

IMAGEM E NEGRITUDE: RACISMO ESTRUTURAL EM UMA “TERRA EM TRANSE”^{60 61}

IMAGE AND BLACKNESS: STRUCTURAL RACISM IN A ‘TERRA EM TRANSE’

IMAGE ET NÉGRITUDE: RACISME STRUCTUREL DANS UNE «TERRA EM TRANSE»

IMAGEN Y NEGRITUD: RACISMO ESTRUCTURAL EN UNA "TERRA EM TRANSE"

Guilherme Marcondes

Universidade Estadual do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, Ceará, Brasil

RESUMO: Entre o final de 2018 e o primeiro semestre de 2019, a cidade de Fortaleza, no Ceará, recebeu o *Festival Solar*, iniciativa que promoveu exposições, debates e premiações. Com foco na fotografia, linguagem estética fundamental à conformação do campo da arte no estado nordestino, dentre as atividades promovidas pelo referido festival, destaca-se, aqui, como objeto de análise, a exposição *Terra em Transe*, que ocupou um dos principais aparelhos culturais do Estado, o Museu de Arte Contemporânea do Ceará, em Fortaleza (MAC-CE). A partir desta mostra, objetiva-se tratar da questão racial no Brasil, tomando para isso um enfoque sociológico em diálogo com os conceitos de *lugar de fala* e *racismo estrutural*.

Palavras-chave: fotografia; artes visuais; lugar de fala; racismo estrutural; Brasil.

ABSTRACT: Between the final of 2018 and the first semester of 2019, the city of Fortaleza, Ceará, received the *Festival Solar*, an initiative that promoted exhibitions, debates and awards. With a focus on photography, aesthetic language fundamental to the conformation of the field of art in the Northeastern state, among the activities promoted by the aforementioned festival, the exhibition *Terra em Transe*, which occupied one of the main cultural apparatuses of the state, the Museu de Arte Contemporânea do Ceará, em Fortaleza (MAC-Ceará). Based on this sample, it is therefore intended to address one of the issues addressed by it, specifically, regarding the racial question in Brazil, taking a sociological approach in dialogue with the concepts of *place of speech* and *structural racism*.

Keywords: photography; visual arts; place of speech; structural racism; Brazil.

RÉSUMÉ: Entre la fin de 2018 et le premier semestre de 2019, la ville de Fortaleza, au Ceará, a accueilli le Festival Solar, une initiative qui a promu des expositions, des débats et des récompenses. En se concentrant sur la photographie, langage esthétique fondamental pour la conformation du domaine de l'art dans l'État du nord-est, parmi les activités promues par le festival référé, se distingue, comme objet d'analyse, l'exposition *Terra em Transe*, qui occupait l'un des principaux appareils culturels de l'État, le Musée d'Art Contemporain du Ceará, à Fortaleza (MAC-CE). A partir de ce spectacle, l'objectif est d'aborder la question raciale au Brésil, en prenant pour cela une approche sociologique en dialogue avec les notions de *lieu de parole* et de *racisme structurel*.

Mots-clés: photographie, arts visuels, place de parole, racisme structurel; Brésil.

RESUMEN: Entre finales de 2018 y el primer semestre de 2019, la ciudad de Fortaleza, Ceará, organizó el Festival Solar, una iniciativa que promovió exposiciones, debates y premios. Centrándose en la fotografía, el lenguaje estético fundamental para la conformación del campo del arte en el estado nororiental, entre las actividades promovidas por el referido festival, destaca, como objeto de análisis, la exposición *Terra em Transe*, que ocupó uno de los principales aparatos culturales del Estado, el Museo de Arte Contemporáneo de Ceará, en Fortaleza (MAC-CE). A partir de este espectáculo, el objetivo es abordar el problema racial en Brasil, tomando para esto un enfoque sociológico en diálogo con los conceptos de *lugar de discurso* y *racismo estructural*.

Palabras-clave: fotografía, artes visuales, lugar de discurso, racismo estructural, Brasil.

⁶⁰ *Terra em Transe* é o título da exposição de fotografias, realizada entre dezembro de 2018 e março de 2019, tomada para análise neste artigo, o qual faz alusão ao filme de Glauber Rocha lançado em 1967.

⁶¹ Este artigo é resultado da participação do autor no ciclo de conversas realizado pelo MAC-Ceará, em virtude da exposição aqui analisada, *Terra em Transe*, na mesa *Imagem e Negritude*, que ocorreu na mencionada instituição em 23 de fevereiro de 2019.

1. Introdução

Terra em Transe, este foi o título escolhido pelo curador de fotografia, escritor, roteirista e editor, Diógenes Moura para nomear a exposição - parte da primeira edição do *Festival Solar*, inicialmente planejada para ocorrer entre 05 de dezembro de 2018 e 31 de março de 2019, mas que foi prorrogada até o dia 30 de abril de 2019 - no Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE), em Fortaleza. Este título, homônimo ao do filme de Glauber Rocha, lançado em 1967, em que o diretor tematiza o *transe das consciências* e trata da *fome constituinte* do país, debochando do populismo e do pacifismo (Bentes, 2002) dá o tom do que pôde ser visualizado na exposição de Moura: uma crítica contundente ao contexto sócio-político no Brasil contemporâneo através dos trabalhos (majoritariamente fotografias⁶²) de 53 artistas/fotógrafos/as/xs⁶³ (dentre os quais, 42 homens e 11 mulheres⁶⁴).

Em 2018, o Brasil se viu numa encruzilhada de disputas de narrativas sobre o país: acerca de seu passado e com olhos em seu futuro. Assim, em outubro desse mesmo ano, uma autodeclarada *nova direita* assumiu o poder em várias instâncias, em muitos Estados brasileiros e no comando do Poder Executivo Federal. Tratou-se da vitória de um grupo que vem pautando críticas à história do país, negando, por exemplo, os crimes cometidos pelo Estado durante o período da Ditadura Civil Militar, que esteve no poder entre 1964 e 1985, bem como tem buscado deslegitimar as chamadas pautas indenitárias que se referem aos direitos de grupos minoritários - LGBT's, mulheres, indígenas e negros. Um caminho abertamente oposto ao das políticas que vinham sendo implementadas no Brasil, a partir de 2003, ano em que, o ex-metalúrgico, Luiz Inácio Lula da Silva se tornou o 35.º presidente do país (até 2011), sendo sucedido por sua, podemos dizer, *herdeira política*, Dilma Vana Rousseff, a primeira mulher a assumir a presidência do Estado brasileiro até o ano de 2016, quando, em seu segundo mandato, sofreu o processo de *impeachment*. Nomeando, portanto, a sua mostra com o título do filme de Glauber Rocha, Diógenes Moura comenta o que seria um estado de transe da população brasileira, em que passado e futuro foram suspensos por grupos políticos que travam - a partir de pautas religiosas e relacionadas aos interesses de empresários, fazendeiros e do movimento pró-armas - batalhas de caráter ideológico face aos grupos autodenominados de esquerda que comandaram o país.

Ocupando as quatro salas do MAC-CE, com classificação indicativa de 12 anos, de acordo com o aviso colocado antes da entrada de sua primeira sala:

A Exposição Terra em Transe trata de um Brasil real e verdadeiro. Nas imagens e nos vídeos que aqui se encontram propomos uma reflexão sobre as questões que dizem respeito à arte e religiosidade, vida cotidiana, sexualidade, gênero, política, violência e paixão.

Será um prazer tê-los ao nosso lado.

Deixamos aos pais, responsáveis e professores a decisão de percorrer essa Terra em transe (Moura, 2018a [texto afixado na parede da exposição Terra em Transe]).

⁶² São 400 imagens fotográficas presentes na exposição. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/217/uma-terra-que-arde>. Acesso em 10 de abril de 2019.

⁶³ Entre estes, um colecionador.

⁶⁴ A contabilização se deu a partir de seus nomes e dos textos biográficos presentes no *site* da exposição a fim de averiguar os marcadores de gênero em tais textos. Assim, sem buscar atribuir um gênero a estes indivíduos. Cabe notar, ainda, que utilizamos o x como marcador neutro de gênero ao longo do texto, pois não entrevistamos tais artistas a fim de averiguar como se auto identificam.

Um aviso que tem razão de ser, justamente, no contexto de disputas entre grupos político-religiosos e o campo artístico da arte contemporânea⁶⁵. Esta afirmação prende-se com o encerramento intempestivo da mostra *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* de Gaudêncio Fidélis em setembro de 2017 pelo Santander Cultural, em Porto Alegre. Com efeito, grupos político-religiosos acusavam esta mostra de fazer apologia à pedofilia, zoofilia e blasfêmia, entre outros casos de censura ao campo da arte contemporânea que ocorreram no país⁶⁶. O aviso/provocação/proposição curatorial pregado na entrada da exposição dá conta das pretensões de seu curador que objetivava, como era possível ler, apresentar um Brasil *real e verdadeiro* ao seu público. O que faz lembrar que em seu surgimento, a fotografia, e mesmo a imagem em movimento, foram tomadas como próprias à captura de uma *realidade verdadeira*, do tempo presente para um futuro, todavia, há autores que relativizam esta visão levando em conta a teatralidade da representação fotográfica e fílmica (De Paula & Rodrigues, 2010).

Ademais, cabe dizer que a referida nova direita não está fisicamente representada nas fotografias da mostra, mas esse grupo político e os grupos religiosos que dão o tom de suas pautas, são reais e verdadeiros. Apesar disto, é preciso notar que a exposição é composta por uma profusão de trabalhos que apresentam grupos minoritários. A presença negra, que aqui nos interessa, se faz notar em fotografias e vídeos, não apenas apresentada/problematizada através dos trabalhos presentes na mostra, mas igualmente a partir dos textos curatoriais. De tal modo, o principal *cujo branco*⁶⁷ de Fortaleza (capital de um dos poucos estados brasileiros que, em 2018, manteve a esquerda no comando do Poder Executivo Estatal), através da exposição repleta de fotografias⁶⁸, com curadoria de Diógenes Moura, trazia em suas paredes as marcas e vivências, as cores e formas de um Brasil *diverso*. Afinal, apesar da não presença de representantes da nova direita nas paredes, estes também se fazem presentes – sua invisibilidade é física, não simbólica, e, creio, que é contra/em diálogo com este grupo que a mostra também se voltava/se construiu.

Entretanto, não obstante a presença negra nas paredes do Museu seja inegável, uma mirada no *site*⁶⁹ da mostra que traz a biografia dos/as/xs artistas, junto de seus retratos, permite a percepção de que, talvez⁷⁰, em sua maioria, tais artistas sejam pessoas não-negras. Ou seja, a cor da pele presente nas paredes do Museu parece não corresponder quantitativamente a dos/as/xs

⁶⁵ Surgida na década de 1960, a arte contemporânea é uma categoria em disputa. Hoje, quase seis décadas após seu advento, os atores sociais do campo artístico ainda têm debatido seus limites e definições. Aqui, partimos da construção teórica proposta por Nathalie Heinich (2014), que define a arte contemporânea como um *novo paradigma artístico*, não apenas uma nova linguagem, mas um conjunto de regulações que têm guiado as condutas de parte do campo artístico em que, por exemplo, obras de arte já não necessitam possuir um caráter objetual. Ou seja, já não precisam ser pinturas ou esculturas, podem ser performances e ações em que o próprio corpo de *sxxs* propositors são acionados como meio para a realização e a existência de seus trabalhos estéticos.

⁶⁶ Como o caso da performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, em 2017, no 35.º *Panorama de Arte Brasileira*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

⁶⁷ Sobre o espaço do *cujo branco*, afirma Brian O’Doherty: “A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, ‘para assumir vida própria’. Uma mesa discreta talvez seja a única mobília. Nesse ambiente, um cinzeiro de pé torna-se quase um objeto sagrado, da mesma maneira que uma mangueira de incêndio num museu moderno não se parece com uma mangueira de incêndio, mas como uma charada artística” (2002: 04).

⁶⁸ Sobre a importância da fotografia na constituição do campo artístico de Fortaleza no Ceará, consultar Rodrigues, 2011.

⁶⁹ *Terra em Transe*. Disponível em: <<https://solarfotofestival.com/pt/exposicoes/terra-em-transe>>. Acesso em 22 de fevereiro de 2019.

⁷⁰ Digo talvez, pois cabe a cada indivíduo a sua identificação racial, de gênero, etc.

autores/as/xs com trabalhos exibidos. Esta disparidade étnica entre artistas e representados/as/xs, rememora questões que vêm sendo postas por uma militância negra no campo das artes visuais. Exemplo, neste sentido, é a palestra proferida pela artista e pesquisadora, Rosana Paulino, por ocasião do ciclo de debates e da exposição *Diálogos Ausentes*⁷¹, promovida pelo Itaú Cultural, quando a artista demonstrava e problematizava o fato de que artistas negros/as/xs teriam uma sub-representação no campo legitimado, reconhecido e, por conseguinte, hegemônico da arte brasileira ao longo dos séculos. Paulino argumentava sobre o como artistas negros/as/xs não são presentes na historiografia da arte brasileira (em livros, acervos e exposições), ao passo que pessoas negras são representadas desde os tempos da escravidão⁷². Apontando esta problemática, a artista e pesquisadora debatia a exotização de pessoas negras em trabalhos de artistas não-negros/as/xs. Discussão que, por sua vez, pode ser conectada aos conceitos de *lugar de fala* (Cfr. Ribeiro, 2017) e *racismo estrutural* (Cfr. Almeida, 2018).

Considerando tais colocações, que relacionam uma alta presença de negros/as/xs representados/as/xs e poucas pessoas negras representantes, este artigo, objetiva, a partir de uma perspectiva sociológica, tratar de uma das questões propostas por Diógenes Moura em sua *Terra em Transe*, a racial. Para isto, tomam-se os mencionados conceitos de *lugar de fala* e *racismo estrutural*, a fim de tratar da relação entre imagem e negritude. Para isso, são analisados três dos trabalhos presentes na exposição, os quais, auxiliam a compreensão dos argumentos de Moura, bem como possibilitam o entendimento de discursos racializadores no campo das artes visuais e seus efeitos na reprodução e construção de imagens e simbolismos acerca de pessoas negras. Cabe, deste modo, apresentar, no item a seguir, os conceitos de *lugar de fala* e *racismo estrutural*, para após retomar a exposição *Terra em Transe* a partir de três de seus trabalhos.

2. Breve contextualização sobre *racismo estrutural* e *lugar de fala*

A partir da teoria relacional do sociólogo francês, Pierre Bourdieu (2011), compreende-se que a sociedade se conforma a partir da interação entre indivíduos que através de sua *ação social* constroem as regulações que guiam as condutas socialmente compreendidas como mais adequadas de serem seguidas, tanto na esfera prática quanto simbólica. Assim, para Bourdieu, os indivíduos são *agentes* que atuam socialmente informados por *princípios de visão* e *divisão* (de gosto) informados pela estrutura social que forma a sociedade em que vivem, sendo o *habitus*, conceito fundamental na teoria do autor, esta espécie de senso prático acerca do que se pode fazer em cada situação social (Bourdieu, 2011). Neste sentido, para Bourdieu, é na relação entre indivíduos e estrutura social que se formam as regras sociais práticas e incorporadas pelos sujeitos, as quais guiam suas condutas cotidianas. Com base nesta perspectiva, é possível tratar da questão do poder e das disputas por este poder no âmbito social e simbólico enfocando a questão racial no Brasil a partir de três trabalhos da mostra *Terra em Transe*. E, com este fim, os conceitos de *lugar de fala* e *racismo estrutural* serão acionados.

Popularizado no Brasil a partir do trabalho da filósofa e militante do feminismo negro, Djamilia Ribeiro, o conceito de *lugar de fala* pode ser pensado em uma perspectiva semelhante às teorias

⁷¹ Em virtude de um episódio de *blackface* ocorrido, em 2015, em uma peça promovida pelo Itaú Cultural que gerou forte reação da militância negra, a instituição criou o ciclo de debates *Diálogos Ausentes* em diferentes áreas artísticas (teatro, artes visuais, cinema e música).

⁷² A referida palestra de Rosana Paulino, em 2016, intitulada *O negro nas artes visuais no Brasil*, pode ser assistida online. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GsaQlsHvVf4>>. Acesso em 22 de fevereiro de 2019.

de Pierre Bourdieu. Ribeiro (2017), partindo da perspectiva do feminismo negro e sem negar experiências individuais, trata do lugar ocupado pelos indivíduos a partir de uma matriz de dominação e opressão, chave de pensamento do sociólogo francês, mas com foco sobre a questão racial, trata das relações de poder e disputas que estruturam a sociedade. Facto que, pensando-se em termos de racismo, autoriza indivíduos não-negros/não-indígenas a exercerem o papel de dominantes enquanto indivíduos negros e indígenas seriam subalternizados, graças ao histórico processo de colonização, com seu regime de apagamento de subjetividades e opressão/dominação.

A mesma autora argumenta, então, que “o que se quer com esse debate [sobre *lugar de fala*], fundamentalmente, é entender como poder e identidades funcionam juntos a depender de seus contextos e como o colonialismo, além de criar, deslegitima ou legitima certas identidades” (Ribeiro, 2017: 33 [grifo do autor]). Compreendendo o caráter coletivo de constrangimentos e desigualdade a que indivíduos, por serem negros, são submetidos no Brasil, Ribeiro indica que por serem parte de um grupo social de identidade socialmente deslegitimada, pessoas negras (mulheres negras, mais especificadamente) enquanto indivíduos, bem como todo o sistema simbólico e epistemológico advindo da cultura de matriz africana, são socialmente negados e deslegitimados. Sendo assim, *lugar de fala* dá conta da busca por alteração das regras que regem a estrutura social, pois ao se conferir igualdade aos saberes e produções de pessoas negras, o sistema social conforme é, atualmente, estruturado, poderia ser modificado.

Ribeiro ainda dedica um capítulo de seu livro para explicitar aos críticos do conceito de *lugar de fala* que, com ele, não se busca criar cisões raciais, opondo pessoas negras e não-negras, pois, esta separação já seria constituinte da própria sociedade, que a partir de um histórico processo relegou pessoas negras, sua cultura e práticas à subalternidade. Deste modo, no capítulo, *Todo mundo tem lugar de fala*, a autora defende que em uma sociedade como a brasileira, fundada em bases coloniais e escravagistas, pessoas negras vivenciam o racismo do lugar de quem é objeto das opressões, enquanto pessoas brancas experenciam o lugar de quem se beneficia da mesma opressão, a despeito de compactuar ou não com os processos discriminatórios contra pessoas negras. Neste sentido, pessoas negras e pessoas brancas, na sociedade brasileira, possuem lugares distintos. Destarte, o que se reivindica com o conceito de *lugar de fala* é a possibilidade de que a história sobre a escravização no Brasil seja contada a partir do ponto de vista de quem sofre as opressões, restrições e discriminações, ou seja, pessoas não-brancas.

Lembremos, portanto, de trabalhos como *Sociologia do Negro Brasileiro* (1988) de Clóvis Moura, baiano, negro e sociólogo autônomo, em que o autor realiza uma acurada revisão da história social do negro no Brasil, mas que, no entanto, não possui efetiva visibilidade, nem mesmo nos cursos de ciências sociais, onde se privilegiam autores como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda (homens brancos). Autores que, mesmo com seus méritos, contam a história brasileira, no tocante a escravização, a partir da perspectiva dos vencedores. Enquanto Moura, tem em trabalhos como os de Freyre e Holanda a exemplificação de como a história social do negro na sociedade brasileira contada por autores brancos invisibiliza detalhes importantes sobre a formação do país; aqueles “detalhes” que fazem parte do histórico de opressões e também resistências da população negra que fora escravizada. Desta forma, a proposta do conceito de *lugar de fala* é também a visibilização da produção intelectual de indivíduos negros/as/xs.

Partindo de perspectiva semelhante à de Djamila Ribeiro, Silvio Almeida, em *O que é Racismo Estrutural?* (2018), livro publicado na coleção organizada por Ribeiro, discute a construção do racismo no Brasil. Realizando, de tal modo, uma análise histórica sobre a constituição da noção de raça e de racismo, demonstrando que o último faz parte da estrutura social, sendo a sociedade, portanto, estruturalmente racista. Almeida apresenta, então, três concepções de racismo: o individual, o institucional e o estrutural. A primeira é relacionada a patologias, assim, indivíduos com atos racistas seriam compreendidos como desviantes de uma norma social, agindo sem relação com as regras da sociedade, mas por impulsos patológicos. Já a segunda concepção, a institucional, seria nevrálgica aos avanços nos debates sobre racismo e discriminação racial, pois “não se resume a comportamentos individuais, mas é tratado como resultado do *funcionamento* das instituições, que passam a atuar em uma dinâmica que confere, ainda que indiretamente, desvantagens e privilégios a partir da raça” (Almeida, 2018: 29 [grifo no original]), sendo assim, a desigualdade racial seria uma característica da sociedade não apenas em virtude de desvios individuais, mas porque os indivíduos dominantes, em sua maioria brancos, teriam criado as instituições à sua imagem e semelhança, para favorecer seu grupo social em detrimento de outros⁷³. No entanto, nesta perspectiva, como argumenta Almeida, correções na estrutura institucional seriam suficientes para modificar ou fortalecer as práticas racistas. Assim, chega a terceira concepção, a de racismo estrutural, espinha dorsal de sua argumentação, e, de acordo com Almeida, as estruturas sociais que guiam as condutas individuais e as instituições seriam fundamentalmente racistas, então, a sociedade em si é constituída em suas bases e fundações a partir de uma perspectiva racista, com a exclusão de grupos sociais não-brancos. Nas palavras do autor: “*as instituições são racistas porque a sociedade é racista*” (Almeida, 2018: 36 [grifo no original]).

Deste modo, contrapondo teorias individualistas nos âmbitos da ciência, do direito e da economia, Silvio Almeida argumenta que não bastariam punições individuais, que reconhece serem necessárias a responsáveis por atos racistas, como também não seria suficiente apenas um processo de modernização da sociedade, afinal, o racismo não seria apenas um reflexo de estruturas arcaicas que seriam superadas com a modernização da sociedade, já que, segundo o autor, “*a modernização é racista*” (Almeida, 2018: 151 [grifo no original]). Isto posto, porque o processo histórico de construção da modernidade no país se deu, em sua maioria e a despeito da abolição jurídica da escravidão em 1888, através das ações e narrativas de indivíduos não-negros e membros das classes dominantes que trataram do processo jurídico de abolição, mas a seu modo. O que significa dizer que não houve, por exemplo, reforma agrária e programas que, efetivamente, inserissem os ex-escravizados na estrutura social, sendo a estes relegados, em geral, o espaço da subalternidade.

Pensando-se, por exemplo, nas narrativas sobre o Brasil no âmbito sociológico, é possível citar nomes como Joaquim Nabuco, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior, autores clássicos do chamado Pensamento Social Brasileiro, grandemente estudados ao longo das décadas e fundamentais quando se trata do processo de modernização do país, mas que, além de

⁷³ O racismo institucional pode ser exemplificado através de um caso ocorrido em março de 2019 na cidade do Rio de Janeiro, quando a deputada estadual eleita em 2018, Mônica Francisco, em uma ida ao Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro foi encaminhada ao elevador de manutenção do edifício, pois os funcionários, que não a conheciam, deduziram a partir da cor de sua pele que a deputada não estaria ali como tal, mas para alguma outra funcionalidade. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/extra-extra/racismo-deputada-monica-francisco-foi-encaminhada-elevador-de-manutencao-23524731.html>>. Acesso em 20 de março de 2019.

se debruçarem sobre a os efeitos da escravização e pensarem os sentidos para a modernização do país, têm em comum o fato de serem todos: não-negros. Enquanto isso, autores/as negros/as como o já mencionado, Clóvis Moura, por vezes, para não dizer, na maioria das vezes, não têm seus textos nas grades curriculares. Tendo invisibilizados o seu pensamento e pesquisas, que subvertem perspectivas canônicas. Basta que nos lembremos de nossos cursos de graduação/pós-graduação para notarmos a ausência, além de Moura, de nomes como Abdias do Nascimento⁷⁴ e Lélia Gonzalez⁷⁵, em cursos voltados à compreensão da formação do Brasil. Facto é que, ao dizer que “a modernização é racista”, Almeida cria uma ponte com a noção de *lugar de fala* tratada por Djamila Ribeiro, quando a autora, diz: “Estamos dizendo, principalmente, que queremos e reivindicamos que a história sobre a escravidão no Brasil seja contada por nossas perspectivas também e não somente pela perspectiva de quem venceu” (Ribeiro, 2017: 88). Buscam, portanto, Ribeiro e Almeida, explicitar os traços e efeitos do racismo na sociedade brasileira, tratando de suas permanências e reivindicando espaço para as narrativas e reflexões de autores negros/as/xs.

Deste modo, como Pierre Bourdieu trata de sistemas de dominação/opressão que constroem a estrutura da sociedade, colocando seus indivíduos e grupos em constante disputa por poder, Silvio Almeida e Djamila Ribeiro tratam dos embates sociais acerca do processo de invenção/manutenção do racismo. Contudo, no caso dos autores brasileiros, historiando o racismo, propõem a alteração das estruturas sociais que fazem o racismo ser, para parafrasear o sociólogo francês, constituinte de uma estrutura estruturada e estruturante de práticas e simbologias, de indivíduos e da sociedade, de forma geral. A partir deste partido teórico é possível, então, prosseguir com os intuitos deste artigo. No item a seguir, retomo a exposição *Terra em Transe* a partir de três trabalhos que tematizam a questão racial no Brasil

3. A *Terra em Transe* de indivíduos negrxs no Brasil

Dos mais de 400 trabalhos exibidos na mostra *Terra em Transe*, opto aqui por uma análise a partir de três conjuntos que contribuem para explicitar parte do argumento curatorial sobre a questão racial no Brasil. Trata-se de analisar, em primeiro lugar, a fotografia histórica que abre a exposição, na primeira sala, em que um grupo de adultos brancos aparece junto a duas crianças negras em 1929; do conjunto de fotografias no estúdio improvisado pelo fotógrafo durante um bloco de carnaval em 1988 e 1989, em que pessoas não-negras aparecem fazendo uso de *blackface*⁷⁶; e, por fim, de um conjunto de fotografias e de vídeo em que jovens não-brancos assassinados são retratados. Cabe dizer que existem outros trabalhos acerca da questão racial presentes na exposição, como as fotografias de Adenor Gondim e de Miriam Fichtner, que retratam ritos de fé de matriz africana. No entanto, como não busco aqui uma análise da mostra como um todo, nem

⁷⁴ É interessante, neste sentido, o livro *O Genocídio do Negro Brasileiro – Processo de um Racismo Mascarado* (1978), de Abdias do Nascimento em que se contrapõe a perspectiva de Gilberto Freyre acerca da chamada democracia racial. Termo que embora não tenha sido cunhado pelo autor pernambucano, nasce a partir de seu livro *Casa-Grande & Senzala – Formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal* (1933).

⁷⁵ Lembremos da comunicação *Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira* (1983), realizada por Lélia Gonzalez, por ocasião do *IV Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS)*, em 1980. Neste texto de González, a autora, em dado momento, explicita como o racismo e o sexismo estariam presentes na produção intelectual tomada como clássica das ciências sociais brasileiras, assim, argumenta, por exemplo, acerca de alguns argumentos postos por Caio Prado Júnior em seu livro *Formação do Brasil Contemporâneo* (1961).

⁷⁶ Termo inglês que traz a junção das palavras *black* = preto + *face* = rosto, que em uma tradução literal para o português seria “rosto preto”. Denomina-se, deste modo, a prática teatral nos Estados Unidos em que atores não-negros pintavam os rostos com carvão de cortiça a fim de representarem personagens negros, em geral, exagerando suas práticas e fisionomias.

mesmo abarcar todas as obras que retratem corpos negros, o recorte escolhido, acima mencionado, busca tratar dos conceitos de *lugar de fala* e de *racismo estrutural* na sociedade brasileira, questões postas pelas próprias fotografias e vídeo, não impostas pelo olhar do pesquisador/autor deste texto.

3.1 A importância da fotografia para a sociologia

A popularização da fotografia se deu no século XIX com a invenção do francês Louis Jacques Mandé Daguerre, chamada de *daguerreotipo*, em homenagem a seu criador, em 1839. E, ao longo deste século, esta tecnologia de apreensão da imagem fora aprimorada⁷⁷. No Brasil, o imperador D. Pedro II fora grande incentivador desta técnica, inclusive atuando como fotógrafo amador, o que contribuiu para a difusão da fotografia neste país sul americano. Fato é que a fotografia ganhou espaço, sendo símbolo do status social das pessoas retratadas que, assim, poderiam prender o presente para apresentá-lo ao futuro. Em análise sobre o contexto camponês da França, no século XX, Pierre e Marie-Claire Bourdieu definiram as fotografias retiradas em cerimônias da vida familiar e coletiva (como casamentos) como sociogramas leigos, ou seja, registros que possibilitavam a apreensão visual da realidade, demonstrando as relações sociais e os papéis sociais existentes (Bourdieu & Bourdieu, 2006: 31). A fotografia teria, neste sentido, um papel fundamental como meio de comunicação e para a construção de identidades.

Deste modo, e conforme os argumentos de De Paula e Marques (2010), a partir da abordagem de obras fotográficas/artísticas, é possível compreender e analisar a realidade dessas obras, pensando-se, portanto, sobre contextos estruturados de relações de poder, circulação e apropriação/consumo cultural. É, neste sentido, que aqui as fotografias presentes na mostra analisada serão consideradas. A partir delas será possível ao trazer os conceitos de *lugar de fala* e de *racismo estrutural*, para considerar a questão do racismo e do lugar social e histórico de pessoas negras na sociedade brasileira. Seguindo este caminho teórico e voltando ao século XIX, igualmente tem-se a fotografia como símbolo de posições sociais. De tal modo, ao pagarem pelo registro de suas imagens em um período ainda inicial de difusão desta técnica e prática, indivíduos demarcavam seu lugar social. A popularização da fotografia, diga-se, então, tratou-se de uma popularização relativa, já que, pensando-se no contexto brasileiro, não eram todos que poderiam arcar com este custo, além disso, o país ainda permaneceu até finais do século XIX sob o domínio de um sistema escravocrata, em que indivíduos negros não eram compreendidos como pessoas, mas como coisas, como objetos pertencentes aos senhores brancos.

Sobre o contexto social brasileiro e a fotografia, é, portanto, interessante retomar o trabalho de Sandra Sofia Machado Koutsoukos - *No estúdio do fotógrafo: representação e autorepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX* - resultado de sua tese de doutoramento (2006). Neste trabalho, a autora busca compreender, como bem indica o título, as representações de pessoas negras em estúdios fotográficos no Brasil no século XIX. Koutsoukos, para isso, pesquisou álbuns de fotografias de famílias negras, contudo, não encontrou nenhum álbum deste tipo nos diferentes acervos públicos pesquisados, mas diferente de outros autores não acredita que famílias negras não tenham buscado sua representação.

⁷⁷ Se no início era preciso que retratados permanecessem sob a luz do sol por cerca de 20 minutos, este tempo fora reduzido e os estúdios de fotografia ganharam o mundo.

De acordo com acima referida pesquisadora, a formação e a manutenção de famílias compostas por pessoas negras eram difíceis no período escravagista, porém argumenta que a instituição familiar foi fundamental para aqueles que vivenciaram a experiência do cativo e a passagem para o *status* de liberdade. Destarte, mesmo encontrando dificuldade para encontrar álbuns de famílias negras em acervos públicos, não deduziu que eles inexistissem, mas subverteu as perguntas de pesquisa: “(...) por que esses álbuns não foram parar nas coleções particulares, mais tarde adquiridas pelas instituições (pelo menos, nas instituições por mim visitadas)?” (Koutsoukos, 2006:74-75). Desta maneira, a questão se volta não para a inexistência desses álbuns, mas para o *gosto* - tal qual definido por Bourdieu (2011) - dos colecionadores que, como define a autora, em geral, eram homens brancos com posses, que poderiam não ter interesse em adquirir tais álbuns. Bem como, outra possibilidade, seria um maior apego destas famílias negras aos seus retratos, não se desfazendo deles. Ou ainda, segundo a autora, seria possível que tais álbuns tivessem sido desmembrados pelos familiares, com cada um ficando com algumas das fotografias presentes.

Facto é, que Sandra Koutsoukos, no levantamento de fontes, traz algumas questões fundamentais ao presente texto. A autora indica a dificuldade de encontrar arquivos com imagens de famílias negras no século XIX. No entanto, aponta o fato de que, por outro lado, não foi impossível encontrar retratos de indivíduos negros escravizados, libertos e forros. Então, o conjunto de fotografias encontrado por Koutsoukos, em diferentes arquivos, é reunido pela autora em três álbuns analisados com base em três perspectivas: o primeiro evidenciando a relação entre liberdade e escravização; o segundo tratando dos “*typos de pretos*”, retratos estes que eram comercializados como *souvenir* para viajantes; e o terceiro trata das amas, mulheres escravizadas que cuidavam e amamentavam os filhos das senhoras escravistas.

3.2 Duas crianças numa praça

A partir das tipologias elaboradas por Sandra Koutsoukos, acima mencionadas, para os fins deste texto, cabe destacar, aquele conjunto que diz respeito às imagens de pessoas negras para *souvenirs*. Esta tipologia servirá de auxílio à compreensão do primeiro trabalho de *Terra em Transe* a ser aqui analisado. Aquele em que, como mencionado e pode ser visto na Figura 1, traz um grupo de 20 pessoas, entre as quais, duas crianças negras.

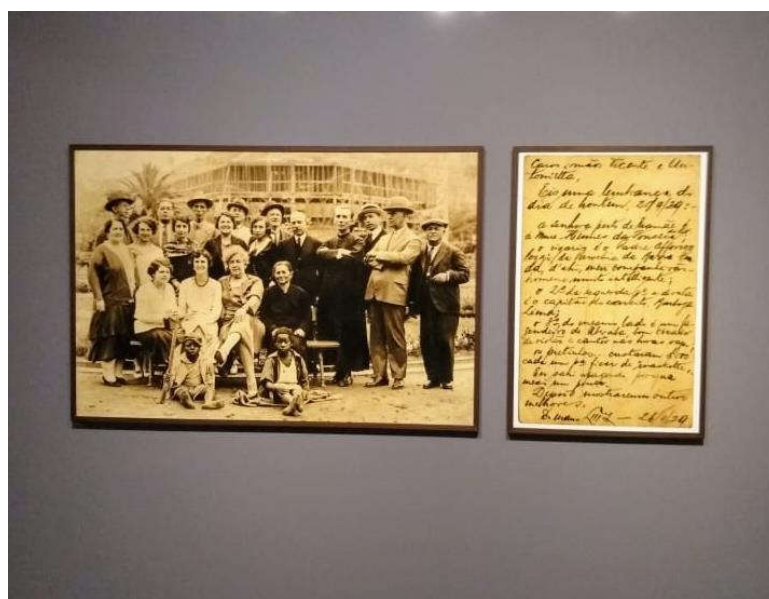


Figura 1: Fotografia da coleção Rubens Fernandes Júnior exibida na exposição *Terra em Transe*, 2018

Fonte: Guilherme Marcondes.

Em *Terra em Transe*, exposição no MAC-CE, na primeira sala, o primeiro trabalho posto a ver pela curadoria de Diógenes Moura se trata de um retrato de 1929, em Poços de Caldas – Minas Gerais da coleção de Rubens Fernandes Júnior. Neste, como dito e visto, duas crianças negras aparecem junto de um grupo de adultos, não-negros, incluindo um padre. Adjunta a fotografia, uma caligrafia rebuscada, presente no verso da fotografia, foi reproduzida na exposição, e em um trecho da legenda/carta lê-se: “os pretinhos... \$ 500 cada um para ficar de mascote” (ver Figura 1). As crianças, tratadas pela alcunha de “mascotes” receberam um pagamento para figurarem no registro.

O impacto da descoberta do porquê da presença de duas crianças negras naquela fotografia foi, então, problematizado pelo curador da exposição, não apenas ao trazer o verso da fotografia, mas a partir de um texto de sua autoria, em formato de crônica, o qual, a despeito de ser longo, deve ser aqui reproduzido integralmente:

A Garganta das Coisas

Uma família unida e feliz que aparece na fotografia, realizada no final do século XIX, alugou por quinhentos mil reais dois garotos negros para servir de “mascote” e “ilustrar” a cena muda. Até um padre aparece na imagem, possivelmente em nome de Deus, mergulhado em seu mundo de perversidade e mentiras. As crianças aos pés de todos eles. Em preto e branco a mancha fotográfica reverbera até hoje em nosso mundo cotidiano. Quantos séculos precisaremos para “resolver” a Lei Áurea? A cada 23 minutos um jovem negro é assassinado no Brasil. Os dois meninos “mascotes” alugados pela família olham para a câmera e já estão simbolicamente mortos. Entre os dois negrinhos alugados e o ano de 1968, as ondas viraram e desviraram o barco da nossa existência até a polícia invadir o restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro, e matar com um tiro à queima-roupa no peito do estudante Edson Luiz de Lima Souza. Corte seco: Exu se desespera. As esquinas acordam. Navalha na carne, o povo vai para as ruas e 100 mil corpos gritam, sofrem e sangram. Surge o chamado AI-5. A bomba do Rio Center explode. O papagaio verde e amarelo é depenado. Do lado de cá da cidade um prefeito imbecil manda tanger o povo do crack. No centro da praça eles se erguem, apagam os cachimbos e saem destruindo tudo o que encontram pela frente. Do outro lado de lá o país agoniza mais uma vez e, como numa grande cela, está posto. Ele mesmo, o país que escorre como água embrulhada entre os dedos dos seus próprios filhos. É assim desde Vidas Secas. É assim desde Carandiru. É assim desde que tremeu pela primeira vez. Todos juntos adentro entre as balas de AR-15, dos políticos infames em processo de putrefação, das miniaturas de homens públicos querendo roubar o pão que o diabo já amassou, das cuecas cheias de bosta e dinheiro, das florestas que nos cabem inteiros, dos caboclos, das Juremas encantadas, do boto, do Reino de Oxalufã, do Pastor seguido por multidões, de Glauber Rocha dente por dente, da poesia como “um saco vazio dentro da alma”, do luxo e do lixo gota por gota, das cicatrizes que não se transferem, do navio negreiro navegando por dentro das nossas veias, do pau de arara até a bichinha digital, da facada que elegeu o Presidente da República, do ódio encarnado via Wetransfer, do amor Gardenal, do resto de nossas vidas que levaremos para descobrir quem matou nosso filho.

É assim em Terra em Transe. Eu fico.

Motumbá! (Moura, 2018b [texto afixado na parede da exposição *Terra em Transe*]).

Por se tratar do primeiro no interior da exposição, este longo texto dá voz à crítica lançada pelo curador da mostra ao contexto histórico-político de opressão e violência na sociedade brasileira, especialmente, aquele referente à população negra e pobre. E, no que diz respeito à negritude, é através deste texto que propomos um olhar a partir dos conceitos de *racismo estrutural* e *lugar de fala*. Com este fim, é preciso considerar a fala do curador adjunto aos argumentos de Sandra

Koutsoukos (2006) sobre os retratos de pessoas negras no século XIX que eram feitos com fins de exotização e comercialização. Diferente da colocação do curador: “os dois meninos ‘mascotes’ alugados pela família olham para a câmera e já estão simbolicamente mortos”, para Koutsoukos, em diferentes graus, de escravizados a ferros, os indivíduos negros retratados nas fotografias que reúne e analisa, não estão simbolicamente mortos e, de fato, agenciam olhares e se tornam sujeitos em seus retratos. Deste modo, para a autora, nas fotografias-*souvenirs* se procurava o ser “exótico”, mas apesar do sentido dessa categoria de fotografias ser o de mercadorias, os modelos mesmo que contratados e codificados pelas encenações, não posavam essencialmente como objetos de cena, eles conseguiriam (em maior ou menor grau) se mostrar e também fazer parte da construção dos retratos junto de seus fotógrafos (Koutsoukos, 2006: 235).

Koutsoukos analisa fotografias realizadas em estúdios fotográficos no século XIX, uma situação distinta da imagem trazida na exposição de Moura. Todavia, a partir das colocações da autora, questiona-se: porque duas crianças se deixaram fotografar como “mascotes”? No que diz respeito à sobrevivência de pessoas negras no século XIX, sabe-se que, em muitos casos, sem mencionar aqueles indivíduos escravizados e privados de liberdade, havia enorme dificuldade para sustento. No entanto, esta realidade de dificuldades, bem como argumenta Moura, não se restringiu ao século XIX, analisado por Koutsoukos, ela pode ser estendida até os dias atuais, bastando o olhar acerca das periferias e favelas brasileiras. Então, creio que a proposta de análise de Koutsoukos, sobre as fotografias-*souvenirs*, pode ser utilizada para pensarmos sobre a fotografia presente em *Terra em Transe*, já de 1929. Tais crianças, assim, não estariam simbolicamente mortas, mas agenciando olhares, participando ativamente da fotografia.

Assim, compreendemos a partir de Abdias do Nascimento (1978), Djamilia Ribeiro (2017) e Silvio Almeida (2018) que a abolição da escravização foi jurídica e jogou uma massa de pessoas negras na extrema miséria. Assim, podemos tomar o contexto da fotografia acima (Figura 1), feita 41 anos após a assinatura da Lei Áurea, como um *continuum* histórico dos séculos anteriores em que, no Brasil, negros foram escravizados e espoliados, como também indica Diógenes Moura em seu texto acima reproduzido.

Desta forma, parafraseando uma pergunta posta Koutsoukos acerca do século XIX (2006), proponho um outro olhar sobre a imagem dos garotos-“mascotes”, perseguindo, então, o entendimento do porquê de uma pessoa negra em inícios do século XX, após a abolição jurídica da escravização, se deixar fotografar deste modo. Atentando para um *racismo estrutural* que transmuta crianças negras em animais, que visa lhes retirar o sentido da humanidade, posto pela legenda-carta da fotografia, é possível também trazer questionamentos acerca do porquê de tais garotos aceitarem estar na foto, já que não parecem ter sido forçados fisicamente a estar na imagem e que agenciam olhares, sendo sujeitos da imagem apesar do olhar branco racializador e racista. Não sabemos e, talvez, nunca venhamos a compreender quais as vicissitudes que levaram os garotos a aceitar serem fotografados, mas, mesmo que o olhar branco racista da carta-legendas, os matem simbolicamente, desvelando o *racismo estrutural* da sociedade brasileira, como indica Diógenes Moura, os garotos estavam vivos e estrategicamente lutando por sua sobrevivência em uma sociedade estruturalmente racista. Se deram a ver e, por isso, receberam um provento que, sem dúvida, contribuiu para a sua (re)existência. Um recebimento que não resolve a questão, mas que possibilita outras leituras sobre o seu papel e agência, pois ao tratarmos da morte falamos,

em certa medida, da impossibilidade de ação, e, apesar do horror, tais garotos estavam vivos e lutando por suas existências.

3.3 É Carnaval



Figura 2: Quatro fotografias de Joaquim Paiva exibidas na exposição *Terra em Transe*, 2018

Fonte: Guilherme Marcondes.

O outro conjunto de imagens, presente na exposição *Terra em Transe*, aqui eleito para análise, é de autoria de Joaquim Paiva, de 1988 e 1989, no bloco de carnaval Pacotão, na cidade de Brasília. Das quatro imagens exibidas (Figura 2) duas aqui interessam, aquelas em que pessoas não-negras exotizam as características e a própria existência de pessoas negras através da prática do *blackface*. Nesta histórica prática, pessoas não-negras pintam os rostos com tinta preta e utilizam símbolos e características atribuídas a população afrodescendente com fins de humor. Em *Terra em Transe*, destacamos duas imagens em que o *blackface* está presente (ver Figura 2), uma em que uma mulher aparece com peruca caracterizando o cabelo crespo, tinta preta no rosto e um *colin* preenchido com espumas exagerando pernas, peitos e nádegas, em referência ao que seria um corpo de mulher negra, contudo, bestializado através de seu olhar. A outra imagem traz cinco rapazes, três não-negros com tinta preta no rosto, um não-negro (o que se nota pela cor de sua pele à mostra nas mãos) com uma máscara de proteção e um quinto, este negro, sorrindo mais que os demais, com tinta branca cobrindo seu rosto e dentro de um caixão em que é possível ler: “lixo atômico”.

Silvio Almeida (2018) com base nos argumentos de Frantz Fanon, teórico negro da Martinica, argumenta acerca de como o processo de exotização torna algumas manifestações culturais em mercadoria, desconfigurando a cultura retratada por meio também de práticas artísticas. E considera,

A permanência do racismo exige, em primeiro lugar, a criação e recriação de um imaginário social em que determinadas características biológicas ou práticas culturais sejam associadas à raça e, em segundo lugar, que a desigualdade social seja naturalmente atribuída à identidade racial dos indivíduos ou, de outro modo, que a sociedade se torne indiferente ao modo com que determinados grupos raciais detêm privilégios (Almeida, 2018: 57).

Retomando as fotografias em que os fotografados apresentam *blackface*, a partir do argumento posto por Almeida, é possível considerar que nelas há a clara demonstração de um

processo de naturalização da satirização da cultura negra. Entretanto, se no primeiro caso, apresenta-se apenas uma mulher, no estúdio fotográfico improvisado pelo autor da imagem, durante um bloco de carnaval, no segundo, no mesmo contexto, o único jovem negro presente neste conjunto de imagens parece propor a subversão de uma lógica racista. No primeiro caso, temos a satirização pura e simplesmente do lugar social da mulher negra, fato que pode ser encarado como uma naturalização das práticas racistas que atribuem à população negra um lugar subalternizado. Já no segundo caso, ao que tudo indica, propositadamente um jovem negro se coloca em um caixão com uma tinta branca sobre sua pele, parecendo propor o enterro de uma cultura branca e racista. Não sabemos quais foram os acordos entre fotografados e nem entre fotografados e fotógrafo, mas fato é que na segunda imagem, o único negro, que é o mais sorridente dos rapazes, pintou seu rosto de branco e, também por meio da sátira, performando a partir de seu *lugar de fala* (de negro na sociedade brasileira) parece indicar o *racismo estrutural* constituinte da sociedade.

A exposição foi visitada pelo autor deste texto em quatro ocasiões e, ao ouvir as conversas⁷⁸ travadas entre o público visitante em torno da Figura 2, especificamente, as duas aqui analisadas, por duas vezes foi possível ouvir críticas ao uso do *blackface*. Foi possível escutar críticas a esta prática utilizada nas imagens por elas remeterem a um passado (nem tão passado assim, visto a data em que foram feitas as imagens) de satirização da existência negra na sociedade brasileira. No entanto, em ambas ocasiões mencionadas, o incômodo do *blackface* parece ter invisibilizado o fato de que em uma das imagens um indivíduo negro aparece usando tinta branca em seu rosto. Sendo este, inclusive, um dos fatores que corroboram para a eleição destas imagens para serem aqui analisadas. Proponho, portanto, que a tinta branca utilizada pelo indivíduo negro em seu rosto possa ser compreendida como uma ferramenta de subversão e crítica ao *racismo estrutural*.

3.4 Negros e/ou pobres assassinados

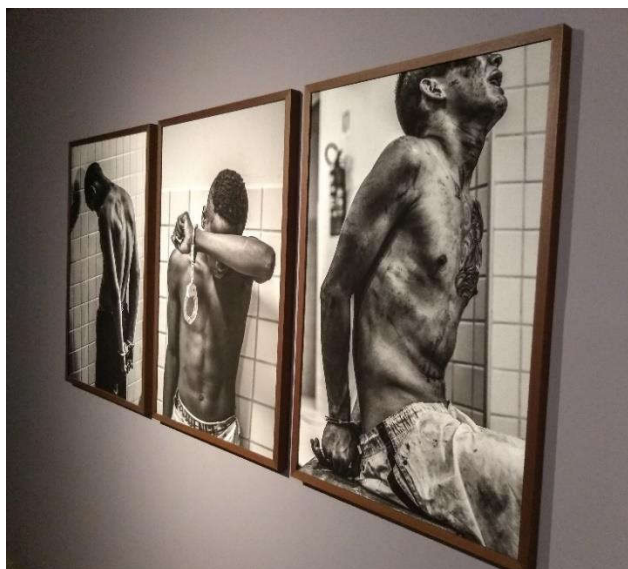


Figura 3: Parte do núcleo denominado *Taturagem*, com trabalhos de Wagner Almeida, na exposição *Terra em Transe*, 2018

Fonte: Guilherme Marcondes.

⁷⁸ A referência neste tipo de análise é o texto de Lígia Dabul (2012) em que a autora trata da análise de conversas travadas entre o público visitante de exposições de arte.

Por fim, o terceiro conjunto de imagens, que neste caso inclui um vídeo, de autoria de Wagner Almeida, merece atenção neste texto. Neste trabalho do artista e fotojornalista, encontram-se fotografias de jovens presos e, no vídeo, presente na mesma sala, luzes e sirenes policiais embalam as dores e gritos de agonia de famílias na periferia de Belém, capital do Pará, que perderam seus jovens rapazes vítimas da violência. Este trabalho do artista e fotojornalista se conecta perfeitamente ao argumento curatorial, apresentado por Diógenes Moura no texto acima, *A Garganta das Coisas*, em que o curador faz crítica ao transe das consciências no que diz respeito ao genocídio da população jovem, pobre e, sobretudo, negra, que, segundo as estatísticas, são as maiores vítimas de assassinatos violentos no país. A série de fotografias de Wagner Almeida, denominada *Taturagem*, foi realizada em Belém, em 2016, e, de acordo com o *Atlas da Violência* do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), no ano em questão, o estado do Pará registrou 3.597 assassinatos de homens negros, enquanto, no mesmo ano, somaram-se 257 assassinatos de homens não-negros⁷⁹. Assim, no vídeo mencionado, denominado *Corpo no Local*, de 2018, também realizado em Belém, o fotógrafo registra cenas de crimes, de assassinatos de jovens na periferia da capital paraense. Ou seja, ao longo de 7'54", mostra os corpos que entraram para as referidas estatísticas de assassinatos, bem como as dores de seus familiares.

Efetivamente, o conteúdo do trabalho de Wagner Almeida é chocante, revoltante e doloroso, mas, além disso, denuncia o que Abdias do Nascimento (1978) já expôs há décadas atrás: há em curso uma prática de genocídio da população negra. No caso de *Taturagem*, trata-se do extermínio da vida, ao passo que em seu mencionado livro, Nascimento expõe como de distintas formas, histórica e cotidianamente, a sociedade brasileira funciona na contramão da chamada "democracia racial", exterminando pessoas negras física e simbolicamente. É, neste sentido, que o trabalho de Wagner Almeida aborda um dos efeitos do *racismo estrutural* focalizado por Silvio Almeida (2018). Ou seja, com uma estrutura racista, a sociedade brasileira ainda não teria, de fato, implementado a chamada "democracia racial", noção que, embora não cunhada pelo autor, foi difundida a partir da obra de Gilberto Freyre (1933), pois pessoas negras são, inclusive, fisicamente as maiores vítimas de assassinatos no país. Ser negro em uma sociedade estruturalmente racista seria, portanto, um risco à vida. Daí a necessidade indicada por Silvio Almeida (2018) e Djamila Ribeiro (2017), de transformação das estruturas sociais, pois, sem esta mudança efetiva, vidas, cultura e saberes negros estariam sob constante ameaça de extermínio.

4. Considerações finais

Ao tomar a exposição *Terra em Transe*, de curadoria de Diógenes Moura, optei por seguir parte dos argumentos que o conjunto de trabalhos e os textos curatoriais apresentam acerca da negritude no Brasil. Existem outros trabalhos que tratam das religiões de matriz africana e epistemologias advindas da população afro-brasileira. No entanto, seguindo a lógica do percurso curatorial através do primeiro registro fotográfico presente na mostra, bem como o primeiro dos textos no interior da exposição, tomamos a via de discussão sobre o racismo no país. Entretanto, é preciso notar que embora a exposição traga esta questão, como mencionado anteriormente, artistas negros/as/xs não somam grande parte dos/as/xs expositores/as/xs. Destarte, propusemos a partir da sociologia uma aproximação com os conceitos de *lugar de fala* e *racismo estrutural*.

⁷⁹ Fonte: *Atlas da Violência*, do Ipea. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/filtros-series/3/violencia-por-raca-e-genero>. Acesso em 03 de maio de 2019.

No final deste breve texto, pergunto, portanto, qual seria o viés argumentativo da exposição caso mais artistas negros e mulheres estivessem presentes como produtores de narrativas? Esta pergunta é meramente retórica, pois não é esta a realidade considerada para análise. Assim, na *Terra em Transe* de Moura, embora a questão do *racismo estrutural* seja tratada e problematizada, isto se faz em um contexto expositivo em que a maior parte dos/as/xs artistas são pessoas não-negras, que pensando a partir do conceito de *lugar de fala*, possuem outros lugares socialmente constituídos para seus discursos e práticas em relação aquele ocupado por pessoas negras na sociedade brasileira.

O agenciamento dos olhares e as trocas simbólicas e práticas entre fotografados/filmados e seus fotógrafos/artistas não é palpável, elas se deram nas interações cotidianas individualmente. Entretanto, tais registros historicizam e, por serem colocados no contexto da exposição através do olhar curatorial de Moura, entre as diversas questões postas pela exposição, problematizam as raízes racistas da sociedade brasileira. Demonstrando como o racismo, em consonância com os argumentos postos por Ribeiro (2017) e Almeida (2018), é constituinte da estrutura social que guia as condutas dos indivíduos e grupos que juntos conformam o Brasil.

Sendo a exposição analisada em sua maior parte composta por fotografias, é importante considerar com Bourdieu e Bourdieu (2006), que este meio expressivo possui um papel de relevância não apenas para a comunicação, mas para a construção de identidades. Deste modo, através das fotografias é possível valorizar como também deslegitimar tais identidades. Assim, a abordagem das fotografias analisadas neste texto buscou compreender os contextos estruturados de relações de poder, circulação e apropriação/consumo cultural (De Paula & Marques, 2010). A Figura 1, desta forma, apresenta tanto a imagem original com sua dedicatória que deslegitima a humanidade de duas crianças negras, ao passo que o curador da exposição explicita o *racismo estrutural* que contextualiza a imagem, no entanto, aqui propus outra leitura para esta imagem, uma em que tais crianças agenciam sua sobrevivência à despeito do racismo que constituía/constitui a sociedade brasileira. Igualmente, a Figura 3 explicita tal racismo e o espectro da violência que ronda a população jovem negra e periférica. Por fim, no caso da Figura 2, conta-se com fotografias realizadas no mesmo contexto social, histórico e cultural, todavia, enquanto em uma fotografia do conjunto uma mulher reforça estigmas sociais atribuídos às mulheres negras no país, a outra das fotografias traz um rapaz negro que a partir de seu *lugar de fala* subverte/explicita a lógica racista.

Desta maneira, as noções de *lugar de fala* (Ribeiro, 2017) e *racismo estrutural* (Almeida, 2018), foram aqui trazidas pois debatem a estruturação da sociedade brasileira, averiguando e expondo as disputas e efeitos do racismo no Brasil. Conceitos estes que, a partir da exposição *Terra em Transe*, se mostram palpáveis. Portanto, os trabalhos aqui reunidos e analisados, embora não resumam a exposição, que segue inúmeros caminhos, demonstram a urgência (e lentidão) da efetivação da chamada “democracia racial”, mito/promessa enunciada e difundida a partir do trabalho de Gilberto Freyre (1933), mas que, como é possível ver e argumentar por meio/a partir dos trabalhos expostos em *Terra em Transe*, ainda não ocorreu no Brasil. Sendo, então, a dita “democracia racial” mais parte de um discurso hegemônico, que na disputa pelo poder social, cultural e político, apaga e subverte os fatos cotidianos que permeiam de violências, físicas e simbólicas, as vivências negras na sociedade brasileira. Cabendo, por fim, os questionamentos: quando a dita “democracia racial” sairá do âmbito do discurso e, efetivamente, protegerá a

população negra brasileira? Ou ainda, seria esta lógica de democracia a que resolverá a questão do racismo no país ou seria melhor, efetivamente, recorrermos às epistemologias das populações negras e mesmo indígenas a fim de transformar, de fato, a estrutura social no que diz respeito à condição de sua população socialmente minoritária?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Sílvia (2018). *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento.
- Bentes, Ivana (2002). Terra de fome e sonho: O paraíso material de Glauber Rocha. Fundación Santillana (Org.). *Ressonâncias do Brasil*. Santillana del Mar: Fundación Santillana.
- Bourdieu, Pierre (2011). *Razões práticas – Sobre a teoria da ação*. Campinas/SP: Papirus Editora.
- Bourdieu, Pierre & Bourdieu, Marie-Claire (2006). O camponês e a fotografia. *Revista de Sociologia e Política*, 26, pp. 31-39.
- Dabul, Lígia (2012). Sociabilidade e os sentidos da arte: conversas em exposições. Bueno, Maria Lucia (Org.). *Sociologia das artes visuais no Brasil* (pp. 291-303). São Paulo: Editora do Senac.
- Freyre, Gilberto ([1933] 2018). *Casa-grande & senzala – Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global.
- González, Lélia (1983). Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. In: Silva, Luiz Antônio Machado *et alii*. (Orgs.). *Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos* (pp. 223-244). Brasília, ANPOCS.
- Heinich, Nathalie (2014). Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. *Revista Sociologia & Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 04, n.02, pp. 373-390.
- Instituto de Pesquisa Econômica e Aplicada (2020). *Atlas da Violência*. Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/filtros-series/3/violencia-por-raca-e-genero>. Acessado em 7 de março de 2020.
- Koutsoukos, Sandra Sofia Machado (2006). *No estúdio do fotógrafo: representação e autorepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. (Tese de doutoramento). Campinas: Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas.
- Macedo, Aline (2019, março 19). Racismo: Deputada Mônica Francisco foi encaminhada a elevador de manutenção. Rio de Janeiro: *Jornal Extra*, 15 de março de 2019. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/extra-extra/racismo-deputada-monica-francisco-foi-encaminhada-elevador-de-manutencao-23524731.html>. Acessado em 7 de março de 2020.
- Mindêlo, Olívia (2019). Uma Terra que Arde. *Revista Continente*. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/217/uma-terra-que-arde>. Acessado em 7 de março de 2020.
- Moura, Clovis 1988. *Sociologia do negro Brasileiro*. São Paulo: Editora Ática.
- Moura, Diógenes (2018a). A Exposição Terra em Transe. Texto de parede da exposição *Terra em Transe*. Fortaleza: Museu de Arte Contemporânea do Ceará, em Fortaleza (MAC-CE).
- Moura, Diógenes (2018b). A Garganta das coisas. Texto de parede da exposição *Terra em Transe*. Fortaleza: Museu de Arte Contemporânea do Ceará, em Fortaleza (MAC-CE).
- Nascimento, Abdias do (1978). *O genocídio do negro brasileiro – Processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- O’Doherty, Brian (2002). *No interior do cubo branco – A ideologia do espaço de arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- Paula, Silas de & Rodrigues, Kadma Marques (2010). A imagem fotográfica como objeto da sociologia da arte. *Revista de Ciências Sociais* (Fortaleza), v. 41, pp. 17-26.
- Paulino, Rosana (2016). *O negro nas artes visuais no Brasil*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GSAqLsHvVf4>. Acessado em 7 de março de 2020.
- Prado Jr., Caio (1961). *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense.
- Ribeiro, Djamilia (2017). *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento.
- Rodrigues, Kadma Marques (2011). *As cores do silêncio – Habitus silencioso e apropriação de pinturas em Fortaleza (1924-1958)*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora.

Guilherme Marcondes. Pós-doutorando (bolsista PNPd/CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará. Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor e Mestre no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Av. Dr. Silas Munguba, 1700 - Campus do Itaperi, Fortaleza, CE, CEP: 60.714.903, Brasil. ORCID: 0000-0001-6114-7944. E-mail: gui.marcondess@gmail.com.

Receção: 09-11-2019
Aprovação: 10-04-2020

Citação:

Marcondes, Guilherme (2020). Imagem e Negritude: racismo estrutural em uma “Terra em Transe”. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 3(1), pp. 74-90. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta3n1a6