que se proponha a discutir o racismo a partir da crítica à branquitude, do seu legado desde a escravidão, ou até mesmo desde as invasões (Bento, 2014a, 2014b). Chego a imaginar, como seria uma exposição das *Histórias da Branquitude*, obviamente, não de modo saudosista, mas uma exposição crítica. Também me questiono, tendo em vista que para realizar uma exposição depende-se de grandes recursos financeiros e investimento, quais os interesses econômicos e mercadológicos, além dos sociais, são necessários para que uma exposição nesse sentido seja possível? Aliás, as instituições brasileiras de arte estariam dispostas a fazê-la? Qual o cenário necessário para que uma exposição que tenha como intuito a crítica à branquitude seja possível? Como seria construído o diálogo com o público? Quais seriam as reações dos brancos? Como seria elaborado o educativo da exposição? E o mais importante aqui, teríamos obras suficientes para compor uma exposição significativa? De antemão, caso um dia exposições e movimentos como esse venham a acontecer, destaco que eles não podem cair nas armadilhas da branquitude. Nesse sentido, essas exposições e movimentos não podem ser geridos apenas por brancos e a partir da lógica da branquitude, e muito menos podem ser espaços de protagonismo branco, pois isso só reforçaria aquilo que a exposição pretende combater.

Por fim, compreendo que o olhar negro ao observar criticamente a branquitude subverte as relações de poder racial, e contribui para o desvelar da branquitude. Ao utilizarem como estratégia a “imagem em negativo” (Sovik, 2017), ou seja, a imagem dos próprios brancos para criticá-los, Daniel Lima, Renata Felinto e Gervane de Paula rompem com o racismo visual e lançam novos paradigmas para discutir visualmente no campo da Arte Brasileira as questões raciais. Ao fazê-lo, esses artistas denunciam como a branquitude caminha sobre o mundo e opera dentro da Arte Brasileira, e mais, oportunizam que sujeitos brancos vejam a si mesmo como realmente são. Porém, essa crítica à branquitude não deve ser tomada como uma obrigatoriedade de artistas negros,

¹⁵⁹ Original em inglês: “Contemporary whites need to visit and visit again that disagreeable mirror, to see themselves [...]” (Yancy, 2022, p. 200).

mas deve também ser assumida por artistas brancos que queiram verdadeiramente lutar contra o racismo.

3.2. Arte Branco-brasileira: o que é, afinal?

Combater a hegemonia branca nas artes é um desafio que deve ser enfrentado por todos e todas. Rejeitá-la é acreditar em um novo projeto de futuro para as artes brasileiras.¹⁶⁰

Luciara Ribeiro

Não é de hoje que intelectuais e artistas negros têm olhado criticamente para artistas e personalidades brancas na Arte Brasileira. Todavia, o narcisismo branco fez com que a branquitude sequer cogitasse a existência das críticas negras, e quando incontornáveis, como as de Abdias Nascimento (2018), muitos brancos preferiram ignorá-las e optaram pelo silêncio/silenciamento (Simões, 2019). A fim de fazer falar os silêncios, pois “A identidade brasileira nunca pode ser pensada em separado das contribuições afro-brasileira que integram sua formação de modo tão visceral” (Cardoso, 2022, p. 44), retomo aqui o pensamento negro para responder a seguinte questão: “Se parte da arte brasileira se chama afro-brasileira ou indígena brasileira, como é mesmo o nome da outra parte que se pensa como regra? [...] Seria aquela a arte branco brasileira?” (Simões, 2021, p. 322), ou melhor, se os brancos não são O Humano e muito menos O Universal, e se suas imagens e representações também não são representações do Humano e do Universal, as suas produções no campo da Arte Brasileira são o quê?

Segundo Igor Simões, “A arte adjetivada como afro-brasileira é estabelecida como marca, em relação a uma arte que se coloca como não marcada” (2019, p. 146). Essa distinção foi inicialmente realizada pela branquitude, de modo a novamente produzir o Outro e a si mesma, nas palavras de Kleber Amancio:

Arte afro-brasileira, o termo é forjado pela branquitude, por teóricos brancos, que tinham interesse político de colocar os negros num tipo específico de arte, mas ao longo do tempo esse conceito foi se modificando, foi sendo reclamado por agentes negros de diversos lugares, sejam teóricos, artistas, curadores,

¹⁶⁰ Trecho disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/desconstruir-a-hegemonia-branca-nas-artes-brasileiras-e-uma-acao-efetiva-de-mudanca/> Acesso em: 10 fev. 2023.

historiadores etc., então hoje a disputa dessa definição ela é uma disputa mais política do que estética (Pereira; Oliveira, 2021, p. 386).

Como apontam Kleber Amancio e Lourenço Cardoso (2020), essa distinção, inicialmente criada pela branquitude, foi tomada por artistas e intelectuais negros ao longo do século XX, em um movimento de reivindicação e posituação da identidade negra – movimento de negritude –, e esses também se dedicaram a elaborar possíveis definições conceituais para o termo “arte afro-brasileira”. Por exemplo, Abdias Nascimento, que segundo Hélio Menezes é “[...] o primeiro intelectual a articular publicamente o tema da arte afro-brasileira como ferramenta político-artística de militância antirracista” (2018, p. 102), em seu célebre texto *Arte afro-brasileira: um espírito libertador* (Nascimento, 2018) publicado em 1976, articula o termo como uma categoria estética e de forma, muitas vezes ligado aos temas das religiões de matrizes africanas, mas sobretudo uma categoria com viés política e de reivindicação da liberdade negra. O que aqui destaco é que, já à época, ao se propor a conceituar o termo arte afro-brasileira, Abdias Nascimento também observou a branquitude e lhe direcionou críticas, em especial, à posição ocupada por Clarival do Prado Valladares – homem branco – no I Festival de Artes e Cultura Negra realizado em 1966, em Dacar, Senegal, e no FESTAC de 1977, no qual foi responsável por selecionar quais artistas brasileiros participariam desses eventos representando o Brasil. Segundo Abdias Nascimento:

os artistas e intelectuais negros não exerceram nenhum papel quando as decisões foram tomadas. (Negro de alma branca, marionete do grupo branco dominante, não conta). Numa repetição tediosa, os afro-brasileiros foram submetidos à condição de “objetos”, e as regras, as normas, e as seleções, as definições, estiveram a cargo de outros (Nascimento, 2018, p. 35-36).

E destaca que:

Como norma geral, os críticos de arte operam dentro de uma definição elitista de “belas-artes” que envolve exclusivamente a **arte branco-ocidental**. Essa manifestação parcial da ideologia da brancura se torna de vez em quando paternalística, através de expoentes como um Clarival do Prado Valladares (1918-1983), que fala da arte negra como reflexo do “comportamento arcaico” (grifo meu) (Nascimento, 2018, p. 35).

Ao longo do texto, Abdias Nascimento também observa aquilo que ele chama de “comportamento branco-brasileiro” (2018, p. 36), porém não o desenvolve com maior profundidade, ao menos, não de forma explícita. Outro intelectual negro, que ao se dedicar a conceituar a arte afro-brasileira “esbarra” na branquitude, foi Kabengele Munanga em seu texto *Arte afro-brasileira: o que é, afinal?*, publicado nos anos 2000 e que integrou o catálogo da exposição *Mostra do Redescobrimento*, realizada no Parque do Ibirapuera em São Paulo no mesmo ano. Segundo Munanga:

Para que uma obra de arte possa ter uma identidade afro-brasileira, penso que não deveria reunir concomitantemente todos os postulados e características acima referidos. Basta que um ou outro entre os mais relevantes (forma e tema) seja integrado com regularidade ao conjunto da obra e que lhe confira uma verdadeira autenticidade (Munanga, 2018, p. 122).

E ao tecer críticas às definições de arte afro-brasileira cunhadas pelo branco Mariano Carneiro da Cunha, para quem não importava a identidade racial dos artistas, mas sim as formas e os temas – já abordado no segundo capítulo –, Kabengele Munanga aponta o seguinte:

No grupo dos artistas que utilizam a temática afro-brasileira sistemática e conscientemente, [Carneiro da] Cunha aponta Hector Bernabó, o Carybé (1911-1997), Mário Cravo Jr., Hansen-Bahia (1915-1978) e Di Cavalcanti (1897-1976). Este último fundamenta sua pintura na representação do belo através de um modelo que ocorre ser uma mulata. Qualificar sua obra na categoria arte afro-brasileira cria dúvida, pois equivaleria a considerar como **euro-brasileiras** todas as obras de artistas brasileiros, brancos ou negros, em busca da representação do referencial de beleza branca feminina. Tanto os artistas do primeiro grupo como os do segundo nominalmente referidos são, por coincidência, de origem étnico europeia (grifo meu) (Munanga, 2018, p. 119).

No mesmo ano e exposição - *Mostra do Redescobrimento*, anos 2000 –, Emanuel Araújo, escreveu o texto de abertura do núcleo *Negro de Corpo e Alma*, e na seção *Olhar a si mesmo*, pontua que esta é ocupada por artistas negros que fogem dos estereótipos sobre os negros – tipos – criados por artistas brancos e viajantes, e que, em certa medida, se distanciam dos “[...] **cânones tradicionais da arte erudita, vale dizer branca**, de sua época” (grifo meu) (Araújo, 2000, p. 49), ou seja, uma *arte branca*, em forma e tema. Mais recentemente, Luciara Ribeiro, ao apontar a hegemonia branca nas Artes Brasileiras e os poucos espaços ocupados por artistas negros, pontua que:

Nesse sentido, precisamos sempre nos perguntar o porquê de racializarmos determinadas populações e atribuímos a elas termos específicos, como afro-brasileiras, indígenas brasileiras ou asiático-brasileiras (termo este ainda pouco difundido, mas que visa abranger vivências de brasileiros de origem asiática mais amplas do que a narrativa somente pautada pelas experiências nipo-brasileiras): será porque reconhecemos a chamada arte **euro-brasileira** como sendo apenas arte brasileira? (grifo meu) (Ribeiro, 2020, n.p.).

Já Igor Simões (2021), ao observar que quando pessoas brancas falam, falam a partir de um lugar social e político, argumenta que:

A arte brasileira, em seus aparecimentos mais recorrentes e históricos, poderia ganhar, como eu já citei em alguns momentos, o título de **arte branco brasileira**, ou **euro brasileira**. Isso envolve, necessariamente, trazer para o centro da discussão que construímos uma ideia de arte brasileira profundamente marcada por princípios brancos e de pretensões europeias. Basta, para tal constatação e discussão, olharmos as referências adotadas por tantos dos nossos artistas e instituições, curadores e historiadores da arte (grifo meu) (Simões, 2021, p. 322).

E por fim, Kleber Amancio aponta que,

Eu costumo chamar a arte brasileira de **arte branco-brasileira**, porque ela nasce a partir de um paradigma da branquitude, que aliás os intelectuais brancos frequentemente ficam irritados quando são chamados de brancos, porque isso reduz a humanidade. Agora imagina para nós, né?! Isso reduz nossa humanidade há séculos. Então eu digo “você está com o olhar um pouco reduzido de onde você está falando, não quer dizer que você não pode falar”. Tanto pode quanto tem falado, mas enfim... (grifo meu) (Pereira; Oliveira, 2021, p. 381)

Embora não tenha o intuito de traçar uma genealogia dessa discussão e correr o risco de criar mitos de origem, abordo esses diversos trechos com o objetivo de evidenciar que, há muito tempo, intelectuais negros observam a branquitude na Arte Brasileira, e mesmo entre nós, há aproximações e distanciamento a esse respeito. Os nomes são vários: arte branco-ocidental, euro-brasileira, arte branca, arte branco brasileira, euro brasileira, arte branco-brasileira, e assim como os diversos nomes empregados à arte afro-brasileira, eles exprimem diferentes entendimentos, e ganham também outras dimensões à luz dos Estudos Críticos da Branquitude.

Como já pontuei, atualmente quando nos voltamos para a racialização da atuação e produção em arte, não mais a fazemos a partir da forma e temas empregados pelos artistas, e fazê-la seria cair novamente em concepções racialistas e essencialistas sobre a arte e os artistas. Porém, a fazemos a partir da concepção política, e a partir da qual artistas não brancos podem reivindicar lugares na Arte Brasileira e no Cubo Branco da Arte Brasileira (Amancio, 2021; Menezes, 2018; Ribeiro, 2020; Simões, 2019).

Quando Abdias Nascimento (2018) utiliza o termo branco-ocidental e Kabengele Munanga (2018) euro-brasileira, ambos os utilizam em contraposição àquilo que tentam definir como arte afro-brasileira, algo que independente da raça do artista poderia ser tomado como arte afro-brasileira a depender da forma e dos temas abordados. Quando utilizado por Luciara Ribeiro (2020), o termo euro-brasileiro ganha outra proposição, aparece como oposição ao termo afro-brasileiro, asiático-brasileiro e indígena brasileiro, e os prefixos, ao meu entender, são tomados como metáfora de origem e raça dos próprios sujeitos artistas, não se tratando necessariamente de uma compreensão dessa categoria a partir da forma e tema.

Já quando vista por Igor Simões (2021), a branquitude recebe os termos de arte branco brasileira e/ou euro brasileira, e nessa colocação, os termos remetem não à forma e tema – uma essência branca –, mas à racialização dos próprios sujeitos. Além disso,

Igor Simões (2021) denuncia que aquilo que temos chamado de Arte Brasileira segue padrões brancos e que está alicerçada na branquitude, aspecto que será abordado mais adiante. Em um diálogo aproximado, Kleber Amancio (2021; Pereira; Oliveira, 2021) utiliza o termo arte branco-brasileira de modo a racializar os sujeitos em si, evidenciando que também se trata de uma identidade racialmente demarcada, além de que aponta que a própria Arte Brasileira se funda com base na branquitude, algo que, em partes, aproxima os dois últimos autores citados.

Quando nos voltamos para os próprios termos em si, diante da realidade brasileira, alguns se sustentam e outros não. O termo branco-ocidental, embora racialize os sujeitos/formas/temas ao utilizar o prefixo branco e aponte que se trata de um concepção ocidental de arte, é demasiado genérico quando aplicado ao contexto brasileiro, pois como apontam Lourenço Cardoso (2020), Lia Schucman (2020), Cida Bento (2022), entre outros, a branquitude, de modo geral, apresenta similaridades, mas ela não é homogênea, e como abordado no primeiro capítulo, a branquitude brasileira se diferencia da branquitude do Norte Global – Estados Unidos e Europa. Ela é branca, porém menos branca se comparada ao branco ideal, o branco de Lá. O mesmo ocorre com o termo arte branca, pois, generalista, ele pouco nos informa. Sobre os termos euro brasileira e euro-brasileira, com hífen, por mais que haja o recorte ao contexto brasileiro e que a ideia de Europa – euro – esteja atrelada à ideia de brancura, o prefixo adotado não necessariamente racializa os sujeitos e suas obras, e ambos, euro e brasileira, são apresentados como recortes espaciais de modo a evidenciar os fluxos/diálogos das produções realizadas Aqui com as produções de Lá (Cardoso, 2020).

Soma-se ainda que a ideia de descendência europeia é adotada como um valor pela branquitude brasileira. Alguns brancos orgulham-se de serem descendentes de alemães, italianos, portugueses, entre outros, e mesmo conscientes do papel desempenhado por essa branquitude europeia no Brasil, as tomam como um valor de distinção sobre os demais, os não brancos (Cardoso, 2020; Schucman, 2020). Segundo Albert Memmi:

Ele [colonizador/branquitude] apelará, portanto, para as qualidades de sua pátria de origem, celebrando-as, amplificando-as, insistindo em suas tradições particulares, em sua originalidade cultural. Assim, no mesmo movimento, ele terá afirmado sua própria pertença a esse universo afortunado, sua ligação nativa, natural, à metrópole, e a impossibilidade do colonizado de participar desses esplendores, sua heterogeneidade radical, a um só tempo infeliz e desprezível (Memmi, 2021, p. 96).

A todo momento, ou ao menos quando “podem”, a branquitude brasileira exalta seus ascendentes brancos europeus, e isso se torna um problema quando nos voltamos para o termo euro-brasileiro, pois caso o adotássemos, mesmo que inicialmente como uma categoria de crítica à branquitude no campo da arte, conforme as nossas experiências com essa branquitude apontam (Bento, 2022; Cardoso, 2020), é possível que com o passar do tempo essa branquitude brasileira, narcisista e que sofre da “patologia social do branco” (Ramos, 1995), adotasse o termo euro-brasileira não como uma crítica à sua própria branquitude, mas como uma categoria de valorização de si mesma, de reivindicação de mais espaços para a branquitude e aquilo que acreditam ser uma arte europeia, pois, afinal, qual artista branco brasileiro não gostaria de produzir uma arte euro-brasileira, uma arte com pretensões europeias?

Quanto ao termo branco brasileiro, adotado por Igor Simões (2021), há a racialização dos sujeitos brancos e o recorte ao contexto brasileiro, mas diferente do termo arte afro-brasileira, não há a hifenização da identidade branca. Lourenço Cardoso (2017; 2020) argumenta que sujeitos lidos como brancos e de diferentes origens ao migrarem para o Brasil podem optar por não hifenizar-se, e simplesmente se colocarem como brancos, neste caso, “Os sírio-libaneses podem se tornar apenas brancos, brasileiros, desde que possuam brancura e nenhum outro marcador de diferença que revele sua matriz familiar, como uma roupa que remete à etnia ou à nova etnia” (Cardoso, 2017b, p. 177). Ao fazê-lo, pessoas brancas usufruem do privilégio da branquitude de não ter sua identidade hifenizada, ou seja, não serem racialmente demarcados. Segundo Lourenço Cardoso:

[...] diria que grupos não brancos reivindicam suas ancestralidades cultural e biológica numa estratégia política. O objetivo é minimizar, ou abolir, as desigualdades sociais em consequência do racismo. Esse é o caso da hifenização negra, da nomeação afro-brasileiro. Ao hifenizar-se, o branco não possui a mesma necessidade. Pode hifenizar-se por reação à hifenização não branca. Em outras palavras, a hifenização branca, ou mais concretamente, o termo, ítalo-brasileiro, pode ocorrer quando o branco se sente injustiçado, devido às políticas de ação afirmativa em favor dos negros, por exemplo. Porém, a hifenização branca por reação à negra ainda é um fenômeno emergente em nosso território (Cardoso, 2017b, p. 191).

Feitas essas colocações, compreendo que o termo mais coerente com a proposta de racialização dos sujeitos brancos e suas produções no campo na Arte Brasileira, enquanto uma estratégia política e que não parta da estética, forma e tema, além de hifenizar a identidade branca, seja aquele adotado por Kleber Amancio (Amancio, 2021; Pereira; Oliveira, 2021), *arte branco-brasileira*. Estratégico pois, ao nomeá-la como arte

branco-brasileira colocamos em xeque as pretensões da branquitude de se projetar e, conseqüentemente, projetar também suas produções artísticas, como universais na Arte Brasileira, como representantes de uma arte nacional (Carneiro, 2023; Fanon, 2020; Faustino, 2017; Kilomba, 2019, 2022).

A partir de Ruth Frankenberg, Luciana Alves argumenta que a identidade branca “é um conjunto de práticas culturais usualmente não marcadas e não nomeadas ou nomeadas como nacionais, em vez de especificamente raciais [...]” (Alves, 2012, p. 32), e segundo Lourenço Cardoso:

Portanto a ideia de branco como sujeito oculto fantasiado de nacional ou universal ocorre para evitar o questionamento da branquitude. Numa hipótese, poderia dizer que, existe uma pedagogia de ocultamento da história opressora do branco, uma Educação que nos leva quando enxergar o branco ao mesmo tempo não enxergar. O que equivale dizer, quando observarmos a cultura ocidental, não criticarmos, quiçá, nem notarmos a hegemonia da branquitude dissimulada como universal (Cardoso, 2020, p. 174).

Sob o signo de nacional, a branquitude artística tem se colocado como o representante mor da Arte Brasileira, uma identidade não racializada e que covardemente se esconde. Assim como na compreensão de Frantz Fanon (2020) de que os brancos usurparam a ideia de humanidade e projetaram nela as suas particularidades, ou seja, uma alienação da humanidade (Faustino, 2017), e/ou aquilo que Sueli Carneiro (2023) aponta como a redução do Outro ao ôntico e a projeção do ôntico dos brancos como o ontológico, compreendo que a branquitude usurpou a Arte Brasileira e projetou nela as suas produções artísticas e teóricas ao mesmo tempo em que produziu uma imensidão de Outros aos quais não consideravam/consideraram como iguais. Com isso, essa branquitude reivindicou para si mesma a Arte Brasileira e elencou aos Outros a arte afro-brasileira, arte indígena brasileira e asiático-brasileira, e isso também se deve ao fato dessa branquitude possuir “[...] o monopólio da narrativa e difusão de sua história, isso resulta, na construção social da ‘miopia’, ou estreiteza da visão, também por parte dos não-brancos” (Cardoso, 2020, p. 174), e conseqüentemente, esses “[...] pensamentos tornam-se doutrinas por serem repetidas à exaustão. O método falseia, ameniza a contundência da história. Além disso, oculta os interesses dos grupos dominantes” (Cardoso, 2020, p. 174). Em síntese, nas palavras de Kleber Amancio, “A exclusividade da branquitude no cânone da Arte brasileira está intimamente ligada à elaboração de teorias da arte que deem conta de categorizar as obras produzidas por artistas negros a partir do processo de subalternização” (Amancio, 2021, p. 30).

Portanto, afirmo que aquilo que artistas brancos brasileiros têm produzido não é “A” Arte Brasileira. A Arte Brasileira é muito mais rica, plural e diversa do que somente a arte branco-brasileira. Tomar a arte branco-brasileira como a maior, e/ou a representante e componente principal da Arte Brasileira seria reduzi-la drasticamente e compactuar com o racismo, além de alienar a própria ideia de Arte Brasileira (Fanon, 2020; Faustino; 2017). O que proponho não é uma expansão da Arte Brasileira de modo a englobar as produções de autorias negras, indígenas e demais não brancas, mas o entendimento de que a Arte Brasileira é um campo de encontro dessas várias matrizes. Arte Brasileira é esse campo bélico, cenário de constantes disputas, resultante da supremacia branca no Brasil (DiAngelo, 2018; Sovik, 2009) e das resistências de povos não brancos. Respondendo ao questionamento: *Existe uma arte brasileira?* (Marques; Mattos; Zielinsky; Conduru, 2013), diria que sim e não. Sim, pois há uma produção significativa em arte – visual e teórica – produzida por sujeitos brasileiros, que, como a própria Claudia Mattos (2013) pontua¹⁶¹, precisa ser analisada a partir de outras epistemologias e óticas que não as eurocêntricas. Entretanto, não, pois não se trata de uma Arte Brasileira no sentido singular e na qual a branquitude seja tomada como a única representante possível – algo que ainda acontece no circuito internacional de arte. Nesse sentido, assim como Luciara Ribeiro (2020) e a partir das reflexões aqui apresentadas, compreendo que seria mais pertinente chamá-la e compreendê-la no seu sentido plural e diverso – não singular, homogêneo e branco – Artes Brasileiras.

Deslocar a produção artística de autoria branca da centralidade que ela tem ocupado nas Artes Brasileiras e demarcar que ela também é uma produção racializada, assim como seus próprios autores, e, conseqüentemente, nomeá-la como arte branco-brasileira, poderá acionar a fragilidade branca, a solidariedade branca, o silêncio (DiAngelo, 2018), o medo branco (Azevedo, 2004), e os pactos narcísicos da branquitude (Bento, 2002, 2022), pois, assim como argumenta Robin DiAngelo, “Muitos brancos consideram divisionismo nomear o poder racial branco. Para eles, o problema não é a desigualdade de poder em si; o problema é *dar nome* a essa desigualdade. Essa nomeação rompe a pretensão de unidade e escancara a realidade da divisão racial” (DiAngelo, 2018,

¹⁶¹ Claudia Mattos argumenta que “Devido a essa restrição histórica do campo aos temas mencionados, as significativas produções artísticas afro-brasileiras e ameríndias também foram esquecidas e, em larga medida, ainda são ignoradas por historiadores da arte no país, que constroem assim uma história da arte identificada com a história dos conquistadores europeus” (Marques; Mattos; Zielinsky; Conduru, 2013, p. 7).

p. 112), e soma-se ainda que “[...] é profundo o medo de que qualquer descentralização das civilizações ocidentais, do cânone do homem branco, seja na realidade um ato de genocídio cultural” (hooks, 2017, p.49). Além disso, essa “resistência” da branquitude à nomeação do poder racial branco ganha outras dimensões quando realizada por sujeitos negros. É demais ofensivo, ultrajante, subversivo, repugnante para a branquitude, chegando a ser visto como revanchismo, que aqueles que ela até então considerava como objetos (Cardoso, 2020), e a qual proibiram de observá-la e lhe falar (hooks, 2019; Kilomba, 2019; 2022), ousem lhe nomear. Porém, nós a temos nomeado (Amancio, 2021; Munanga, 2018; Nascimento, 2018, Ribeiro, 2020; Simões, 2019, 2021), e mostrado não somente aos nossos, mas também aos brancos, que a branquitude não é necessariamente o que projeta de si nas Artes Brasileiras.

Assim como diz Robin DiAngelo, “É claro que as normas brancas são violadas pela nomeação do poder branco” (2018, p. 112), e poderia encerrar dizendo que a arte branco-brasileira é uma categoria política e de racialização dos sujeitos brancos e na qual se enquadra toda e qualquer produção artística que seja fruto de autoria branca brasileira, mas acredito que essa categoria/conceito/nomenclatura nos possibilita ir além¹⁶². Também a compreendo como um recurso que nos possibilita identificar e analisar não só as produções artísticas de autoria branca, como também analisar aquilo que Kleber Amancio (2021) chama de História da Arte Branco-brasileira e aquilo que chamo de instituições brancas de arte.

Segundo Lourenço Cardoso:

No sentido de subalternizar o Outro, a História é um espaço de poder fundamental, nesse propósito e igualmente com a intenção inversa (Munanga, 1988, Silva; Silvério, 2003). O “vencedor” da guerra será aquele que narrará o fato. A narrativa da cultura ocidental representa, com propriedade, a aplicação de uma perspectiva única, aquela do “vencedor”. Evidentemente, não é apresentada “exatamente com essas palavras”, dissimula-se com os termos, “História Total”; “História Universal”; “História Nacional” etc. Por outras palavras, trata-se da História e do ponto de vista do opressor/explorador (Cardoso, 2020, p. 183).

Além disso, Cardoso acrescenta que “A História é um instrumento intelectual de exercício de poder sobre os Outros. Os pontos escolhidos não têm sentido para imensa maioria da História da humanidade” (Cardoso, 2020, p. 183), e ao mesmo tempo que a utilizam para “explicar”/produzir o Outro, a branquitude escolhe pontos e aspectos

¹⁶² Acredito que essa racialização dos sujeitos brancos na arte, a arte branco-brasileira, também possa ser estendida para a literatura, teatro, dança, música e demais áreas onde a branquitude seja hegemônica.

estratégicos para falar/produzir/ a si mesma. Constituída como ciência a partir do século XIX, a História “se ocupa das transformações humanas ao longo do tempo” e é através dela que “historiadores formulam a partir das demandas de seu tempo” (Amancio, 2021, p. 28). Sendo assim, novamente cai por terra a ideia de neutralidade e objetividade da produção da ciência (Kilomba, 2019, 2022), e “A negação dessas condicionantes, seja sob o verniz da objetividade ou da erudição, expõe o desejo de representação narcísica do mundo (White, 1973; Said, 1978)” (Amancio, 2021, p. 28). Kleber Amancio (2021) argumenta que o mesmo se aplica à História da Arte e que ela, epistemologicamente falando, está intrinsecamente ligada ao colonialismo europeu, e afirma de forma contundente,

A História da Arte Brasileira é branca. É preciso dizê-lo. O cânone histórico foi construído por uma sucessão de narrativas em que a sobressalência de artistas [brancos] é o grande fio condutor. Da “Missão Artística Francesa” de 1816 ao neoconcretismo, passando pelo modernismo [paulista] da semana de 1922 (Amaral 1998; Pedrosa, 1998; Schwarcz, 2008; Squeff, 2006; Rosa, 2007) (Amancio, 2021, p. 29).

Em certa medida, muito embora não seja racialmente demarcado enquanto branco, esse aspecto eurocêntrico também tem sido constatado por Rafael Cardoso (2022) e outros pesquisadores (Marques; Mattos; Zielinsky; Conduru, 2013). Adiante, Kleber Amancio também argumenta que a epistemologia branca e eurocêntrica da História da Arte não dá conta de compreender as produções artísticas de autoria negra, e que equivocadamente a branquitude fixa artistas negros em concepções às quais os próprios sujeitos negros não se enxergam enquanto tal, e com isso, “Ao obliterar esse debate a História da Arte se alinhou, inescapavelmente, a um projeto epistêmico colonial. É a História da Arte branco-brasileira” (Amancio, 2021, p. 30). Por fim, Kleber Amancio afirma que “Precisamos repensar a gênese da narrativa da História da Arte brasileira, seu silencioso e violento processo de normatização da branquitude” (Amancio, 2021, p. 35).

Em sua tese, assim como Kleber Amancio, Igor Simões (2019) também observou que a História da Arte, em seu aspecto mais amplo, tal qual se instituiu e a conhecemos, está atrelada ao colonialismo/modernidade. Para ele, “[...] a História da Arte pode ser pensada como a recorrente operação de selecionar, escolher e montar a partir de discursos que são sempre demarcados por aqueles que operam a disciplina” (Simões, 2019, p. 24), e argumenta que:

A História da Arte como disciplina é uma invenção europeia. Seu surgimento como conjunto de discursos sobre a arte e os artistas coincide com o projeto de países que passaram a dominar progressivamente a cena ocidental e a produção

sistematizada de conhecimento. Ainda antes, essa área de saber se delineava como narrativa que dava a ver a vida de artistas circunscritos a uma cidade – Florença – e a um pequeno grupo – o círculo de Cosimo de Medici (Simões, 2019, p. 25).

Argumenta também que “A História da Arte, nessa aparição europeia é, assim, também uma invenção moderna com projeção universal. Como as disciplinas e noções de conhecimento produzidos entre os séculos XVIII e XIX, ela inventa simultaneamente uma noção de arte universal e a multidão de narrações que exclui” (Simões, 2019, p. 26), não à toa, Igor Simões apresenta a História da Arte em seu aspecto plural e diverso, histórias da arte. Em síntese, Igor Simões (2019) traça uma breve genealogia da constituição da disciplina História da Arte, passando por Vasari, os florentinos, os Medici, Kant, entre vários outros autores e períodos, ao mesmo tempo em que analisa esse processo de constituição a fim de demarcar que ela em si é uma disciplina interessada, geograficamente e racialmente demarcada, e constata que:

O continente europeu fundou a História da Arte ao mesmo tempo em que inventava um mundo que só passou a existir quando enquadrado sob suas lentes. Lentes de desumanizar o outro. O outro era a atração pelo seu caráter de diferença. A História da Arte europeia é contemporânea – contemporânea da ideia de desumanizar quem não é seu espelho (Simões, 2019, p. 43).

E acrescenta ainda, “A História da Arte, quando pensada como disciplina apenas a partir da episteme europeia, é uma máquina de desconhecimento contínuo sobre aquilo que nos é característico” (Simões, 2019, p. 55) e pontua:

Ao preparar as etapas de uma pesquisa, selecionar os materiais de sala de aula, elege inventários, escolher alguns trabalhos em detrimento de outros, essa norma que não pergunta a si mesma, escolhe a si mesma. Como já afirmei, os senhores do cubo branco também são brancos e sempre preferem falar de si mesmos (Simões, 2019, p. 228).

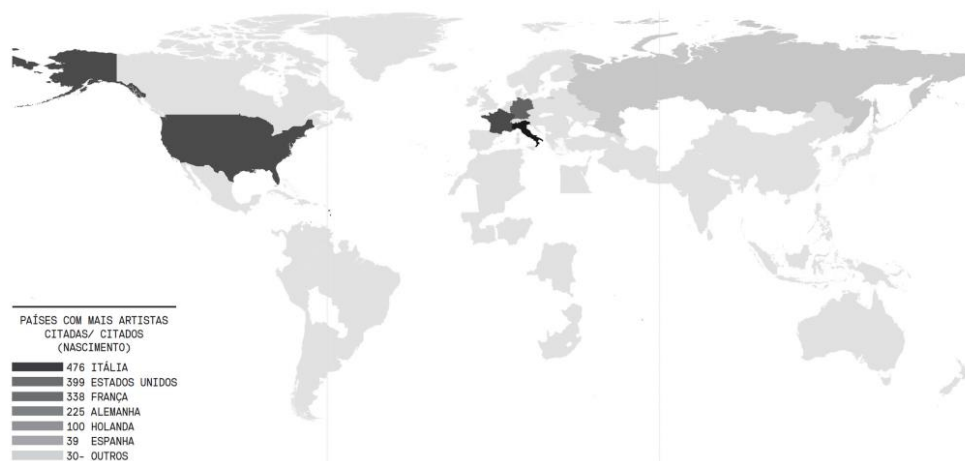
Com essas colocações de Igor Simões, a pesquisa/projeto *História da arte* idealizada por Bruno Moreschi se torna reveladora sobre o quanto essa História da Arte, mesmo Aqui, ainda é branca e masculina – muito embora não seja uma surpresa para as pessoas não brancas que atuam nesse campo. Durante seu período de estágio docência em uma das disciplinas de História da Arte na graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Bruno Moreschi levanta a seguinte questão: “Que História é essa que aprendemos na universidade?” (Carvalho; Moreschi; Pereira, 2019, p. 24). Movido por esse questionamento, Moreschi organizou um grupo de pesquisa interdisciplinar com o objetivo de analisar quantitativamente e qualitativamente quais os sujeitos e narrativas referenciados em 11 dos principais livros de História da Arte que são adotados como referências nos cursos de graduação em artes de universidades

brasileiras¹⁶³, tendo como categoria de análise raça, gênero, origem geográfica, representação e linguagem artística. Ao analisar o material selecionado, Moreschi e sua equipe constataram que “Ao todo, 10 autores e 2 autoras, sendo: 9 europeus e europeias; 3 estadunidenses; brancos e brancas; em um total de 5.093 páginas pesquisadas” (Carvalho; Moreschi; Pereira, 2019, p. 27) e que:

O eurocentrismo é evidente quando analisamos que, de um total de 2.443 artistas encontrados nos livros, 645 são não europeus – e, desses, apenas 246 são não estadunidenses e apenas oito artistas brasileiros e uma brasileira: Tarsila do Amaral, Candido Portinari, Oscar Niemeyer, Almir Mavignier, Öyvind Fahlström, Abraham Palatnik, Helio Oiticica, Cildo Meireles e Vik Muniz, estes concentrados em um período histórico bastante delimitado, entre 1886 e 1961. Em relação às técnicas utilizadas, 1.567 dos artistas são pintores (64,10%) e evidencia como a História da Arte ainda hoje é vinculada à História da Pintura (Carvalho; Moreschi; Pereira, 2019, p. 29).

Os números se tornam ainda mais “impactantes” quando observamos o mapa elaborado por Moreschi e sua equipe no qual apresentam graficamente esses dados (Fig. 81). Aliás, cabe observar que entre os poucos brasileiros citados, a maioria são brancos.

Figura 81. Bruno Moreschi e equipe. *Países com mais artistas citadas/citados (nascimento).*



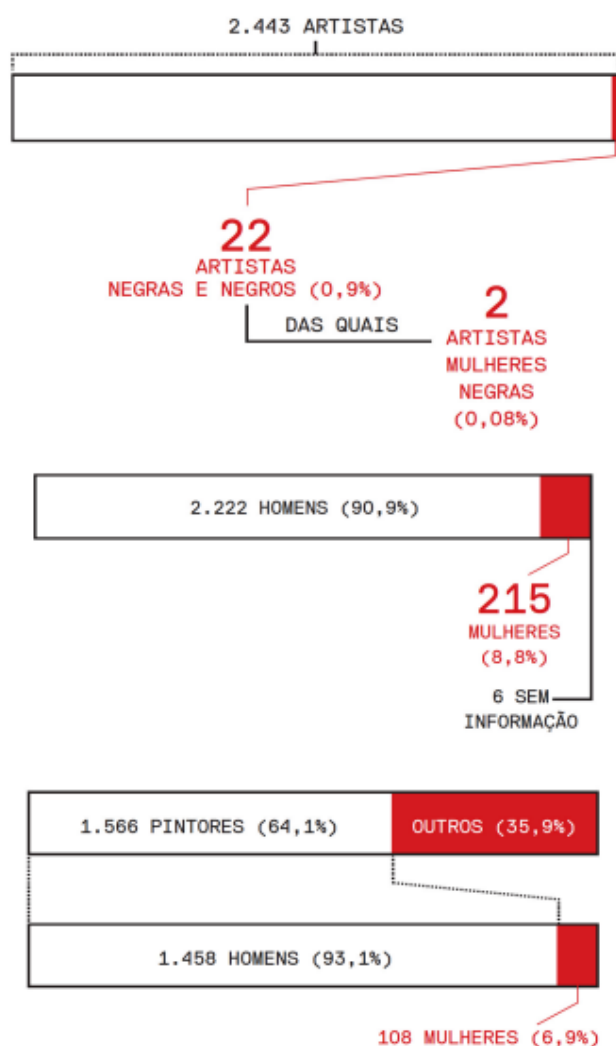
Fonte: (Carvalho; Moreschi; Pereira, 2019)

Conforme destacam os autores do projeto, essas disparidades se tornam ainda mais evidentes e graves quando analisaram o conteúdo dos livros sob a perspectiva de gênero e raça: “Dos 2.443 artistas, apenas **215 são mulheres e 22 são negras e negros** [...] Já os

¹⁶³ São eles: *A História da Arte* de Ernst Hans Gombrich; *Arte Moderna* de Giulio Carlo Argan; *Arte Contemporânea: Uma História Concisa* de Michael Archer; *Arte Contemporânea: Uma Introdução* de Anne Cauquelin; *Conceitos Fundamentais da História da Arte* de Heinrich Wölfflin; *Estilos, Escolas & Movimentos: Guia Enciclopédico da Arte* de Amy Dempsey; *Guia de História da Arte* de Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo; *Iniciação à História da Arte* de Horst W. Janson e Anthony F. Janson; *Teorias da Arte Moderna* de Herschel B. Chipp; *Tudo sobre Arte* de Stephen Farthing; *História da Cidade* de Leonardo Benevolo (Carvalho; Moreschi; Pereira, 2019).

artistas negras/negros encontrados (em ordem de nascimento, de 1882 a 1969) não representam nem mesmo 1% do total (0,9%)” (Carvalho; Moreschi; Pereira, 2019, p. 31-33). Esses dados também se tornam aterradores quando os visualizamos organizados em gráfico (Fig. 82).

Figura 82. Bruno Moreschi e equipe. *Gráficos sobre presença de mulheres (negras ou não) e negros.*



Fonte: (Carvalho; Moreschi; Pereira, 2019)

Segundos os pesquisadores, “Nesse estudo identificamos [Ananda Carvalho e Bruno Moreschi], por exemplo, que em nenhum momento a perspectiva de uma discussão sobre raça é apresentada nos livros consultados” (Carvalho; Moreschi; Pereira, 2019, p. 34) e identificam também outra artimanha da branquitude, trata-se do fato que,

Em geral, os autores utilizam duas estratégias para articulação do sujeito: o indeterminado (sabe-se, por exemplo) e o genérico (a história da arte, arte, campo, disciplina, ciências humanas etc.). Ambas as estratégias evidenciam a construção de um discurso que parece sinônimo de algo naturalmente verdadeiro e impedem a identificação (e, conseqüentemente, sua

responsabilidade) do autor do livro que constrói o argumento (Carvalho; Moreschi; Pereira, 2019, p. 35).

Frente a esses dados, os pesquisadores argumentam que “De forma geral, há uma intenção dos autores em produzir um discurso único, com muito poucas ressalvas e revisões posteriores” (Carvalho; Moreschi; Pereira, 2019, p. 37), e quando esses autores da História da Arte se depararam com objetos/obras que escapam às perspectivas eurocêntricas, as chamam de primitiva; “Nos livros pesquisados, os termos primitivo e arte primitiva aparecem 5 e 51 vezes, respectivamente – alguns momentos entre aspas, outros não” (Carvalho; Moreschi; Pereira, 2019, p. 38). O projeto *História da arte*, para além dos resultados aqui apresentados, resultou na produção de um panfleto que foi distribuído gratuitamente nos guichês de entrada de diversos museus brasileiros e do exterior, onde os pesquisadores apresentam a síntese da pesquisa em textos e gráficos, de modo a oportunizar e facilitar o acesso, além de que resultou também em um site onde consta todos os detalhes e o passo a passo da pesquisa desenvolvida¹⁶⁴.

Feitas essas colocações, estariam os docentes e pesquisadores brancos do campo da arte ainda a sofrer com a “patologia social do branco” (Ramos, 1995)? O que fazer então com a História da Arte Branco-brasileira ainda fundamentada na História da Arte do Norte Global? Assim como Igor Simões (2019), não tenho o intuito de abandoná-la, porém, ao nomeá-la de História da Arte Branco-brasileira – ação primeira de Kleber Amancio (2021) –, compreendo que para além de racializá-la, não devemos abandonar – no sentido mais amplo – o Gombrich, Argan, Anne Cauquelin etc.– e no recorte ao contexto brasileiro –, Aracy Amaral, Frederico Morais, Mario Pedrosa, Gonzaga Duque, entre tantos outros autores brancos. Entretanto, ao invés de tomá-los enquanto teorias e textos a nos informar sobre o mundo e as coisas, tomemos eles próprios e suas produções como objeto/sujeito de estudo, de modo que nos possibilite identificar e analisar como a branquitude produz a si mesma no campo da arte, ao mesmo tempo que produz o Outro.

Frente a essa proposta, alguns brancos discípulos, ou mesmo os próprios brancos historiadores da arte, críticos e curadores poderão se erguer em defesa, alegando que esses debates sobre racialização dos brancos são demasiadamente recentes e que cobrá-los/criticá-los a esse respeito – uma compreensão mínima das questões raciais – seria anacrônico. Em partes, compreendo essa alegação, mas onde estavam os historiadores brancos da arte frente aos estudos de Manuel Querino? Onde estavam os historiadores

¹⁶⁴ Disponível em: <https://brunomoreschi.com/Historia-da-arte> Acesso em: 26 ago. 2023.

brancos da arte quando, em 1957, Guerreiro Ramos (1995) já apontava a “patologia social do branco”? Onde estavam os historiadores brancos da arte, quando na década de 1970, Abdias Nascimento já elaborava muitas das questões aqui apresentadas? Sendo mais generoso, onde estavam os historiadores brancos da arte quando em 1988 e em 2000 Emanuel Araújo organizou exposições de dimensões faraônicas sobre a produção em arte de autoria negra? Onde estão os historiadores brancos da arte nos dias de hoje? Há muito tempo intelectuais negros estão falando, porém, há pouquíssimo tempo sujeitos brancos estão nos ouvindo. Em que esses historiadores brancos da arte estavam/estão interessados? Estariam eles dispostos a estabelecer relações autênticas e genuínas com pessoas não brancos? Assim como faz Lourenço Cardoso (2020) com pesquisadores brancos sobre o negro-tema, coloquemos em questão seus trabalhos, interesses e eles próprios.

Há muito ainda a ser investigado para responder tais questões, não tenho dúvidas, diria que se trata do trabalho de uma vida ou mais. E qualquer resistência da branquitude em ser ela própria analisada no campo da arte, só evidencia e confirma todas as questões e reflexões apresentadas ao longo desta dissertação, em especial, o quanto a História da Arte Branco-brasileira é também um espaço de violência, de supremacia branca e de epistemicídio (Carneiro, 2023; DiAngelo, 2018; Kilomba, 2019, 2022).

Para além da História da Arte Branco-brasileira, ao nomear a atuação de pessoas brancas enquanto arte branco-brasileira, esse conceito/categoria também nos possibilita analisar como a branquitude opera em instituições de arte, as quais nomeio como *instituições brancas de arte* – espaços de supremacia branca. As nomeio assim, devido ao fato de que em um país como o Brasil, onde, ao menos, 56% da população é negra, essas instituições de arte – que aqui não cabe citar nominalmente – ainda se encontram compostas majoritariamente por pessoas brancas em seus quadros de funcionários, em especial, os cargos decisivos e estratégicos, e seus acervos também são compostos em sua maioria por obras de autoria branca. Uma alegação comumente usada pela branquitude e já ouvida diversas vezes por pessoas negras que integram esse campo, é que faltam profissionais negros qualificados, assim como faltam artistas negros. Ora, até mesmo

Clarival do Prado Valladares (2018) e Aracy Amaral¹⁶⁵ (Amancio, 2021) já alegaram que a falta de artistas negros se dá apenas e somente por questões meramente econômicas.

Frente a essa justificativa da branquitude, cito algumas ações e exposições desempenhadas por sujeitos negros e brancos aliados que a colocam por terra: *A Mão Afro-brasileira* (Araújo, 2010); *Presença Negra*¹⁶⁶; *Negro de Corpo e Alma* (Aguilar, 2000); *Presença Negra no MARGS*¹⁶⁷; *Territórios: Artistas Afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*¹⁶⁸; *Diálogos Ausentes*¹⁶⁹; *Um Defeito de Cor*¹⁷⁰; *Mestre Didi – “os iniciados no mistério não morrem”*¹⁷¹; *Quilombo*¹⁷²; *Projeto Afro*¹⁷³; o levantamento de curadores negros e indígenas no Brasil realizado por Luciara Ribeiro¹⁷⁴; entre outros, isso sem citar ações de sujeitos indígenas e de outros grupos não brancos. Ou seja, somos muitos, e essas ações já demonstram isso. Não há apenas e somente uma onda negra (Azevedo, 2004), mas um oceano negro que aos poucos entra pelas fissuras das instituições brancas de arte e que enchem os salões e os inundam de vidas e saberes, e que gradativamente rompem de dentro para fora as paredes do Cubo Branco da Arte Brasileira.

Quando olhamos a partir da “imagem em negativo” (Sovik, 2017), essas várias ações negras, elas não apenas nos dizem sobre como sujeitos negros têm resistido e existido nas Artes Brasileiras, mas denunciam a hegemonia e supremacia branca nesses espaços. Segundo Cida Bento:

¹⁶⁵ “Na realidade, a razão fundamental é sempre a marginalização econômica. Ou seja, o homem de origem humilde, com permanente dificuldade de acesso a uma formação cultural de nível mais ou menos elevado, em país onde o sistema educacional já é, por si só, tão elitista como carente em geral quanto à qualidade. A inexistência de um número maior de artistas plásticos de origem negra é tão real quanto sua ausência das universidades brasileira” (Amaral, 2010, n.p. apud Amancio, 2021, p. 35).

¹⁶⁶ Maiores informações disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/paredes-brancas-presenca-negra/> Acesso em: 26 ago. 2023.

¹⁶⁷ Maiores informações disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/midia/presenca-negra-no-margs/> Acesso em: 26 ago. 2023.

¹⁶⁸ Maiores informações disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/territorios-artistas-afrodescendentes-no-acervo-da-pinacoteca/> Acesso em: 26 ago. 2023.

¹⁶⁹ Maiores informações disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sV9F-O6RKf4&list=PLaV4cVMp_odyLQOGpOkhVTmdTcFK2J76M&index=52 Acesso em: 26 ago. 2023.

¹⁷⁰ Maiores informações disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/programacao/um-defeito-de-cor/> Acesso em: 26 ago. 2023.

¹⁷¹ Maiores informações disponível em: <https://www.inhotim.org.br/eventos/mestre-didi-inhotim/> Acesso em: 26 ago. 2023.

¹⁷² Maiores informações disponível em: https://www.inhotim.org.br/nota_oficial_dez_22/ Acesso em: 26 ago. 2023.

¹⁷³ Maiores informações disponível em: <https://projetoafro.com/> Acesso em: 26 ago. 2023.

¹⁷⁴ Maiores informações disponível em: <https://projetoafro.comhttps://projetoafro.com/editorial/artigo/curadorias-em-disputa-quem-sao-as-curadoras-negras-negros-e-indigenas-brasileiros/> Acesso em: 26 ago. 2023.

Em um ambiente em que todas as pessoas são brancas, elas se identificam umas com as outras e se veem como iguais, membros de um mesmo grupo. Essa presença exclusiva de brancos, aliás, faz parte da realidade da maioria das organizações públicas, privadas e da sociedade civil. Quando isso é rompido pela presença de uma pessoa negra, o grupo se sente ameaçado pelo “diferente”, que por ser na instituição ou no departamento a única pessoa negra, num país majoritariamente negro, expõe os pés de barro do “sistema meritocrático (Bento, 2022, p. 73).

E acrescenta que:

As organizações constroem narrativas sobre si próprias sem considerar a pluralidade da população com a qual se relacionam, que utiliza seus serviços e que consome seus produtos. Muitos dizem prezar a diversidade e a equidade, inclusive colocando esses objetivos como parte de seus valores, de sua missão e do seu código de conduta. Mas como essa diversidade e essa equidade se aplicam se a maioria de suas lideranças e de seu quadro de funcionários é composta quase exclusivamente de pessoas brancas? (Bento, 2022, p. 17).

Mesmo que, por vezes, não haja uma intenção explícita de discriminar pessoas não brancas, instituições brancas de arte, devido aos pactos narcísicos (Bento, 2002, 2022) e ao racismo institucional¹⁷⁵ (Almeida, 2020; Bento, 2002, 2022; Kilomba, 2019, 2022), constantemente primam pela seleção de pessoas brancas para compô-las, nas palavras de Igor Simões, “No caso do Cubo Branco Brasileiro, os espaços e meios que possibilitam a constituição de narrativas ainda repousam sobre corpos brancos” (2019, p. 267). Não nos esqueçamos de que quando falamos de instituições de arte, acervos, legitimação, exposições, história da arte, crítica de arte, catálogos, livros, galerias, circuito de arte, feiras, e circulação de obras, também estamos falando de acúmulo de capital, e que estes ainda continuam sendo território da branquitude, com um quê de Casa-Grande (Simões, 2019). Feita essa constatação, penso que uma compreensão ampliada do conceito/categoria arte branco-brasileira, a fim de analisar a branquitude nas instituições de arte, ainda precisa ser desenvolvida em pesquisas futuras, e estas pesquisas precisam apresentar dados concretos, tanto quantitativos, quanto qualitativos, de modo a tornar evidente os mecanismos e ferramentas de defesa e ampliação da branquitude nas instituições de arte.

Por fim, compreendo que o conceito arte branco-brasileira não é apenas uma categoria política e que demarca e racializa a produção artística de autoria branca

¹⁷⁵ Silvio Almeida compreende racismo institucional da seguinte forma; “Assim, a principal tese dos que afirmam a existência de racismo institucional é que os conflitos raciais também são parte das instituições. Assim, a desigualdade racial é uma característica da sociedade não apenas por causa da ação isolada de grupos ou de indivíduos racistas, mas fundamentalmente porque as instituições são hegemônicas por determinados grupos raciais que utilizam mecanismos institucionais para impor seus interesses políticos e econômicos” (Almeida, 2020, p. 39-40).

brasileira, mas é também uma ferramenta analítica a partir da qual podemos identificar, compreender e analisar como a branquitude opera no campo das Artes Brasileiras. Assim como a crítica à branquitude a partir das representações em arte não deve ser tomada como uma obrigatoriedade de artistas negros, o Estudo da Arte Branco-brasileira também não deve ser encarado como um campo restrito a pesquisadores negros, porém, ele não pode estar à cargo da branquitude e muito menos ter as “cartas” dadas por ela. À vista disso, a questão inicial, *ONDE ESTÃO OS BRANCOS?* (Fig. 6), precisa ecoar pelas salas do Cubo Branco da Arte Brasileira, as salas de universidades, entre os grupos de trabalhos de associações de pesquisadores em arte, entre os congressos, encontros, simpósios, grupos de pesquisa, nas páginas de cada pesquisa realizada, não de modo reivindicatório como a faixa *ONDE ESTÃO OS NEGROS?* (Fig. 3) do coletivo Frente 3 de Fevereiro, mas de modo a desvelar a branquitude.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – A MORTE DA BRANQUITUDE NA ARTE BRASILEIRA, UM CONVITE

O escravo que mata o senhor, seja em que circunstância for, mata sempre em legítima defesa.¹⁷⁶

Luiz Gama

08 de agosto de 2023, Campo Grande, MS.

Lembro de anos atrás, quando apresentei as perspectivas e questões iniciais desta dissertação a um pesquisador branco e ele me direcionou os seguintes questionamentos: “E como pretende solucionar essas questões? Quais os caminhos?”. É fato que essas são perguntas comuns de serem feitas na área acadêmica, como solucionar e quais os caminhos e perspectivas a serem adotadas a partir das questões analisadas e resultados alcançados: O que fazer? O que esperar? Como agir? Como transformar? Qual a solução? Tem solução? Quais os caminhos? Quais as propostas?

Inicialmente cheguei a pensar que eram perguntas ingênuas, um simples protocolo e estrutura de toda e qualquer pesquisa, mas ingênuo estava sendo eu. Um pesquisador branco e experiente se direciona para um jovem pesquisador negro e o questiona como solucionar o problema da branquitude na Arte Brasileira. Em partes, ao levantar tais questões, ele transferia para mim, o Outro, a responsabilidade de resolver o problema dos brancos. Segundo Robin DiAngelo (2018), um dos problemas dos brancos é justamente este, imaginar que pessoas negras têm que ensinar as pessoas brancas sobre o racismo e os problemas raciais, e recorrer a elas para tal. Ao fazê-lo, pessoas brancas, por mais que pareçam “interessadas” nas questões raciais, na verdade, se distanciam, não se veem e nem se colocam enquanto participes das relações raciais, e com isso, elegem aos negros o problema do racismo, o problema dos negros, “Desse modo, podemos [brancos] ignorar os riscos e permanecer em silêncio diante de questões cuja culpabilidade recai sobre nós” (DiAngelo, 2018, p. 90). Além disso, DiAngelo acrescenta que “[...] essa solicitação não exige nada de nós e consolida as relações desiguais de poder ao pedir às pessoas de cor que façam o nosso trabalho” (2018, p. 90), e por fim, argumenta que:

¹⁷⁶ (Mennucci, 1938, p. 148 apud Azevedo, 2004, p. 168)

[...] a solicitação ignora as dimensões históricas das relações raciais. Ela desconsidera quantas vezes as pessoas de cor realmente tentaram nos dizer o que é o racismo para elas e o quão frequentemente foram ignoradas. Pedir às pessoas de cor que nos contem como elas vivem a experiência do racismo sem antes construirmos uma relação de confiança, sem estarmos disponíveis a encontra-las na metade do caminho ao sermos também vulneráveis, mostra que não temos consciência racial e que esse intercâmbio provavelmente seria inválido para elas (DiAngelo, 2018, p. 90-91).

Por exemplo, em um primeiro momento, quando comecei a escrever esta dissertação, lembro de ter anotado em meus cadernos: “Esta dissertação chega com atraso, mas em boa hora”. Com atraso, pois acredito que há tempos a Arte Brasileira necessitava de pesquisas como esta, com este tema, vista “de fora”, aqui, de um corpo negro e dos Estudos Culturais, e ainda necessita de muitas outras que estão por vir. Porém, em boa hora, porque sua escrita e base teórica só se tornaram possíveis com o avanço e a presença de pessoas negras nas universidades e nas instituições de arte – fruto da luta dos movimentos negros brasileiros. Entretanto, me questionei diversas vezes o porquê dessa pesquisa não ter sido desenvolvida por uma pessoa branca. Por mais que eu compreenda que aqui se apresentam as perspectivas e reflexões de um intelectual negro do interior, não essencializo meu pensamento, de modo que os resultados e questionamentos só fossem possíveis de serem elaborados e alcançados por uma pessoa negra. Sendo assim, por que pessoas brancas do centro do Brasil não realizaram esta pesquisa? Por que pessoas brancas que ocupam as cadeiras de pós-graduação em artes e história da arte nas principais instituições de ensino superior do centro do Brasil não tiveram interesse em pesquisar tais temas? Quais os interesses estão em jogo? Quais as relações interpessoais, afetivas e profissionais estão em jogo? Por que pesquisadores brancos no campo da Arte Brasileira não se dispuseram a resolver o problema dos brancos? Acredito que as respostas para esses questionamentos podem ser alcançadas ao longo de todo o texto, ora de forma implícita, ora de forma explícita, e o fato de não ter sido desenvolvida por pesquisadores brancos já nos responde muitas das questões levantadas.

Assim como o pesquisador branco que me questionou sobre as “soluções”, acredito que muitos dos leitores que chegaram até este ponto esperam um grande desfecho, soluções, sugestões, dicas, caminhos, propostas e até mesmo uma salvação, em especial, os leitores brancos. Alguns esperam uma redenção que não necessariamente os retirem dos seus lugares de conforto, que os mantenha vivos. Talvez isso demonstre um certo interesse dos brancos em lidar com sua branquitude, talvez não. Adiantando-me, cheguei a algumas considerações finais, obviamente. Porém, antes de apresentá-las,

gostaria de lhe pedir um pouco mais de fôlego para um último mergulho antes de emergirmos (Césaire, 2020; Fanon, 2020).

Ao recorrer aos textos do campo dos Estudos Críticos da Branquitude e outros (Alves, 2012; Bento, 2002, 2014a, 2014b, 2022; Blight, 2022; Cardoso, 2017, 2020; Carneiro, 2023; Carone, 2014; DiAngelo, 2018; Dyson, 2018; Kilomba, 2019, 2022; Miranda, 2020; Schucman, 2020; Sovik, 2009), identifiquei que a maioria caminha em um mesmo sentido, um último capítulo e/ou considerações finais em que traçam estratégias, soluções, caminhos e propostas para que os brancos se tornarem antirracistas. O mesmo foi percebido por Lourenço Cardoso, principalmente nos trabalhos de autoria branca, e argumenta que:

O que seria esse objetivo-fim? O momento em que após falar dos privilégios/vantagens raciais que se tem na sociedade por ser branco, rapidamente, caminha para um “grande final”, repetitivo. Refiro-me às estratégias, aos manuais de como o branco deve proceder para se tornar não racista. A dor que o pesquisador branco sente ao abordar de maneira detalhada o significado vantajoso que se tem por ser branco nas sociedades racistas será aliviada porque no final da narrativa ele terá elaborado estratégias de como não ser. Estratégia que o próprio pesquisador da branquitude utiliza para si. A maneira como ele se “salvou”, leva-o a ensinar, desenhar o mapa de como os outros brancos podem se “salvar”. Essa é uma perspectiva branca que tem aparecido em trabalhos de pesquisadores brancos a respeito da branquitude. É uma tendência salvacionista que também se apresenta em pesquisadores negros da branquitude. Ou seja, numa sociedade racial, como é possível “salvar” algumas pessoas? O problema disso é que enquanto caminhamos para minimizar, esquecemos ou abandonamos o projeto de construir outra sociedade que ocorra a afirmação humana autêntica (Cardoso, 2020, p.9).

Com isso, temos visto o surgimento de manuais, cartilhas, passo a passo, mapas, entre outros, sobre como os brancos podem se salvar, se tornarem antirracistas. Logo, bastaria aos brancos seguir essas instruções e pronto, resolveria o problema do seu racismo. Não desconsidero essas e outras elaborações, destaco que são estratégias importantes e válidas, mas acredito que ainda carecemos de pesquisas que analisem os resultados desses manuais e cartilhas nas ações e posturas de brancos que os adotaram.

Entre as possibilidades e caminhos para se tornar antirracista, cito algumas propostas brevemente. Albert Memmi (2021) questiona, “[...] uma vez que descobriu o sentido da colonização e tomou consciência de sua própria situação, da situação do colonizado, e de suas necessárias relações, como reagirá? Será que vai aceitar a condição de privilegiado, confirmando a miséria do colonizado, correlativo inevitável de seus privilégios?” (Memmi, 2021, p. 51), ou seja, trazendo para o campo da arte, como reagirá os brancos artistas, curadores, historiadores, críticos, galeristas, marchands e diretores de

museus ao compreenderem sua branquitude e o que ele é, de fato? Memmi (2021) argumenta que essa relação colonial não é apenas uma ideia, mas são relações vividas, concretas, e o colonizador, leia-se, branco, ao tomar consciência dessas relações ou se ausenta, ou fica e luta para transformá-las. Com isso, aponta que:

Não é tão fácil fugir, pelo espírito, de uma situação concreta, recusar a ideologia dessa situação e ao mesmo tempo continuar a viver suas relações objetivas. Sua vida se encontra desde então sob o signo de uma contradição que surge a cada um de seus passos, e que retirará dela toda coerência e toda tranquilidade (Memmi, 2021, p. 56).

Mesmo que recuse tal relação e todo o prestígio e privilégios que constituem a auréola que rodeia e constitui o seu ser, o branco ainda viverá essa contradição, e precisa aprender a lidar com ela constantemente. Assim como Memmi (2021) observa na vida colonial, o branco que se sensibiliza com a condição de vida do Outro, que rompe a solidariedade branca (DiAngelo, 2018), logo é mal visto pelos outros brancos que lhe dizem para não se importar, pois em uma sociedade com estrutura racista, “[...] o romantismo humanitário é considerado na colônia como uma doença grave, o pior dos perigos: não é nem mais nem menos que a passagem para o campo do inimigo” (Memmi, 2021, p. 57). Albert Memmi também constata que:

Muitos se surpreendem com a violência dos colonizadores contra o compatriota que põe em perigo a colonização. É claro que só podem considerá-lo um traidor. Ele questiona os seus em sua própria existência, ameaça toda a pátria metropolitana, que eles pretendem representar e definitivamente representam na colônia (Memmi, 2021, p. 57).

E acrescenta que, “[...] seus camaradas ficarão intratáveis, seus superiores o ameaçarão” (Memmi, 2021, p.58). Ao romper com os pactos narcísicos (Bento, 2002, 2022), a solidariedade branca (DiAngelo, 2018), e ao adotar o Outro e fazer-se adotar (Memmi, 2021), o branco poderá ser visto pelos outros brancos como um traidor, um inimigo da branquitude. Por ser de dentro (Ramos, 1995), ao recusar e abrir mão dos seus privilégios, ao menos aqueles que dependem de sua ação e postura, e ao denunciar a branquitude, esse branco coloca em xeque a própria existência da branquitude e desperta o estresse racial ao mostrar que outros brancos também podem fazê-lo (DiAngelo, 2018). Ao denunciar a desumanização que sua branquitude impõe aos Outros, inverte a lógica de funcionamento. Aliás, por ainda deter os privilégios brancos, esses brancos “traidores” alcançam lugares e outros brancos que ainda são inacessíveis para os Outros, e enquanto valor branco, detêm maior credibilidade ao falar.

Tornar-se um traidor inclui romper laços afetivos, familiares, profissionais, e enxergar criticamente a branquitude cria distanciamentos entre ele e os demais brancos que optaram por ser signatários do racismo. Por exemplo, bell hooks cita a experiência de seus alunos brancos:

Os alunos brancos aprendem a pensar de maneira mais crítica sobre questões de raça e racismo e vão para casa nas férias e, de repente, veem seus pais sob outra luz. Podem reconhecer neles um pensamento retrógrado, racista e assim por diante, e podem se magoar pelo fato de a nova maneira de conhecer ter criado um distanciamento onde antes não havia nenhum (Hooks, 2017, p. 61).

Posto isso, questiono, estariam os brancos dispostos a romper com a branquitude de suas famílias, amigos, empregos, organizações e instituições? Qual o ônus de ser branco e assumir valores e posturas antirracistas? Como tornar-se e tornar os brancos próximos antirracistas?

Luciana Alves (2012), bell hooks (2017), Sueli Carneiro (2023) e Du Bois (2021) apontam a educação como um meio de reeducar as pessoas brancas, de modo a desconstruir ideias racistas e que possibilite a pessoas brancas assumirem posturas e valores antirracistas. Du Bois questiona, “A formação para a vida ensina a viver; mas qual formação pode ser útil para o convívio dos homens negros e brancos?” (2021, p. 119), e Luciana Alves também o faz, “Até quando educaremos **para** a branquitude?” (2012, p. 210). Lia Schucman (2020), a partir de France Twine, argumenta a favor do letramento racial crítico:

Racial Literacy é um conjunto de práticas que pode ser mais bem caracterizado como uma ‘prática de leitura’ – uma forma de perceber e responder individualmente às tensões das hierarquias raciais da estrutura social –, que inclui o seguinte: (1) um reconhecimento do valor simbólico e material da Branquitude; (2) a definição do racismo como um problema social atual, e não como um legado histórico; (3) um entendimento de que as identidades raciais são aprendidas e resultado de práticas sociais; (4) a posse de gramática de raça, racismo e antirracismo; (5) a capacidade de traduzir e interpretar os códigos e as práticas racializadas de nossa sociedade; e (6) uma análise das formas em que o racismo é mediado por desigualdades de classe, hierarquias de gênero e heteronormatividade (Twine, 2006, p. 344 apud Schucman, 2020, p.189).

Já Robin DiAngelo (2018) argumenta que pessoas brancas precisam enfrentar o estresse racial, a fragilidade branca, e aprender a sempre estarem desconfortáveis. Grada Kilomba (2019, 2022) e Jorge Miranda (2020) argumentam em favor da descolonização, do processo de rompimento com as epistemologias e modos de vida branco europeu. Cida Bento (2022) advoga a favor de políticas afirmativas e programas antirracistas de inclusão e valorização da diversidade nas instituições públicas e privadas.

Portanto, os caminhos são vários para que o branco se torne antirracista. Penso que não devemos assumir apenas uma ou outra frente/estratégia, precisamos adotar as mais diversas formas, pois como apontei no segundo capítulo, a branquitude é o branco-vida, ela não é estática, fixa, é dinâmica e a cada desvelar ela reelabora suas estratégias e ferramentas de manutenção de poder. Todavia, esse não tem sido meu objetivo principal, nem mesmo agora nas considerações finais. Acredito que apresentar “soluções”, passo a passo e/ou uma cartilha, neste momento – a dissertação –, seria simplificar e reduzir as reflexões que proponho e análises que realizo. Posto isso, apresento outra coisa, um projeto, ou seja, um convite a algo maior e mais amplo.

Priscila Silva (2017) recorre aos apontamentos de Lourenço Cardoso sobre as perspectivas dos estudos sobre a branquitude, e a apresenta que de modo geral, há duas linhas, a primeira, na qual os teóricos propõem a resignificação e a reconstrução da identidade branca, ou seja, “Não se propõe, portanto, a supressão e sim o fim da hierarquia entre os diferentes que resulta no favorecimento de uns em detrimento de outros [...]” (Cardoso, 2008, p. 174 apud Silva, 2017, p. 22), e a segunda linha, na qual “Esta linha de teóricos críticos não está convencida da possibilidade de expurgar o traço racista da identidade racial branca, portanto, propõe a abolição da branquitude e, por via de consequência, a abolição da negritude” (Cardoso, 2008, p.175 apud Silva, 2017, p. 23), ou seja, a abolição da ideia da raça, um outro mundo possível. Assim como Frantz Fanon (2020), compreendo que a negritude seja o caminho, não o fim em si mesma. Do mesmo modo, compreendo que a branquitude precisa caminhar para o seu fim, para a sua morte.

Tenho me interessado cada vez menos se esse ou aquele branco é ou não antirracista, e me interessado cada vez mais naqueles que querem matar a branquitude. Jorge Miranda (2020) relata o momento em que testemunhou em um encontro de rappers, quando um rapper negro gritou “Morte aos brancos!” (2020, p. 62) enquanto outro rapper, branco, se apresentava, e ao dissertar sobre esse grito, Jorge Miranda argumenta que “Morte aos brancos!” é diferente de “Morte ao sistema branco!” (2020, p.63). A morte concreta dos brancos não resultaria necessariamente na morte da branquitude, do sistema branco e de como ele tem organizado a sociedade brasileira. Gritar a favor da morte dos brancos, se enquadra enquanto um discurso de ódio infeliz (Fanon, 2020; Miranda, 2020). Já o grito a favor da morte da branquitude, configura-se em um rompimento radical a favor de outro mundo possível, onde possamos, brancos e não brancos, viver plenamente

e de forma autêntica nossas humanidades (Cardoso, 2020; Fanon, 2020; Faustino, 2017).

Sobre isso, recorro ao pensamento de George Yancy:

Qualquer tipo de morte é difícil de suportar [...] Perder algo tão querido como a própria identidade, e aqui queremos dizer a identidade branca, gera muita ansiedade. Há muito a perder. No entanto, por que não deixar essas ficções para trás? A ficção da “superioridade” branca, da “divindade” branca, da “inocência” branca, da “segurança” branca, do “destino manifesto” branco – deixe tudo ir. Então, sim, você me ouviu corretamente – os brancos deveriam se deitar e morrer uma morte simbólica, mas que tem profundas implicações afetivas, epistêmicas, éticas e metafísicas. Seria notável testemunhar um ritual público coletivo de morte branca, de brancos morrendo para o poder tóxico branco, hegemonia branca, mentiras brancas, pretensões brancas, modos brancos de ser-no-mundo. Isso pode ser seguido por um ato de luto coletivo. Tal morte envolveria um evento do tipo Damasceno, a queda da ignorância deliberada, o desmascaramento, onde as escamas cairiam no chão. Seria um acontecimento kenótico, um profundo esvaziamento psicológico, e, sim, onde cairia também a imago da branquitude, morreria. Afinal, a imago da branquitude funciona como um objeto que está ligado a uma aspiração poderosa, como algo a ser alcançado, possuído. No entanto, se a branquitude, no final das contas, for uma mentira, uma esperança vazia, uma expressão de antinegitude com todas as suas implicações necropolíticas para os corpos negros, então a morte da branquitude significará uma vida mais abundante não apenas para os negros, mas para pessoas brancas também. Perder aquilo que nunca se teve realmente, aquilo que era um mito para começar, é enfrentar-se a si mesmo e descobrir ali o que nunca se teve para começar. Doloroso? Sim. E branco, não prevejo quando ou mesmo se os brancos terão a ousadia de morrer desta forma, e não sou de forma alguma otimista, existem algumas formas de mentira e criação de mitos cujo odor de morte é bem-vindo (tradução nossa)¹⁷⁷ (Yancy, 2022, p. 196).

No contexto brasileiro, onde ainda impera o mito da democracia racial, e esse Vêú falseia as relações de modo que muitos acreditam no mito das três raças e que entre elas há uma relação harmoniosa, é perturbador propor a morte da branquitude, ainda mais essa que se encontra e se constitui no poder. A branquitude brasileira e tudo que ela representa

¹⁷⁷ Original em inglês: “Any kind of death is hard to bear [...] Of course, within the context of your question, as you suggest, I’m referring to something symbolic, though profoundly social ontological. To lose something so dear as one’s identity, and here we mean white identity, creates a great deal of anxiety. There is so *much* to lose. Yet, why not leave such fictions behind? The fiction of white “superiority”, white “divinity”, white “innocence”, white “security”, white “manifest destiny” – let it all go. So, yes, you heard me correctly – white people should lay down and die a symbolic death, but one that has deep affective, epistemic, ethical, metaphysical implications. It would be remarkable to witness a collective public ritual of white death, of whites dying to white toxic power, white hegemony, white lies, white pretensions, white ways of being-in-the-world. This might be followed by an act of collective grieving. Such a death would involve a Damascene-like event, the falling away of wilful ignorance, de-masking, where the scales would fall to the ground. It would be a kenotic event, a deep psychological emptying, and, yes, where the imago of whiteness would also fall, die. After all, the imago of whiteness functions as an object that is linked to a powerful aspiration, as something to be achieved, possessed. Yet, if whiteness, in the end, a lie, an empty hope, an expression of anti-Blackness with all of its necropolitical implications for Black bodies, then the death of whiteness will mean more abundant life not only for Black people, but for white people as well. To lose that which one never really had, that which was a myth to begin with, is to face oneself and to discover there what one never had to begin with. Painful? Yes. And white I don’t foresee when or even if whites will have the daring to die in this way, and I am by no means optimistic, there are some forms of mendacity and myth-making whose odour of demise is welcomed” (Yancy, 2022, p. 196).

material e simbolicamente está de tal forma entranhada nos sujeitos brancos que, por vezes, eles acreditam que a morte da branquitude é a morte do seu próprio corpo físico. Essa associação torna difícil para os brancos pensarem a morte da branquitude, pois ela seria um suicídio concreto dos brancos. Para alguns brancos, é inimaginável pensar sua morte e uma humanidade autêntica para si e os seus que não a branquitude. Quando propõem, muitas vezes se voltam para o Outro, e fazem períodos de imersão em espaços e culturas negrocêntricas (Cardoso, 2020), indígenas e de outros povos não brancos. O máximo que conseguem imaginar, para sua existência ser menos branca ou distanciar-se da branquitude é se alimentar do Outro, mas não conseguem imaginar outra possibilidade de existência e humanidade para si mesmos.

Não temo afirmar que a branquitude precisa morrer. Assim como Fanon (2020) aponta que o negro tem que fazer o mergulho na negritude e posteriormente emergir, o branco, para que alcance alguma humanidade, precisa morrer em si, para depois, ressurgir para o Outro e para si mesmo, esse é o seu mergulho. Se não morrer, sua empatia, sua luta contra o racismo e seu discurso de aliado tornam-se levianos, superficiais, ou no mínimo, oportunistas. Repito, a branquitude precisa morrer. A morte da branquitude não é a negação do sujeito que hoje entendemos como branco, ao contrário, é a morte do poder exercido pelo grupo que se pretende superior a partir da ideia de raça. Aliás, eu ainda não vi nenhum branco (branquitude) morrer na Arte Brasileira.

George Yancy (2022) e Daniel Blight (2022) argumentam a favor de um suicídio simbólico da branquitude, onde os próprios brancos recusariam e denunciariam sua branquitude e a dos seus. Enquanto esse levante massivo e significativo na Arte Brasileira não acontece, enquanto Outro, negro, proponho com essa dissertação um desvelar da branquitude na Arte Brasileira, um recurso que contribui para a sua morte – obviamente, correndo o risco de ser morto por ela (Carneiro, 2023). O desvelar da branquitude constitui-se em identificar o que ela é, como ela age, como ela se projeta, como ela se constitui, ou seja, identificar seus padrões organizacionais e característicos, mas não só. É também refutar suas mentiras brancas, suas fantasias brancas, seu olhar branco e sua pretensão de ser universal e a representação máxima de humanidade. Despertado pela questão *ONDE ESTÃO OS BRANCOS?*, no primeiro capítulo, identifico esses padrões e como a branquitude vai sendo construída ao longo da história e os valores e significados a ela atrelados. Também identifico suas ferramentas e mecanismos de proteção, e como ela, no contexto brasileiro, falseia e manipula sua identidade branca conforme os seus

interesses ao se inserir em espaços e culturas não brancas, e a fim de legitimar suas produções nelas inspiradas, o que nomeio como contradição estratégica da branquitude. No segundo capítulo, analiso como a branquitude ao produzir o Outro produziu a si mesma na Arte Brasileira, por meio de textos de brancos historiadores e críticos de arte, até mesmo médicos, que se propuseram a analisar a produção artística de autoria negra. Além disso, analiso como, ao produzir representações negras, os brancos produziram a representação da branquitude, representações assimétricas que hipervalorizam a branquitude. Enquanto resultado, identifiquei aquilo que chamo de racismo visual: a proteção da representação da branquitude, a hipervalorização da branquitude e representação dos brancos enquanto representação do poder, e a universalização da representação da branquitude.

No terceiro capítulo, inverte as relações de poder e utilizo o olhar do Outro, negro, para olhar a branquitude. Para tal, recorro às obras dos artistas Daniel Lima, Renata Felinto e Gervane de Paula, por compreender que esses trabalhos elaboram um novo paradigma para a produção de imagens na Arte Brasileira, a crítica à branquitude utilizando a própria imagem dos brancos. E por fim, recorro ao pensamento de intelectuais negros para nomear a arte de autoria branca como arte branco-brasileira, e compreendo que não se trata apenas de uma nomeação, mas de uma categoria política que pode ser utilizada como ferramenta para a análise da História da Arte branco-brasileira e das instituições brancas de arte. Identificar e nomear a branquitude e sua produção é um modo de matar sua pretensão como universal. É romper com seus discursos e mentiras, é tratá-la como humana, não como divina. Um mortal.

Penso que a arte tem o potencial de intervenção e transformação do mundo, mas nem sempre o é, principalmente essa ainda alicerçada na branquitude. Acredito que as metodologias, recursos como a ideia de “imagem em negativo” (Sovik, 2017) e os resultados alcançados podem contribuir para a morte da branquitude na Arte Brasileira. São argumentos e conceitos que nos ajudam a rebater a branquitude e enfrentá-la de frente, e precisam ser utilizados estrategicamente. Carecemos de muitas outras pesquisas que deem conta de analisar a complexidade da branquitude na Arte Brasileira, e esse convite que é a dissertação, em especial, aos brancos, poderia receber outro título ao recorrer à série do artista Moises Patrício, *Aceita?*¹⁷⁸. Por fim, antes que me prolongue e

¹⁷⁸ Maiores informações em: <https://www.premiopipa.com/pag/moises-patricio/>. Acesso em: 08 ago. 2023.

as palavras aqui se transformem em outra pesquisa, recorro às palavras de Raymond Williams em que ele distingue o que são sementes de vida e sementes de morte e a importância de nomeá-las, e a partir das quais percebo que a branquitude é uma semente de morte:

Há ideias e modos de pensar que têm neles as sementes da vida, e há outros, talvez na profundidade de nossas mentes, que têm as sementes de uma morte geral. A medida de nosso sucesso em reconhecer esses dois tipos e em dar-lhes um nome, possibilitando assim seu reconhecimento coletivo, pode literalmente ser a medida de nosso futuro (Williams, 2011, p. 361).

Sendo assim, compreendo que a morte da branquitude na Arte Brasileira é uma semente de vida.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Nelson (Org.). **Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma – Black in body and soul**. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

ALAMBERT, Francisco. Onde estamos “nós” no “nosso” modernismo?. *In*: GILIOLI, Renato de Sousa Porto. **Representações do negro no modernismo brasileiro: artes plásticas e música**. Belo Horizonte: Miguilim, 2016, p. 9-11.

ALMEIDA, Silvio de. Prefácio à edição brasileira. *In*: DU BOIS, W.E.B. **As almas do povo negro**. São Paulo: Veneta, 2021, p. 11-16.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

ALVES, Luciana. **Ser branco: no corpo e para além dele**. São Paulo: Editora Hucitec, 2012.

AMADO, Janaína. Terra boa, gente ruim: história e memória do degredo no Brasil. **CLIO – Revista de Pesquisa Histórica**, Recife, n. 24, p. 14-38, 2006.

AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. A História da Arte branco-brasileira e os limites da humanidade negra. **Revista Farol**, [s. l.], v. 17, n. 24, p. 27–38, 2021. DOI: 10.47456/rf.v17i24.36351. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/36351>. Acesso em: 4 set. 2023.

ARAÚJO, Emannel. **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e história**. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Museu Afro Brasil, 2010.

ARAÚJO, Emannel. Negro de corpo e alma. *In*: AGUILAR, Nelson (Org.). **Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma – Black in body and soul**. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 42-55.

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. **Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites século XIX**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa de. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. 6. ed. Rio de Janeiro: Capivara, 2020.

BELTRAMIM, Fabiana. **Sujeitos iluminados: a reconstrução das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr**. São Paulo: Alameda, 2013.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BENTO, Maria Aparecida Silva Bento. Branqueamento e branquitude no Brasil. *In*: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva Bento (Org.). **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2014a, p. 25-57.

BENTO, Maria Aparecida Silva Bento. Branquitude: o lado oculto do discurso sobre o negro. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva Bento (Org.). **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2014b, p. 147-162.

BENTO, Maria Aparecida Silva Bento. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2002.

BENTO, Maria Aparecida Silva; SILVEIRA, Marly de Jesus; NOGUEIRA, Simone Gibran (Org.). **Identidade, Branquitude e Negritude: Contribuições para a Psicologia Social no Brasil: Novos Ensaio, Relatos de Experiência e de Pesquisa**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2014.

BESSA-OLIVEIRA, M. A. BIOgeografias na Fronteira Sul (Brasil/Paraguai/Bolívia). **RELAcult - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, [s. l.], v. 3, n. 3, 2017. DOI: 10.23899/relacult.v3i3.541. Disponível em: <https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/541>. Acesso em: 30 set. 2023.

BITTENCOURT, Renata. **Modos de negra e modos de branca: o retrato “Baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX**. Dissertação (Mestrado em História da Arte e da Cultura) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2005.

BLIGHT, Daniel C. **The Image of Whiteness: Contemporary Photography and Racialization**. New York: SPBH Editions, 2022.

BRIENEN, Rebecca Parker. **Albert Eckhout: visões do paraíso selvagem: obra completa**. Rio de Janeiro: Capivara, 2010.

BURKER, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência história**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CAMPOS, Rogério de. Retorno a Aimé Césaire, uma cronologia. In: CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020, p. 79-127.

CARDOSO, Lourenço. A branquitude acrílica revisitada e as críticas. In: MULLER, Tânia Mara Pedroso; CARDOSO, Lourenço (Org.). **Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil**. Curitiba: Appris, 2017a, p. 33-52.

CARDOSO, Lourenço. **O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre o pesquisador branco que possui o negro como objeto científico tradicional**. Curitiba: Appris, 2020.

CARDOSO, Lourenço. O branco não branco e o branco-branco. In: MULLER, Tânia Mara Pedroso; CARDOSO, Lourenço (Org.). **Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil**. Curitiba: Appris, 2017b, p. 175-195.

CARDOSO, Lourenço. Prefácio 1. In: MIRANDA, Jorge Hilton de Assis. **Branquitude, Música Rap e Educação: Compreenda de uma vez o racismo no Brasil a partir da visão de rappers brancos**. Salvador: Sandile Editora, 2020, p. 7-9.

CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco**: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARONE, Iray. Breve histórico de uma pesquisa psicossocial sobre a questão racial brasileira. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva Bento (Org.). **Psicologia social do racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 13-23.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade**: a construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva Bento (Org.). **Psicologia social do racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

CARVALHO, Ananda; MORESCHI, Bruno; PEREIRA, Gabriel. A História da arte: desconstruções da narrativa oficial da arte. In: p. 23-46. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, São Paulo, n. 8, p. 23-46, 2019. Disponível em: https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/revista/Revista_CPFn08.pdf#page=23. Acesso em: 20 nov. 2021.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.

CERCHIARO, Marina Mazze. **Esculpindo para o Ministério**: arte e política no Estado Novo. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CERCHIARO, Marina Mazze. Esculpindo o ideal de “homem novo”: discursos sobre raça, gênero e nação no Estado Novo. In: **30ª Reunião Brasileira de Antropologia**, João Pessoa, João Pessoa: UFPB, 2016, p. 1-20. Disponível em: https://www.academia.edu/39049286/Esculpindo_o_ideal_de_homem_novo_discursos_sobre_ra%C3%A7a_g%C3%AAnero_e_na%C3%A7%C3%A3o_no_Estado_Novo. Acesso em: 07 jul. 2020.

COLLINS, Patricia Hill. Epistemologia feminista negra. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (Org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 139-170.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-brasileira**. Belo Horizonte: C / Arte, 2007.

CONDURU, Roberto. Negrume multicolor: arte, África e Brasil para além da raça e etnia. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, p. 29-44, jul/dez. 2009. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/6>. Acesso em: 13 jan. 2022.

CUNHA, Manuela Carneiro de. Olhar escravo, ser olhado. In: AGUILAR, Nelson (Org.). **Mostra do redescobrimto: negro de corpo e alma – Black in body and soul**. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 134-135.

CUNHA, Mariano Carneiro da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil, vol. II**. Instituto Moreira Salles: São Paulo, 1983, p. 988-1033.

DÁVILA, Jerry. **Diploma de brancura**: política social e racial no Brasil – 1917-1945. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

DIANGELO, Robin. **Não basta não ser racista**: sejamos antirracistas. São Paulo: Faro Editorial, 2018.

DU BOIS, W.E.B. **As almas do povo negro**. São Paulo: Veneta, 2021.

DYSON, Michael Eric. Keyser Söze, Beyoncé, e o Programa de Proteção a testemunhas. *In*: DIANGELO, Robin. **Não basta não ser racista**: sejamos antirracistas. São Paulo: Faro Editorial, 2018, 13-21.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FAUSTINO, Deivison Mendes. Frantz Fanon, a branquitude e a racialização: aportes introdutórios a uma agenda de pesquisas. *In*: MULLER, Tânia Mara Pedroso; CARDOSO, Lourenço (Org.). **Branquitude**: estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba: Appris, 2017, p. 125-140.

FAUSTINO, Deivison. Posfácio. *In*: FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 245-263.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. 63. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

GILIOLI, Renato de Sousa Porto. **Representações do negro no modernismo brasileiro**: artes plásticas e música. Belo Horizonte: Miguilim, 2016.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. 26. ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *In*: GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020, p. 75-93.

HALL, Stuart. Estudos Culturais, Dois paradigmas. *In*: HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013a, 143-175.

HALL, Stuart. Estudos Culturais e seu legado. *In*: HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013b, 219-240.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

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

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

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. 3. ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2022.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Negros no estúdio do fotógrafo**: Brasil, segunda metade do século XIX. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2010.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Zoológicos humanos**: gente em exibição na era do imperialismo. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2020.

LIMA, Daniel Correa Ferreira Lima. Arrastão de loiros. *In*: LIMA, Daniel Correa Ferreira Lima. **Da Barreira do Inferno à Terra dos Gigantes: a história de nossa escrita e a escrita de nossa história**. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023, p. 223-236.

LIMA, Daniel Correa Ferreira Lima. Palavras cruzadas. *In*: LIMA, Daniel Correa Ferreira Lima. **Da Barreira do Inferno à Terra dos Gigantes: a história de nossa escrita e a escrita de nossa história**. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023, p. 283-283.

LIMA, Diane Sousa da Silva. **Fazer sentido para fazer sentir**: ressignificações de um corpo negro nas práticas artísticas contemporâneas afro-brasileiras. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

LIPPOLD, Walter. G. R. O pensamento anticolonial de Frantz Fanon e a Guerra de Independência da Argélia. **Monographia**, Porto Alegre, n. 1, 2005.

LOPES, Joyce Souza. “Quase negra tanto quanto quase branca”: autoetnografia de uma posicionalidade racial nos entremeios. *In*: MULLER, Tânia Mara Pedroso; CARDOSO, Lourenço (Org.). **Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil**. Curitiba: Appris, 2017, p. 155-173.

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

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. *In*: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFUGUEL, Ramón (Org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 27-53.

MARQUES, Luiz; MATTOS, Claudia; ZIELINSKY, Mônica; CONDURU, Roberto. Existe uma arte brasileira?. **Perspective**, INHA, Paris, vol. 2, 2013. Disponível em: <http://perspective.revues.org/5543>. Acesso em: 06 ago. 2023.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

MENEZES NETO, Hélio Santos. **Entre o visível e o oculto**: a construção do conceito de arte afro-brasileira. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MIRANDA, Jorge Hilton de Assis. Branquitude invisível – pessoas brancas e a não percepção dos privilégios: verdade ou hipocrisia?. *In*: MULLER, Tânia Mara Pedroso; CARDOSO, Lourenço (Org.). **Branquitude**: estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba: Appris, 2017, p. 53-68.

MIRANDA, Jorge Hilton de Assis. **Branquitude, música rap e educação**: compreenda de uma vez o racismo no Brasil a partir da visão de rappers brancos. Salvador: Sandile Editora, 2020.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **A Travessia da Calunga Grande**: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

MÜLLER, Tânia Mara Pedroso. A criança branca idealizada pela imprensa no século XX. *In*: MULLER, Tânia Mara Pedroso; CARDOSO, Lourenço (Org.). **Branquitude**: estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba: Appris, 2017, p. 309-329.

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é, afinal?. *In*: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Org.). **História afro-atlântica**: [vol. 2] antologia. São Paulo: MASP, 2018, p. 113-124.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

NASCIMENTO, Abdias. Arte afro-brasileira: um espírito libertador. *In*: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Org.). **História afro-atlântica**: [vol. 2] antologia. São Paulo: MASP, 2018, p. 32-38.

OLIVEIRA, Rafael Dantas de. **Flávio Cerqueira na aula**: uma proposta antirracista no ensino de arte. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Artes Visuais) - Faculdade de Letras, Artes e Comunicação, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2020.

PAIVA, Alessandra Simões. Artistas brancos e decoloniais: lugar de fala nas obras de Adriana Varejão e Luiz Zerbini. *In*: PAIVA, Alessandra Simões. **A virada decolonial na arte brasileira**. Bauru, SP: Mireveja, 2022.

PAULA, Nathalia Azevedo de. Fascinação. *In*: PAULA, Nathalia Azevedo de. **Fascinação, de Pedro Peres**: a representação da desigualdade racial na infância no cenário artístico pós-abolição. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2021, p. 92-121.

PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás. **Histórias afro-atlânticas**: [vol. 1] catálogo. São Paulo: MASP: Instituto Tomie Ohtake, 2018.

PEREIRA, B. S.; OLIVEIRA, P. Kleber Amancio: reflexões sobre raça e História de Arte no Brasil. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, [S. l.], v. 71, p. 375–393, 2021. DOI: 10.23925/2176-2767.2021v71p375-393. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/53547>. Acesso em: 4 set. 2023.

PIZA, Edith. Porta de vidro: entrada para a branquitude. *In*: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva Bento (Org.). **Psicologia social do racismo**: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2014b, p. 59-90.

QUIJANO, A. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. *In*: ANDER, E. (Org.) **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas, Buenos Aires, CLACSO, 2005, p. 117-142. Disponível em: https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_QUIJANO.pdf. Acesso em: 10 abr. 2021.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

RAMOS, Alberto Guerreiro. Patologia social do “branco” brasileiro. *In*: RAMOS, Alberto Guerreiro. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995, p. 215-240.

RESTREPO, Eduardo. Estudios culturales en América Latina. **Revista Estudos Culturais**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 1-12, 2014. DOI: 10.11606/issn.2446-7693i1p1-12. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistaec/article/view/98369>. Acesso em: 4 set. 2023.

RIBEIRO, Djamila. **O que é**: lugar de fala?. Belo Horizonte, MG: Letramento; Justificando, 2017.

RIBEIRO, Luciara. **Desconstruir a hegemonia branca nas artes brasileiras é uma ação efetiva de mudança**. Arte!Brasileiros. 10 jul. 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/desconstruir-a-hegemonia-branca-nas-artes-brasileiras-e-uma-acao-efetiva-de-mudanca/>. Acesso em: 09 mar. 2021.

RODRIGUES, Raymundo Nina. As bellas artes nos colonos pretos do Brazil: a escultura. **Revista Kosmos**, Rio de Janeiro, n.8, 1904. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110427#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>. Acesso em: 7 jan. 2022.

SAIA, Luís. Escultura popular de madeira. **Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, n.18-19, p. 230-239, 2014.

SANTOS, Rodrigo. S. dos. A branquitude de White Face and Blonde Hair. **Sankofa** (São Paulo), [S. l.], v. 12, n. 23, p. 141-158, 2019. DOI: 10.11606/issn.1983-6023.sank.2019.169159. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/169159>. Acesso em: 4 set. 2023.

SARTE. Jean-Paul. Prefácio de Jean-Paul Sartre. *In*: MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021, p. 25-32.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo**: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo. 2. ed. São Paulo: Veneta, 2020.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; PEDROSA, Adriano. **Histórias mestiças**: catálogo. Rio de Janeiro; São Paulo: Cobogó; Instituto Tomie Ohtake, 2015.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil**: uma biografia. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SIMÕES, Igor Moraes. Todo cubo branco tem um quê de casa grande: racialização, montagem e histórias da arte brasileira. **Revista PHILIA**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 314-329, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/philia/article/view/113790>. Acesso em: 15 nov. 2021.

SIMÕES, Igor Moraes. **Montagem Fílmica e Exposição**: Vozes Negras no Cubo Branco da Arte Brasileira. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SILVA, Priscila Elisabete da. O conceito de branquitude: reflexões para o campo de estudo. In: MULLER, Tânia Mara Pedroso; CARDOSO, Lourenço (Org.). **Branquitude**: estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba: Appris, 2017, p. 19-32.

SILVA, Ricardo. Sociologia Política e ideologia autoritária. **Política & Sociedade**, nº1, pp. 103-128, 2002. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Ricardo-Silva-56/publication/242253094_Sociologia_Politica_e_ideologia_autoritaria_1/links/5903533b4585152d2e92e814/Sociologia-Politica-e-ideologia-autoritaria-1.pdf. Acesso em: 10 out. 2022.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: identidade, povo, mídia e cotas no Brasil**. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SOVIK, Liv. Preto no branco: Stuart Hall e a branquitude. In: MULLER, Tânia Mara Pedroso; CARDOSO, Lourenço (Org.). **Branquitude**: estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba: Appris, 2017, p. 141-153.

VALLADARES, Clarival do Prado. O negro brasileiro nas artes plásticas. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Org.). **História afro-atlântica**: [vol. 2] antologia. São Paulo: MASP, 2018, p. 18-28.

VAREJÃO, Adriana. Adriana Varejão. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). **História afro-atlântica**: [vol. 2] antologia. São Paulo: MASP, 2018, p. 595-596.

WILLIAMS, Raymond. Conclusão. In: WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**: da Coleridge a Orwell. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, p. 321-361.

WOLUKAU-WANAMBWA, Stanley. Pcturing the Invisible. In: BLIGHT, Daniel C. **The Image of Whiteness**: Contemporary Photography and Racialization. New York: SPBH Editions, 2022, p. 180-189.

YANCY, George. Symbolic White Death. *In*: BLIGHT, Daniel C. **The Image of Whiteness: Contemporary Photography and Racialization**. New York: SPBH Editions, 2022, p. 190-200.