

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

SIMONE BEATRIZ DE PAULA VAZES

**Poéticas mestiças: a representação de raça e de mestiçagem em performances
selecionadas de Paulo Nazareth**

**Campo Grande
2022**

SIMONE BEATRIZ DE PAULA VAZES

**Poéticas mestiças: a representação de raça e de mestiçagem em performances
selecionadas de Paulo Nazareth**

Dissertação apresentada para obtenção de título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação do Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos.

Área de Concentração: Literatura, Estudos Comparados e Interartes.

Campo Grande
2022

SIMONE BEATRIZ DE PAULA VAZES

**Poéticas mestiças: a representação de raça e de mestiçagem em performances
selecionadas de Paulo Nazareth**

Dissertação apresentada como exigência final para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, aprovada pela seguinte Banca Examinadora:

Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos (Orientador)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS

Prof. Dr.^a Angela Maria Guida (Titular)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS

Prof. Dr. Paulo César Antonini de Souza (Titular)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS

Prof. Dr.^a Rosana Cristina Zanelatto Santos (Suplente)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS

Campo Grande, MS, ____ de _____ de _____.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus colegas de turma, por proporcionarem não só momentos de diversão, mas também de aprendizado e diálogo com realidades, posicionamentos políticos e visões de mundo distintas e que me permitiram o enriquecimento crítico sobre os tópicos presentes no meu trabalho.

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, por suas contribuições teóricas ao longo das disciplinas cursadas e que foram de grande auxílio para a minha formação.

Ao meu orientador Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos, por acreditar no meu trabalho e viabilizar a realização de uma pesquisa tão cara a mim, mesmo em meios às atribuições trazidas pela pandemia.

À Prof.^a Dr.^a Angela Maria Guida e ao Prof. Dr. Paulo César Antonini de Souza por aceitarem compor a banca examinadora com contribuições indispensáveis para a minha pesquisa.

Por fim, agradeço imensamente pelo apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) para a realização do presente trabalho.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar as performances *Authentic Mixed Man* (2008); *Cruzeiro do Sul – acredito que seja a cor da minha pele* (2010); *Banana Market / Art Market* (2011) e *Antropologia do Negro* (2014) de Paulo Nazareth que materializam noções de raça e de mestiçagem e, através dessa investigação, das escolhas conceituais, estéticas e discursivas das obras, buscar possíveis posicionamentos, críticas e interpretações artísticas acerca da identidade, da representação e dos estereótipos raciais que cercam o tema do mestiço principalmente no contexto brasileiro. Tendo em consideração a importância atribuída à mestiçagem como um dos pontos centrais para a formação da identidade nacional brasileira, as representações artísticas, nas suas mais diversas linguagens, frequentemente ofereceram uma perspectiva romântica acerca da formação multirracial da população brasileira. O artista mineiro Paulo Nazareth (1977-) se dedica então a investigar poeticamente, em suas andanças entre territórios geográficos e simbólicos, as ideias associadas em torno da figura do mestiço, da violência racial, da confrontação e das possíveis semelhanças entre os diferentes povos. O referencial teórico utilizado como suporte para o estudo se expande a partir da autora RoseLee Goldberg (1984; 2006; 2007), além de autores como Jorge Glusberg (2013) e Renato Cohen (2002), que servirão como esteio para a realização da pesquisa bibliográfica acerca da linguagem artística da performance; a exploração teórica de outros campos de conhecimento será abordada para o aprofundamento de alguns termos relacionados à raça e mestiçagem, como branqueamento, identidade e mito das três raças, através dos estudos e reflexões de Lilia Schwarcz (1993; 1994; 1996; 1998; 2012a; 2012b; 2015; 2019), Kabengele Munanga (2000; 2015), Renato Ortiz (1986; 2006), além de outros autores e autoras que tratam das questões raciais e são cruciais para o desenvolvimento de estudos críticos da mestiçagem.

Palavras-chave: Paulo Nazareth; Raça; Mestiçagem; Performance; Arte Contemporânea.

ABSTRACT

The present work aims to analyze the performances *Authentic Mixed Man* (2008); *Cruzeiro do Sul – acredito que seja a cor da minha pele* (2010); *Banana Market / Art Market* (2011) e *Antropologia do Negro* (2014) of Paulo Nazareth that materializes the notion of race and of miscegenation and, through this investigation, the conceptual, aesthetic and discursive choices of the works, searching for possible positions, criticisms and artistic interpretations about the identity, representation and stereotypes that surround the mestizo theme mainly in the Brazilian context. Considering the importance given to miscegenation as one of the central points for the formation of Brazilian national identity, artistic representations, in their most diverse languages, often offered a romantic perspective on the multiracial formation of the Brazilian population. The artist Paulo Nazareth (1977-) is then dedicated to investigating poetically, in his travels between geographic and symbolic territories, the associated ideas around the figure of the mestizo, racial violence, confrontation and similarity between different folks. The theoretical framework used as a support for the study expands from authors such as RoseLee Goldberg (1984; 2006; 2007), Jorge Glusberg (2013) and Renato Cohen (2002), who will serve as a focus for conducting bibliographic research on the artistic language of performance; the theoretical exploration of other fields of research. Knowledge will be approached to deepen some terms related to the issue of race and miscegenation, such as whitening, identity and myth of the three races, through the studies and reflections of Lilia Schwarcz (1993; 1994; 1996; 1998; 2012a; 2012b; 2015; 2019), Kabengele Munanga (2000; 2015), Renato Ortiz (1986; 2006), in addition to other authors; who deal with racial issues and are crucial for the development of critical studies of miscegenation.

Keywords: Paulo Nazareth; Race; Miscegenation; Performance; Contemporary Art.

Lista de figuras

Figura 1: Paulo Nazareth, Projeto <i>Mestiço Autêntico</i> . Impressão sobre papel, 2008.	17
Figura 2: Paulo Nazareth. <i>Sem título (Série Notícias de América)</i> , 2011/2012. Impressão fotográfica sobre papel algodão, 18 x 24 cm.	19
Figura 3: Yves Klein, <i>Leap into the void</i> , 1960.	26
Figura 4: Vito Acconci, <i>Soap & Eyes</i> , 1970.	26
Figura 5: Bruce Nauman, <i>Self-Portrait as a Fountain</i> , 1966.	27
Figura 6: Flávio de Carvalho, <i>Experiência nº3</i> . 1956.	29
Figura 7: Hélio Oiticica, 1967. <i>Parangolé P15, Capa 11, Incorporo a revolta</i> , fotografia de Cláudio Oiticica.	30
Figura 8: Antonio Manuel, <i>Corpobra</i> , 1970, acrílico, madeira, fotografia p&b e palha.	32
Figura 9: Otávio Donasci, <i>Videocriaturas Família</i> , 1988.	33
Figura 10: Eduardo Kac, <i>Time Capsule</i> , 1997, transmissão televisiva do canal 21.	34
Figura 11: Márcia X, <i>Desenhando com terços</i> , 2000.	35
Figura 12: Ayrson Heráclito, <i>Sacudimento da Casa da torre: fachada I</i> , 2015, fotografia impressa com pigmentos minerais sobre Canson Rag Photographique, 230 x 130 cm.	40
Figura 13: Dalton Paula, frame de <i>O batedor de bolsas</i> , 2011.	41
Figura 14: Renata Felinto, Registro da performance <i>White face and blonde hair</i> , 2012. Foto: Crioulla Oliveira.	42
Figura 15: Paulo Nazareth, <i>What is the color of my skin? Qual é a cor da minha pele?</i> , 2012.	46
Figura 16: Instrumento antropométrico inventado por Arthur Tremearne e desenvolvido para “a medição de cabeças” e para “o uso de antropólogos”, 1913.	60
Figura 17: Dr. Charles Pittex, diretor do instituto Nina Rodrigues (Salvador- Bahia), segurando as cabeças de Lampião e Maria Bonita. Foto: Rosemberg.	61
Figura 18: Modesto Brocos y Gómez, <i>A Redenção de Cam</i> , 1895. Óleo sobre tela.	68

Figura 19: Paulo Nazareth, <i>One rupee for my country</i> , 2006.	80
Figura 20: Paulo Nazareth, <i>Authentic Mixed Man</i> , 2008.	84
Figura 21: Paulo Nazareth, <i>Authentic Mixed Man</i> , 2008.	85
Figura 22: Paulo Nazareth, Projeto <i>Mestiço Autêntico</i> . Impressão sobre papel, 2008.	86
Figura 23: Paulo Nazareth, <i>Cruzeiro do Sul – Acredito que seja a cor da minha pele</i> , 2010.	91
Figura 24: Paulo Nazareth, <i>Qué ficar bonito?</i> , 2010.....	95
Figura 25: Priscilla Rezende, <i>Bombрил</i> , 2013. Foto de Guto Muniz.	96
Figura 26: Paulo Nazareth, <i>Banana Market / Art Market</i> , 2011.	98
Figura 27: Albert Eckhout, <i>Bananas, goiaba e outras frutas</i> , 1640, Óleo sobre tela.	100
Figura 28: Manufatura de Gobelins, <i>Les pêcheurs</i> , série Tapeçarias das Índias, 1692-1723.	101
Figura 29: Carlos Julião, <i>Negras Vendedoras de Rua</i> , 1776. Aquarela.	102
Figura 30: Paulo Nazareth, <i>Banana Market / Art Market</i> , 2011.	104
Figura 31: Carlos Julião, <i>Negras Vendedoras de Rua</i> , 1776. Aquarela.	104
Figura 32: Candido Portinari, <i>Mestiço</i> , 1934. Óleo sobre tela.	105
Figura 33: Tarsila do Amaral, <i>A Negra</i> , 1923. Óleo sobre tela.	105
Figura 34: Paulo Nazareth, <i>Banana Market / Art Market</i> , 2011.	106
Figura 35: Coco Fusco e Guillermo Gómes-Peña, <i>Two Undiscovered Amerindians visit the West</i> , Walker Art Center em Minneapolis, MN (1992–1994).....	108
Figura 36: Criança exposta na Exposição Universal de Bruxelas de 1958.	109
Figura 37: Paulo Nazareth, <i>Antropologia do Negro II</i> , 2014.	111
Figura 38: Paulo Nazareth, <i>REZA</i> , 2014. Arquivo Público do Estado da Bahia. 3ª Bienal da Bahia. Fotografia: Alex Oliveira.	115
Figura 39: Paulo Nazareth, <i>Direito ao Funeral</i> , Paulo Nazareth Ediciones Ltda. 2014.	116

Sumário

Introdução.....	8
1. Paulo Nazareth e sua caminhada entre fronteiras	14
1.1 Reflexões acerca do desenvolvimento da performance	21
1.2 Apontamentos sobre a arte da performance no Brasil	28
1.3 Performance como instrumento poético e político no “paraíso racial brasileiro” 35	
1.4 Reflexões sobre raça na produção de Paulo Nazareth	44
2. Considerações sobre o conceito de “raça” e a questão da mestiçagem.....	48
2.1 Mestiçagem no foco da <i>intelligentsia</i> brasileira	53
2.1.1 O papel dos museus, institutos e faculdades para o pensamento racial brasileiro.....	56
2.2 O ideal de branqueamento e o racismo à brasileira	62
2.2.1 Mestiçagem e branqueamento em <i>A Redenção de Cam</i> , de Modesto Brocos y Gómez.....	67
2.3 Mestiçagem como ferramenta brasileira para a formulação de uma identidade nacional.....	70
2.4 O limbo identitário do mestiço	75
3. A arte de Paulo Nazareth e o entrecruzamento entre raça e mestiçagem.....	79
3.1 Identidade em jogo em <i>Authentic Mixed Man</i>	83
3.2 Racismo, eurocentrismo e resistência em <i>Cruzeiro do Sul – Acredito que seja a cor da minha pele</i>	90
3.3 <i>Banana Market / Art Market</i> e o exotismo tropical.....	97
3.4 A necropolítica em <i>Antropologia do Negro</i>	110
Considerações.....	117
Referências	122

Introdução

Os posicionamentos acerca da ideia de mestiçagem no Brasil passaram por diferentes interesses ideológicos ao longo da história nacional. Desde um meio para dispersão e empecilho para a criação de grupos sociais de pessoas escravizadas em busca da liberdade até a possibilidade de branquear a população e eliminar qualquer sinal de pessoas não brancas no país, a miscigenação serviu, ainda, para erigir uma suposta identidade nacional, pautada na fantasia mítica da união harmônica e pacífica das três raças formadoras da nação.

As minhas indagações acerca do tema da mestiçagem se deram durante a minha graduação em Artes Visuais, primeiro através do contato nas aulas com as teorias raciais elaboradas em finais do século XIX, e depois ao entender como foi desenvolvida a utilização ideológica da/o mestiça/o nos novecentos como sinônimo de brasilidade em confluência com o ideal de branqueamento. Por meio desses estudos, comecei a ter uma dimensão do papel que a mestiçagem exerce em meio ao senso comum brasileiro, influência que ainda permanece em voga atualmente.

Nessa mesma época, o meu interesse pelas pautas do movimento negro aumentou e comecei a frequentar alguns espaços, online e presencialmente, de militância e o questionamento sobre a minha própria ideia de identidade desencadeou um processo de indagações internas acerca do meu pertencimento a determinada identidade racial, já que faço parte da camada da população brasileira institucionalmente denominada como “parda”. A minha aparência “ambígua” gerava dúvidas ou até mesmo desconforto não somente naquelas, ou naqueles que tentavam me encaixar em uma categoria racial, mas também em mim mesma. Ocupar uma espécie de “lugar intermediário” me possibilitou observar as inconsistências que podem existir em categorias estanques e questionar os perigos que essas circunstâncias podem trazer para a sociedade. Em meio a esse momento, de certa forma doloroso para mim, me deparei com as performances de Paulo Nazareth, a maneira com que o artista tratava do tema da mestiçagem, sem romantizar e nem demonizar o assunto, me afetou imediatamente, servindo inclusive como inspiração para a escrita do meu trabalho de conclusão de curso.

Em contato com as performances do artista mineiro Paulo Nazareth (1977-), verifiquei o modo distinto pelo qual o artista explora e representa as questões raciais em suas performances. Apesar de existirem artistas contemporâneos brasileiros que utilizam do tema da mestiçagem como recurso artístico em algumas obras, notei que existia uma supressão do aprofundamento da temática, enquanto Nazareth não se esquivou em sua poética¹, ao tratar de indagações que o sujeito mestiço causa, seja pela sua corporeidade ou pela “mera existência” como pessoas que seriam frutos do chamado “Novo Mundo”. A perspicácia do performer em representar a visão de exotismo, estranhamento e paradoxo identitário das/os mestiças/os funda a necessidade de investigar na contemporaneidade as pessoas mestiças em suas mais variadas especificidades, uma vez que os usos ideológicos da mestiçagem e das/os mestiças/os provocaram consequências, tanto na esfera da identidade individual, quanto nos ambientes sociais.

O estudo da representação nas artes visuais, refletindo a forte presença das imagens no pensamento atual e no cotidiano das pessoas, nos leva a refletir no potencial expressivo dos trabalhos artísticos, nas suas mais variadas formas de expressão, como instrumento poético e político que pode desencadear questionamentos acerca de lugares comuns na sociedade. As performances, os *happenings*, as ações, desenvolvidas e teorizadas há cerca de um século transformaram a relação entre o artista, a obra e o espectador, tendo em vista que os trabalhos artísticos foram muitas vezes deslocados dos espaços institucionais das galerias e museus para locais compartilhados pelos mais diversos grupos sociais.

Para pensarmos sobre o desenvolvimento como uma poética visual da performance, RoseLee Goldberg, em *A arte da performance: do futurismo ao presente* (2007), nos oferece um apanhado histórico acerca dos trabalhos de artistas que questionaram e propuseram novas formas de se fazer arte. Já Jorge Glusberg, com *A arte da performance* (2013), além de trazer reflexões através de um percurso teórico que parte desde as manifestações futuristas e

¹ Entendemos o conceito de poética de acordo com a análise de Pareyson (2001), o autor designa o termo como denominação de um programa de arte, ou seja, poética são gostos pessoais e históricos que são traduzidos em modos operativos ou normas em trabalhos artísticos.

dadaístas até os proeminentes *performers* de meados dos anos 1970, estende a discussão com as suas considerações sobre os fatores que constituem a performance como uma expressão artística com suas devidas particularidades. Ambas as obras possuem relevância para o estudo da performance, já que as considerações teóricas de Goldberg e Glusberg fazem parte de um repertório de estudos dedicados a uma forma de arte com contornos relativamente recentes em comparação com as outras linguagens artísticas.

Levando em conta que os trabalhos do Paulo Nazareth selecionados para a análise na presente dissertação apresentam em comum temas como raça, identidade e mestiçagem, as obras de Kabengele Munanga (2000; 2015) e Lilia Moritz Schwarcz (1993; 1994; 1996; 1998; 2012a; 2012b; 2015; 2019) servirão como referências importantes para a compreensão da ideia de raça e mestiçagem na sociedade brasileira, a sua influência na construção e na tentativa de consolidação de uma identidade brasileira que abarcasse um país caracterizado e até mesmo estereotipado como um suposto paraíso racial. Nas palavras de Schwarcz (1993, p. 12):

Essa “visão mestiça” e singular do país não ficava restrita, porém, aos circuitos internos de debate. Estava presente na imagem que externamente se veiculava e em especial na interpretação dos vários naturalistas que ao longo do século XIX por aqui passaram à procura de espécimes raros da flora e da fauna e se depararam com o espetáculo dos homens e da mistura de raças.

Os pensadores brasileiros do século XIX, aponta Munanga (2015), assim como geralmente ocorre em grande parte dos países colonizados, buscaram o referencial teórico europeu e estadunidense para tratar da questão da mestiçagem no contexto nacional. Munanga (2015) argumenta que havia uma ambivalência para os iluministas que abordaram o tema da mestiçagem em seus estudos, ora vista como uma forma de explicar e confirmar a unidade humana; como a degenerescência da “boa raça” ou ainda como o meio pelo qual poderíamos reconduzir a humanidade a seus traços originais.

Segundo Renato Ortiz (2006, p. 14), o darwinismo social, o positivismo de Comte e o evolucionismo de Spencer são três teorias distintas elaboradas em meados dos oitocentos na Europa e que podem ser reunidas em torno de um aspecto: “o da evolução histórica dos povos”. No evolucionismo temos o argumento de que o grau de evolução de uma civilização se diferencia pela simplicidade ou complexidade que essa sociedade possui, na qual a primeira

designava povos considerados primitivos e a segunda as sociedades ocidentais, dando uma maior importância para o progresso capitalista desenvolvido na Europa e sua suposta “superioridade”, legitimando através dessa ideologia a hegemonia europeia. Contudo, em vista das especificidades existentes no meio social brasileiro² e a necessidade das reflexões que auxiliem na formação de uma identidade nacional, pensadores como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues complementam a teoria evolucionista com as noções de meio e raça. Segundo Ortiz (2006, p. 16):

Não é por acaso que *Os Sertões* abre com dois longos e cansativos capítulos sobre a Terra e o Homem. Sílvio Romero, já em seus primeiros estudos sobre o folclore, dividia a população brasileira em habitantes das matas, das praias e margens de rio, dos sertões, e das cidades. Nina Rodrigues, em suas análises do direito penal brasileiro, tece inúmeras considerações a respeito da vinculação entre as características psíquicas do homem e sua dependência do meio ambiente.

Foi através dos textos de Gilberto Freyre (1900-1987)³ em meados do século XX, destaca Munanga (2015), que a mestiçagem foi transformada em um valor positivo para o Brasil, em contraponto com as ideias defendidas por alguns estudiosos nos oitocentos que consideravam a mestiçagem como um sinal de degenerescência. Para Munanga (2015), Freyre foi o grande responsável pela consolidação do mito originário brasileiro baseado na união das três raças: índia, negra e branca; as ideias freyrianas consideravam que a miscigenação em seu aspecto biológico resultou também numa mistura cultural, que culminou no desenvolvimento do mito de democracia racial.

É importante destacar que, em face da origem mestiça de Paulo Nazareth, algumas obras citadas e analisadas durante este estudo, vão apresentar um foco maior em sua ascendência indígena e/ou negra, levando em conta que o sujeito mestiço é atravessado por realidades étnicas, sociais e culturais diversas.

Ao longo do texto partimos da apresentação de um contexto mais genérico acerca das questões raciais, da mestiçagem no Brasil, além de

² As teorias evolucionistas partiam de uma perspectiva majoritariamente europeia e em contraste com o clima, o meio e a composição racial brasileira, o que obrigava os autores nacionais a adaptar as teorias raciais para se adequar ao contexto brasileiro.

³ Em livros como *Casa Grande e Senzala* e *Sobrados e Mucambos*, é possível perceber a valorização que Freyre atribuiu à mestiçagem para a formação da sociedade brasileira.

considerações em torno da linguagem artística da performance, explorando alguns dos conceitos que estão envolvidos nesses temas, até os aspectos mais específicos que concernem especificamente a poética de Paulo Nazareth.

Iniciamos o primeiro capítulo, intitulado “Paulo Nazareth e sua caminhada entre fronteiras”, com uma apresentação da trajetória do artista, tanto nas palavras do próprio Nazareth, quanto das produções acadêmicas desenvolvidas acerca das suas produções. Temos ainda algumas considerações sobre a arte da performance, o seu desenvolvimento, os conceitos envolvidos no tema e apontamentos sobre essa forma de expressão na arte brasileira. Em seguida, tratamos sobre a arte afro-brasileira e alguns artistas contemporâneos que tratam, em suas produções em performance, dos temas raciais em sua pluralidade em diálogo com as produções que abordam as questões raciais nas performances de Nazareth.

No segundo capítulo, intitulado “Considerações sobre o conceito de ‘raça’ e a questão da mestiçagem”, são trazidas à baila reflexões acerca do conceito de raça em diferentes períodos históricos e acerca da mestiçagem no contexto brasileiro. Levando em conta a importância que o ideal de mestiçagem teve para a construção de uma identidade nacional brasileira coesa, abordamos algumas problemáticas que contornam o tema da raça no Brasil, como o branqueamento, as teorias evolucionistas e o mito das três raças.

Ao longo do terceiro capítulo, intitulado “A arte de Paulo Nazareth e o entrecruzamento entre raça e mestiçagem”, realizamos a análise das performances *Authentic Mixed Man* (2008); *Cruzeiro do Sul – acredito que seja a cor da minha pele* (2010); *Banana Market / Art Market* (2011) e *Antropologia do Negro* (2014). Essas produções foram selecionadas por apresentarem como foco diferentes aspectos que rondam a temática racial no contexto brasileiro, desse modo, refletimos sobre as possibilidades conceituais e poéticas que a produção de Nazareth oferece para as análises teóricas do presente trabalho. Em vista da diversidade presente nas diferentes performances selecionadas para esse estudo, e apesar de seguirmos considerações da teoria de Análise da Imagem explorada por Martine Joly, não nos atemos a uma metodologia com “M” maiúsculo para a realização das análises, em vista da importância que o programa de Mestrado em Estudos de Linguagens da UFMS confere a transdisciplinaridade nas pesquisas desenvolvidas.

O objetivo do estudo reside na análise das performances de um artista brasileiro contemporâneo, cujas reflexões e criações poéticas que questionam os mitos em torno de grande parte da população brasileira localizados na existência “intermediária” e classificados por diferentes nomenclaturas ao longo da história, em busca de desajeitadamente encaixar determinadas pessoas que podem extrapolar as categorias estanques em torno de determinado grupo racial. Destacamos ainda produções acadêmicas recentes de estudiosas e estudiosos de diferentes campos do conhecimento que levantam questionamentos contemporâneos para os estudos raciais, em meio a um momento histórico marcado pelo rápido compartilhamento de informações através das redes sociais que, em determinados casos, extrapolam o ambiente virtual e transformam-se em protestos em torno da violência racial em nações com um passado marcado por uma economia escravista que (re)produziu uma intensa desigualdade social nos moldes capitalistas.

1. Paulo Nazareth e sua caminhada entre fronteiras

Ao entrar em contato com os trabalhos de Paulo Nazareth enviados para o júri do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, a curadora Kiki Mazzucchelli (2012) relembra o caos presente no conteúdo de um dos envelopes: folhetos impressos em papel-jornal com textos bilíngues ou, em alguns casos, até trilingues, com traduções imprecisas e provavelmente realizadas no Google, além de cartões-postais, convites de exposições e, talvez o mais interessante, registros fotográficos de performances e instalações com uma abrangência temporal e geográfica surpreendente:

Mais do que trabalhos individuais que se encerravam em si próprios, poder-se-ia dizer que as obras ali apresentadas eram apenas algumas das muitas manifestações de projetos mais abrangentes, cuja extensão temporal e geográfica está estreitamente ligada a vivência do artista (MAZZUCHELLI, 2012, n.p.).

As andanças de Nazareth pelo mundo resultaram em produções que o colocaram no mapa como um artista brasileiro de destaque no cenário da arte contemporânea. Nascido em Governador Valadares (Minas Gerais), em 1977, Paulo Sérgio da Silva atualmente reside no estado de Minas Gerais e trabalha ao redor do mundo de acordo com a biografia do artista no livro *Paulo Nazareth, Arte Contemporânea/LTDA* (2012). Bacharel em Desenho e Gravura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Nazareth participou de residências artísticas em países como Argentina, Indonésia e Índia.

Segundo Nazareth (2019), o sobrenome artístico foi adotado em homenagem à avó Nazareth Cassiano de Jesus, de origem Krenak⁴, que após ser internada no Hospital Colônia de Barbacena em Minas Gerais no ano de 1944, não foi mais localizada pela família; essa instituição psiquiátrica é

⁴ O povo Krenak é considerado como os últimos Botocudos, e possuem filiação linguística Borum, que pertence ao tronco Macro-Jê. Foram alvos das práticas coloniais mais violentas e de uma guerra declarada por D. João VI nos oitocentos, além de chacinas, trabalho forçado e desterramentos ao longo do século XX (SILVA, 2009). Apesar desse projeto violento de dizimação, os Krenak possuem atualmente, segundo Portes (2011), uma sociedade atravessada por vínculos entre cultura, arte e identidade, no qual a arte e as outras ações sociais são indissociáveis dentro do contexto do grupo, com manifestações artísticas como desenhos, cantos, artesanatos e danças.

reconhecida pelas crueldades cometidas, o manicômio chegou até mesmo a ser descrito como o local que promoveu o “holocausto brasileiro”. Buscar pela história de sua ancestralidade faz parte da trajetória e das produções poéticas do artista: “Ser Nazareth é ser meu trabalho. Esse me tornar. Então quando eu passo a me nomear Paulo Nazareth isso também é meu trabalho. Eu passo a carregar o meu ancestral” (NAZARETH, 2019, on-line).

Em entrevista, o artista descreve uma espécie de jogo com as diferentes associações que ocorrem entre ser o “Paulo da Silva” em contraste com o “Paulo Nazareth”: “Na verdade, meu trabalho tem essa ironia, esse jogo com o próprio nome: Paulo da Silva não vende, porque “da Silva” é qualquer Zé” (NAZARETH, 2012a, p. 36). A diferença de tratamento é nítida quando o artista descreve duas situações, uma no Palácio das Artes e outra na SP-Arte, nas quais seguranças o abordaram grosseiramente para impedir a sua entrada e circulação:

Aí o segurança vem porque é esquisito. E junta um montão! - Você está trabalhando em algum estande? - Estou sim, na Mendes Wood. - Você se importa de nos acompanhar até lá? Já com certa agressividade. - Vou sim [...] E vai juntando segurança. Nisso vem um cara que me reconhece: - Ah! Paulo Nazareth! [...] E nesses reconhecimentos, os seguranças começaram a sair fora. E nesse momento eu fiquei com vergonha também, mas nesse momento é o Paulo da Silva e não importa que minha cara esteja lá de todo tamanho na galeria; é o Paulo da Silva, que é estranho estar ali (NAZARETH, 2012a, p.37).

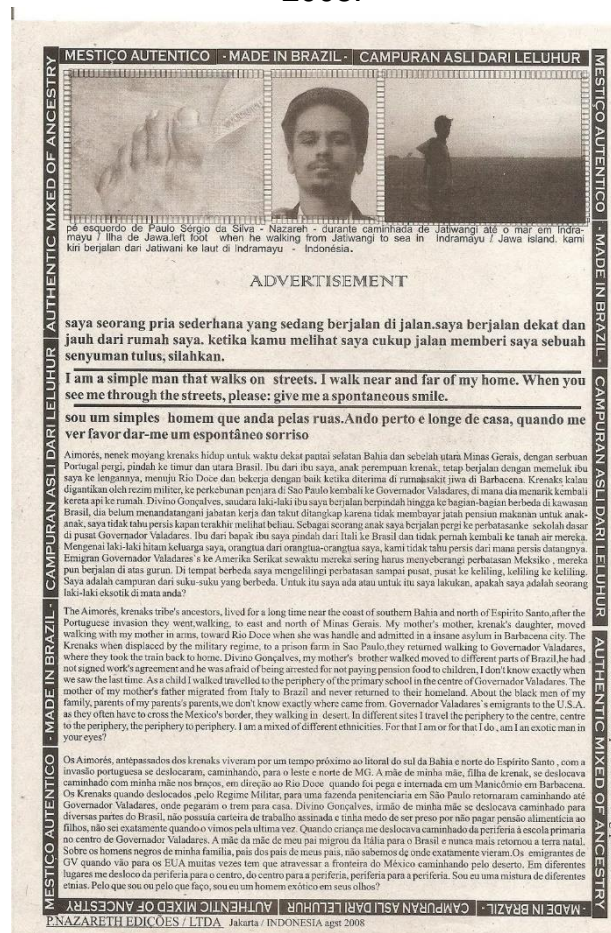
Numa sociedade marcada pela desigualdade como no caso da brasileira, mesmo os espaços públicos onde, ao menos na teoria, a circulação das pessoas é livre, nos defrontamos com barreiras simbólicas ou concretas (como no caso dos seguranças que se interpuseram no percurso do artista) responsáveis por separar quem tem a permissão ou não de frequentar determinados ambientes. Essa questão foi inclusive questionada artisticamente pelos artistas Peter de Brito e Moisés Patrício⁵ que desenvolveram a ação *Presença Negra* (2014), no qual artistas e intelectuais negras e negros se reuniam para comparecer a inaugurações de exposições, em face da desproporção racial que existe nos espaços das artes visuais; apenas a

⁵ Peter de Brito é artista visual, natural de Gastão Vidigal (SP), idealizador da ação *Presença Negra*. Moisés Patrício é arte educador e artista visual, nasceu em São Paulo (SP), trabalha com diversos suportes artísticos e realiza ações coletivas em espaços culturais da capital paulista.

presença em si de um grupo de pessoas negras é o bastante para a realização de uma ação estética contestadora (BISPO e LOPES, 2015).

Nazareth costuma desenvolver projetos com textos e fotografias explanatórios para posteriormente executar suas obras e performances. Um exemplo dessa prática e da utilização de questões étnico-raciais em seu trabalho está no projeto performático *Mestiço Autêntico* (Fig. 1). Nele o artista escreve em três idiomas (indonésio, inglês e português) a história de caminhada que permeia sua ancestralidade, desde a sua ascendência indígena da etnia Aimoré, que se deslocaram da Bahia e Espírito Santo para Minas Gerais, a europeia na imigração de italianos para o Brasil, além do tráfico de pessoas escravizadas que foram trazidas do continente africano.

Figura 1: Paulo Nazareth, Projeto *Mestiço Autêntico*. Impressão sobre papel, 2008.⁶



Fonte: http://artecontemporanealtda.blogspot.com/2010/07/blog-post_06.html. Acesso em: 21 mar. 2021

Nazareth (2008) finaliza o texto com a pergunta: “Sou eu uma mistura de diferentes etnias. Pelo que sou ou pelo que faço, sou eu um homem exótico

⁶Transcrição do texto em português: "Os Aimorés, antepassados dos krenaks viveram por um tempo próximo ao litoral do sul da Bahia e norte do Espírito Santo, com a invasão portuguesa se deslocaram, caminhando, para o leste e norte de MG. A mãe de minha mãe, filha de krenak, se deslocava caminhando com minha mãe nos braços, em direção ao Rio Doce quando foi pega e internada em um Manicômio em Barbacena. Os Krenaks quando deslocados, pelo Regime Militar, para uma fazenda penitenciária em São Paulo retornaram caminhando até Governador Valadares, onde pegaram o trem para casa. Divino Gonçalves, irmão de minha mãe se deslocava caminhando para diversas partes do Brasil, não possuía carteira de trabalho assinada e tinha medo de ser preso por não pagar pensão alimentícia aos filhos, não sei exatamente quando o vimos pela última vez. Quando criança me deslocava caminhando da periferia à escola primária no centro de Governador Valadares. A mãe da mãe de meu pai migrou da Itália para o Brasil e nunca mais retornou a terra natal. Sobre os homens negros de minha família, pais dos pais de meus pais, não sabemos de onde exatamente vieram. Os emigrantes de GV quando vão para os EUA muitas vezes tem que atravessar a fronteira do México caminhando pelo deserto. Em diferentes lugares me desloco da periferia para o centro, do centro para a periferia, periferia para a periferia. Sou eu uma mistura de diferentes etnias. Pelo que sou ou pelo que faço, sou eu um homem exótico em seus olhos?"

em seus olhos?”. A escolha de Nazareth em nomear o projeto destacando a questão da autenticidade em torno do mestiço suscita o entrelugar, ou até mesmo o limbo identitário a qual essa parcela significativa da população brasileira se encontra:

Estou num lugar de fronteira. Entre os brancos, eu fico negro. Meu cabelo me faz negro. A polícia, quando me toma como suspeito, me vê como negro. Se eu fosse um pouco mais negro, eu seria culpado. Mas eu sou só um suspeito (NAZARETH, 2013, s.p.).

Nazareth explora a tensão da fronteira, um espaço que divide dois ou mais povos, culturas, realidades sociais, ou, no caso da população mestiça, dois ou mais grupos raciais em sociedades muitas vezes marcadas pelo racismo. Vivência no limiar entre a aceitação e a rejeição, por isso a busca por um senso de identidade entre as/os mestiças/os é permeada por conflitos, sejam eles internos, ao se questionar em qual grupo reside a sua identificação, e externos, afinal, numa sociedade na qual há uma divisão visível entre os grupos raciais principalmente sob o ponto de vista econômico, a cobrança por um posicionamento é constante, por mais que, independentemente da sua escolha, ela provavelmente seja questionada.

As caminhadas de Nazareth são parte vital do seu fazer artístico, Guilherme Trielli Ribeiro (2016) argumenta que a impermanência é parte central de sua arte, um radical nomadismo que não é limitado pelos espaços das galerias ou museus. Em 2010, Paulo Nazareth realizou uma viagem um tanto peculiar: partiu a pé, segundo Ribeiro G. (2016), da cidade de Santa Luzia em Minas Gerais em direção a Nova York, nos Estados Unidos, viagem denominada por Nazareth como uma residência em trânsito ou por acidente, e teve como resultado a notória série *Notícias de América* (Fig. 2) que reuniu vários materiais, posteriormente exibidos em sua primeira mostra individual na Galeria Mendes Wood DM, na cidade de São Paulo.

Figura 2: Paulo Nazareth. *Sem título (Série Notícias de América)*, 2011/2012. Impressão fotográfica sobre papel algodão, 18 x 24 cm.



Fonte: <http://www.meyer-riegger.de/en/data/artists/139/paulo-nazareth.html>. Acesso em: 17 dez. 2021.

Nazareth não muda seu modo de vestir, estilo de cabelo ou comportamento para se encaixar aos moldes segregadores dos espaços de arte, o que se demonstra da maior relevância ao refletirmos sobre a definição que o próprio artista faz sobre a sua produção como “uma arte de conduta”: “É arte de conduta, arte de comportamento, performance expandida e, ao mesmo tempo, diluída. Não é um espetáculo, vai se misturando e se fazendo vida” (FURLANETO, 2013, n.p.). O fato de o artista escolher percorrer o caminho até os Estados Unidos sem se ater às comodidades atuais para locomoção, ainda mais quando refletimos acerca da distância e do tempo necessários para a realização da caminhada, demonstra como, para Nazareth, sua arte está intrinsecamente conectada a aspectos que costumamos enxergar como banais. O “viver a arte” não é, na poética de Nazareth, apenas um eufemismo, a inclusão da história da sua família, a realização de exposições locais, a venda da sua arte na feira do bairro nos mostra como o artista encara e encarna a sua produção estética.

Cohen (2002), partindo da ideia de performance como uma arte de fronteira, destaca que nessa expressão há um movimento que rompe com a denominada “arte estabelecida”, temas e situações que não recebiam destaque nas produções artísticas, passam a ter espaço na poética dos performers e desafiam ainda mais a linha tênue entre arte e vida. Segundo o autor, a performance está ligada ontologicamente à *live art*, um movimento maior que corresponde a arte ao vivo, mas também à arte viva e busca a aproximação direta com a vida em detrimento do ensaiado.

Mazzucchelli (2012) reconhece a aproximação que a arte de Nazareth faz com as produções do experimentalismo conceitual dos anos 1970. Para Freire (2005), a arte participativa e experimental dos anos 70 não teve a sua devida representação na história da arte brasileira devido ao fato de as manifestações poéticas desse período perturbarem as convenções institucionais da arte e do mercado; desse modo, grande parte da produção artística dessa época não se encontra nos acervos públicos e foram excluídas da história oficial. Segundo Freire (2005, p. 150),

Diferentemente dos artistas da body art europeus ou norte-americanos, como Chris Burden, Vito Aconcci, Gina Pane, que dilaceraram, morderam, feriram ou, até mesmo, mutilaram o próprio corpo, no Brasil é, sobretudo, no tecido social, no contexto político que os artistas operaram naquele momento. Da ideia passa-se ao gesto e do corpo representado (lembre-se que o modernismo havia, até pouco tempo atrás, abstraído o corpo do artista) vive-se plenamente na década de 1970 a experiência de um corpo encarnado, vivo, político, erótico e sexual.

Muitas das produções da arte contemporânea recebem uma forte influência, segundo Freire (2005), das inovações no suporte, da mudança de foco do objeto para o evento, da preocupação com o aspecto conceitual e da perspectiva fortemente política que artistas atuantes nos anos 70 exploraram em seus trabalhos. A intervenção dessas/es artistas se deslocava desde seu próprio corpo, ao ambiente da galeria, até atingir os mais diversos locais na cidade.

Apesar de Nazareth ter espaço no mercado de arte contemporânea, com a possibilidade de participar de exposições em lugares consagrados e com grande visibilidade no circuito de arte mundial, o artista leva as suas produções para as ruas, as praças, as feiras populares e para o ambiente virtual através de blogs e canais em plataformas de vídeo, desse modo, as

produções de Nazareth: “[...] no limite, desestabiliza[m] os códigos impostos pelo mercado de arte e, mais amplamente, do próprio mercado, propondo uma retomada ético-estética a partir de uma lógica a um só tempo nômade e lírica” (RIBEIRO G., 2016, p. 435).

1.1 Reflexões acerca do desenvolvimento da performance

A arte da performance obteve destaque durante o século XX ao colocar em evidência novas possibilidades de expressão criativa com a utilização do corpo como parte central das produções; através do contato mais próximo com o público, essa linguagem amplificou os espaços e temas tratados artisticamente. A utilização do corpo como potência criadora engendra discussões acerca dos processos de massificação da subjetividade humana na sociedade atual e a mecanização proveniente desse movimento que nos causa um entorpecimento diante do cotidiano. Portanto, a abordagem sobre as origens da performance, seu desenvolvimento ao longo do tempo no circuito mundial e nacional e alguns conceitos envolvidos nessa linguagem se fazem necessários para proporcionar uma perspectiva acerca das produções do artista estudado.

A performance foi relacionada em suas origens, por alguns autores, aos rituais tribais antigos, percorrendo mistérios medievais, até passar pelos espetáculos de Leonardo da Vinci no século XV. Segundo Glusberg (2013), numa apreensão mais próxima a nós historicamente, a performance tem relações com o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus, principalmente no meio artístico europeu. Ela surge como um gênero artístico independente a partir dos anos setenta, caracterizada por um caráter de contestação e com o objetivo de estabelecer novas formas de arte. As/os *performers* se expressavam com uma dose carregada de ironia lúdica e interessavam-se pela participação do público na atividade artística, introduzindo técnicas do teatro, do cinema, da música, da dança e da fotografia em seus trabalhos (GLUSBERG, 2013).

Após a segunda metade do século XX, segundo Matuck (2007), a/o artista começou a se inscrever na obra, o que fez com que os processos de criação se registrassem na superfície da tela; essa valorização do processo é

reconhecida como um prenúncio das transformações na arte contemporânea. A *body art*, aponta o autor, desviou o foco do produto para o processo, da obra para a/o artista, já que o corpo se tornou também suporte para o trabalho artístico.

A historiadora e crítica de arte RoseLee Goldberg (2006) contextualiza o surgimento e o desenvolvimento da performance até a contemporaneidade. Para Goldberg (2006), o reconhecimento da performance como manifestação artística independente é situado na década de 1970, a arte conceitual vivia nessa época seu apogeu e a performance, ao dificultar o processo de compra e venda de obras de arte, foi de grande destaque para esse período, já que as/os artistas começaram a dar importância às ideias “em detrimento do produto”.

Goldberg (2006) argumenta que no fim da década de 1980 houve distúrbios econômicos e políticos de grande impacto ao desenvolvimento cultural ao redor do mundo. Dentre esses acontecimentos, a queda do muro de Berlim, a saída de Nelson Mandela da prisão e ainda o colapso de Wall Street, simultaneamente a outros eventos importantes, geraram um impacto em nível mundial acerca de muitas ideias que vinham se estabilizando como possíveis certezas pós-Segunda Guerra Mundial. Houve também o questionamento, com cada vez mais intensidade, das denominadas “minorias”, o que fomentou as discussões em torno de temas como identidade étnica e multiculturalismo. Diante desse cenário, Goldberg (2006) destaca que as/os artistas deram mais ênfase ao uso da performance como forma de investigação de suas raízes culturais.

O campo das artes visuais, segundo Clóvis Da Rolt (2010), por ter a possibilidade de articular e materializar fenômenos⁷ estéticos, possui uma capacidade narrativa e de articulação de códigos que permeiam a cultura humana. O autor aponta que a construção das identidades atravessa diversos intercâmbios simbólicos e diferentes esferas sociais, sendo uma delas justamente o campo das artes:

Questões relativas à identidade, ao pertencimento coletivo e à vida identitária de diferentes grupos sociais guardam uma profunda

⁷ O autor entende que arte e identidade são fenômenos que engendram textos sociais que se relacionam e se modificam mutuamente (DA ROLT, 2010).

correspondência com os signos artísticos produzidos num determinado momento da história (DA ROLT, 2010, p. 48).

A vida social é uma das principais origens de inspiração para a arte da performance, segundo Glusberg (2013), cada um dos elementos presentes na sociedade pode exercer um papel nessa linguagem artística, não existem “temas privilegiados” para serem tratados, qualquer evento cotidiano pode servir como incentivo para a/o performer. Apesar de certas organizações sociais criarem condições favoráveis para as criações artísticas, aponta Mourão (2015), existem estruturas dessa mesma sociedade que determinam hierarquias e relações de poder para instrumentalizar a arte em conformidade com os interesses de determinados agentes dominantes.

As mudanças no mundo da arte no século XX, segundo Goldberg (2007), em confluência com outros questionamentos sociais acerca do “sistema”, estimulou a desconfiança nas instituições artísticas entre as/os jovens artistas; a galeria de arte foi apontada como mais uma face do mercantilismo, desse modo, houve uma demanda por novas formas de comunicação com o público e o objeto de arte foi questionado como mera moeda de troca no mercado, o que gerou uma valorização pela arte em sua característica conceitual. Para a autora, a performance exerceu então um papel importante na redução do efeito alienador entre a arte e o público.

Segundo Goldberg (1984), os limites da percepção do público sobre a arte são desafiados na performance, na medida em que cada artista define a maneira e o processo de execução do seu trabalho, esse modo próprio de expressão faz com que cada obra seja realizada numa combinação inesperada de eventos. Em vista disso, as escolhas temáticas, os materiais, o espaço e o tempo definidos por cada performer, vão articular o desenvolvimento da obra performática, sem a imposição presente em outras linguagens artísticas de convenções ou métodos preestabelecidos para a sua execução.

No livro *Performance como Linguagem* (2002), o ator, performer e pesquisador Renato Cohen nos oferece uma obra que não se atém somente à historicidade das principais performances no circuito artístico brasileiro e mundial, mas traça principalmente as questões teóricas e conceituais que envolvem o fazer performático sob a ótica, principalmente, do teatro:

Esse contato através de relatos, leituras e alguma observação despertava uma série de perguntas: como era esse processo do Living Theatre de “viver” teatro e não “representar” teatro – será que conseguiam realizar Artaud? Que tipo de experiências Andy Warhol fazia na sua fábrica? Como a antipsiquiatria e as técnicas orientais entravam no processo dos *happenings*? E muitas outras perguntas que, transportadas para o que se via no Brasil, abriram outras indagações: por que as outras artes alcançavam grandes progressos e o teatro continuava tão estagnado? A prática do teatro teria que ficar isolada das outras artes? Será que a única alternativa para carece era Brecht? (COHEN, 2002, p. 20).

Para Cohen (2002), a designação “performance” foi utilizada de maneira rasa no Brasil, associada a qualquer tipo de acontecimento de vanguarda e a artistas ou grupos que realizassem um trabalho sem se ater a questões acadêmicas. O autor aponta que o conjunto de *sketches* pautados pela improvisação e executados em lugares alternativos estão mais ligados ao *happening*, já a performance vai além da improvisação e envolve um processo de estudo e de preparação para ser realizada.

Cohen (2002) utiliza o termo “expressão cênica” como forma de reconhecer o elemento fundamental da performance, já que a diversidade de possibilidades conceituais e expressivas torna essa linguagem artística tão difícil de ser inserida em definições teóricas: “um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la” (COHEN, 2002, p. 28).

É importante frisar que Cohen, até mesmo em razão de sua atuação artística no teatro, caracteriza como performance o ato ao vivo, a gravação de um trabalho exibida posteriormente, ao seu ver, não pode ser definida como performance. Entretanto, por ser uma linguagem que envolve criadores e teóricos de diversas áreas, temos autores como Melim (2008) e Stiles (1996) que defendem uma maior elasticidade para a definição de performance, que podem se desdobrar em designações como vídeoperformance, fotoperformance, liveperformance, entre outros.

Apesar do experimentalismo artístico que vigorou entre as décadas de 60 e 70 ter apostado na efemeridade das obras, segundo Vinhosa (2014), justamente pela dificuldade em institucionalizar produções que não resultavam em um produto passível de ser comercializado como no caso da pintura e da escultura, os registros de muitas ações foram efetuados como forma de preservar a memória das situações formando “[...] uma massa de informações

que viria potencialmente contribuir para o debate estético, a transformação e o avanço das instituições artísticas futuras, suas histórias, seus agentes e modos de operar no mundo”(VINHOSA, 2014, p. 2878).

Não há uma oposição qualitativa, conforme Vinhosa (2014), entre a imagem e a ação efetiva que ocorreu, o que existe são instâncias de “experienciações” diferentes, dois estados separados temporal e espacialmente, mas referenciados entre si pelo mesmo conteúdo. A necessidade em incorporar nos circuitos de arte os acontecimentos das performances e dos *happenings*, ainda segundo Vinhosa (2014), fez com que as/os artistas tivessem que pensar em estratégias para narrar as ações por meio da montagem fotográfica, com atenção para o sequenciamento dos registros, o conteúdo das legendas e a colagem.

Vinhosa (2014) indica três modos técnicos mais utilizados no repertório da fotoperformance, são eles: a colagem, a montagem e o *mise-en-scène*. Na colagem (Fig.3), a/o artista relaciona imagens com características diversas e as reúne numa unidade espacial, essa técnica foi utilizada inicialmente principalmente pela/os cubistas, dadaístas e surrealistas, na fotoperformance o foco da colagem reside na figura do corpo da/o artista e/ou de seus colaboradores que encenam para a câmera.

Figura 3: Yves Klein, *Leap into the void*, 1960.



Fonte: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-36-spring-2016/hold-still>

Na montagem (Fig. 4), modo que é inspirado nas técnicas cinematográficas, segundo Vinhosa (2014), as imagens são organizadas em seqüências de acordo com uma lógica espaço-temporal, com a utilização de diferentes planos fotográficos e geralmente tem a presença de legendas que conduz a determinadas narrativas.

Figura 4: Vito Acconci, *Soap & Eyes*, 1970.



Fonte: <http://blog.yalebooks.com/2016/10/05/vito-acconci-and-the-body-as-medium/>

Na *mise-en-scène* (Fig. 5), temos a encenação da performance diretamente para as lentes, corresponde diretamente ao que se denomina fotoperformance, as ações são pensadas essencialmente para a câmera e a/o artista se preocupa em realizar as ações para que resultem em imagens poética e visualmente potentes (VINHOSA, 2014).

Figura 5: Bruce Nauman, *Self-Portrait as a Fountain*, 1966.



Fonte: <https://plastico.blogfolha.uol.com.br/2015/07/13/bruce-nauman-e-o-corpo-que-e-a-obra/>

É frequente nas análises teóricas e discussões acerca da performance a problematização em torno dos registros visuais. Para Auslander (2013), existem duas categorias em que a documentação de performance é analisada, denominadas como documental e teatral. A categoria documental é maneira tradicional de registrar o evento, mesmo de um modo que seja fragmentado e incompleto; afinal é uma reconstrução do ocorrido, grande parte da documentação corresponde a essa categoria. Já a teatral é realizada por meio de uma encenação da/o artista com o objetivo de ser fotografado ou filmado, nesses casos não são eventos apresentados a plateias que proporcionam o registro, o documento visual ou audiovisual torna-se o único espaço em que ocorre a performance.

Contudo, a única diferença significativa entre as duas categorias, destaca Auslander (2013), é ideológica, pois existe a presunção de que quando o evento é primeiramente encenado para um público presente ele possui sua própria integridade anterior, enquanto o documento é secundário e suplementar ao evento. Para Delpeux (2018), a tentativa de individualizar os dois elementos (fotografia e performance) serve para estabelecer uma relação de hierarquia. A autora entende, a partir das formulações da filósofa Catherine Perret com o termo “corpo-câmera”, que “o corpo do performer é imagem e ao mesmo tempo produz imagens, quer seja fotografado ou não” (DELPEUX, 2018, p. 88).

1.2 Apontamentos sobre a arte da performance no Brasil

No Brasil temos as primeiras experimentações, segundo Santos (2008), que fazem parte do movimento de desenvolvimento da linguagem da performance com o artista e engenheiro Flávio de Carvalho. Em 1931, Carvalho realiza a “Experiência n.º 2”, a ação consistiu no artista portando um chapéu verde, enquanto caminha na direção contrária de uma procissão católica, o objetivo era analisar a reação que os fiéis teriam diante daquela situação inusitada:

Contemplei por algum tempo este movimento estranho de fé colorida, quando me ocorreu a idéia de fazer uma experiência, desvendar a alma dos crentes; por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reacção nas fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir emfim o pulso do ambiente, palpar psychicamente a emoção tempestuosa da alma colectiva, registrar o escoamento d'essa emoção, provocar a revolta para ver alguma cousa do inconsciente (CARVALHO, 1931, p. 8).

Anos depois, aponta Santos (2008), Flávio de Carvalho realiza em 1956 uma ação, dessa vez intitulada Experiência n.º 3 (Fig. 6), na qual o artista se dirige até o Viaduto do Chá em São Paulo e caminha nesse local vestido com um *look* denominado como “Traje Tropical”, que consiste em uma saia curta, uma blusa com mangas bufantes e um par de sandálias. A vestimenta do artista, segundo Santos (2008), invocava uma crítica contra o modelo europeu de vestimenta das populações que habitam países tropicais, como no caso do Brasil, para o autor essa obra de Carvalho foi a antecipação das discussões pós-coloniais explorada posteriormente por diversos artistas.

Figura 6: Flávio de Carvalho, *Experiência nº3*. 1956.



Fonte: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/626/no-contraflexo-do-estabelecido>. Acesso em: 17 dez. 2021.

Peccinini (2007) destaca que, durante a década de 60, as vanguardas paulista e carioca, através do surgimento de diferentes grupos e movimentos entre 1963 e 1966, convergiram para articular o movimento artístico Nova Objetividade Brasileira. Hélio Oiticica descreve para o catálogo da mostra Nova Objetividade Brasileira de 1967, ocorrida no MAM (Museu de Arte Moderna) na cidade do Rio de Janeiro, as características que compõem esse movimento:

Nova Objetividade seria a formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1: vontade construtiva geral; 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3: participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.); 4: abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5: tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos "ismos" característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de "arte pós-moderna" de Mário Pedrosa); 6: ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte (OITICICA, 1986, p. 84).

A vanguarda nacional da Nova Objetividade, segundo Peccinini (2007), reuniu a participação de cerca de cinquenta artistas em torno de um movimento que incentiva uma atitude humanista, conferindo um papel educador para os artistas, papel no qual a criação deixava de ser um processo individual para se tornar uma atividade coletiva. Essas proposições resultaram em produções como os conhecidos Parangolés (Fig. 7) de Oiticica, que consistiam em espécies de vestimentas coloridas, desenvolvidas com material flexível, o que

facilitava a utilização e a movimentação das/os participantes da ação (RODRIGUES, 2017).

Figura 7: Hélio Oiticica, 1967. *Parangolé P15, Capa 11, Incorporo a revolta*, fotografia de Cláudio Oiticica.



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12915/parangole-p15-capa-11-incorporo-a-revolta>. Acesso em: 17 dez. 2021.

Favaretto (2017, p. 34), ao refletir sobre a potencialidade criadora e poética dos Parangolés, escreve acerca do transformador aspecto da participação operado por Oiticica:

O que antes era obra ou objeto transmuta-se em intervenção ou acontecimento: alguma coisa que desborda do que era considerada arte, pela intensificação de forças, afetos, sensações e ideias tramadas em perspectiva cultural.

Contudo, a ascensão do autoritarismo político interrompeu a continuidade do movimento artístico, de acordo com Peccinini (2007), com o estabelecimento do AI-5⁸ em dezembro de 1968, o que fez com que os

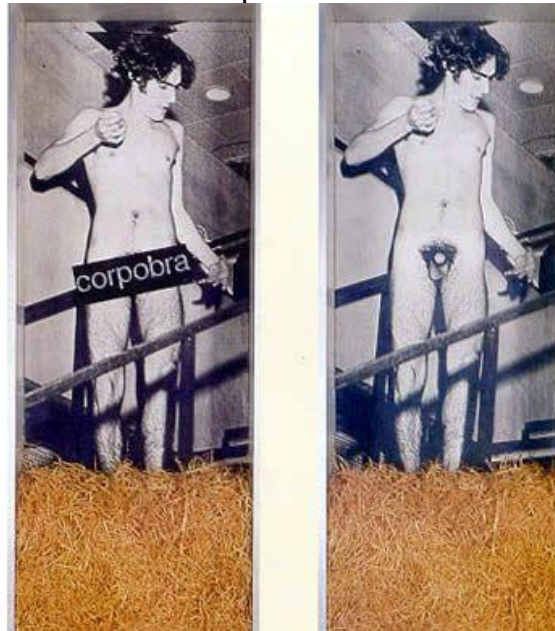
⁸ O Ato Institucional nº 5 foi aplicado durante a ditadura militar no Brasil e marcou a escalada autoritária com o fechamento do Congresso Nacional e das Assembleias Legislativas dos Estados, a cassação de

espaços de arte como museus, galerias e salões fossem reprimidos e impedidos de funcionar livremente; a repressão fez com que artistas das mais variadas linguagens tivessem que buscar o exílio como forma de garantir sua segurança e a continuidade de suas produções.

Já nos anos 70, segundo Freire (2007), em plena ditadura militar, artistas e intelectuais criticavam a falta de liberdade no país, enquanto o discurso oficial do Estado e da mídia apresentava uma retórica ufanista, tendo a vitória da seleção brasileira de futebol na Copa do Mundo de 1970 no México como um impulso otimista para o pretense “milagre brasileiro”. Enquanto isso, Oiticica, após partir para o exílio, nega com veemência ser um representante do Brasil ao introduzir ao público de Nova York, na exposição *Information* no MoMA (*The Museum of Modern Art*), seu Programa Ambiental e alguns aspectos da obra Tropicália.

Freire (2007) destaca que o artista português radicado no Brasil Antonio Manuel, quando tem sua proposta de apresentar o próprio corpo como obra no 19º Salão Nacional de Arte Moderna, ocorrido no MAM do Rio de Janeiro, recusada pelo júri, decide então aparecer nu na abertura da mostra como forma de protesto. As fotografias que registraram o momento em que o artista caminha com seu corpo nu pela exposição servem posteriormente para a composição do trabalho Corpobra (1970) (Fig. 8), composto por uma caixa de madeira com dois metros de altura, serragem e a foto ampliada de seu corpo nu com uma tarja de censura na região de seus órgãos genitais; há, contudo, atrás da caixa, uma alavanca que permite ao público descer a foto do artista nu, de modo a revelar o que fora censurado. Antonio Manuel utiliza a nudez como forma de questionar quais obras passam pelo crivo dos curadores, em meio a um processo de censura que rondava o mundo da arte brasileira pós AI-5, além de possibilitar a interação direta entre público e obra.

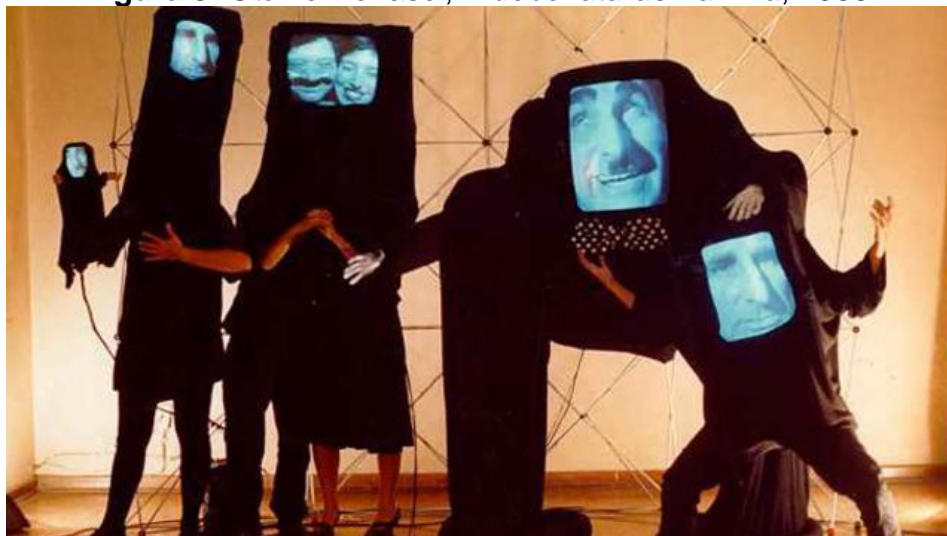
Figura 8: Antonio Manuel, *Corpobra*, 1970, acrílico, madeira, fotografia p&b e palha.



Fonte: <http://memoriasdaditadura.org.br/obras/corpobra-acaoproposicao-1970-de-antonio-manuel/corpobra/>. Acesso em: 17 dez. 2021.

Com o fim da ditadura em 1985, as produções de arte experimental migraram para o espaço público, segundo Chaimovich (2007), fomentando o mercado de arte em São Paulo e no Rio de Janeiro. Dentre as produções em performance, temos o artista Otávio Donasci, que alia arte e tecnologia com suas Videocriaturas (Fig. 9), o projeto é iniciado em 1981 e vai sendo desenvolvido com o passar dos anos com novas possibilidades de experimentações e propostas visuais. Mello (2004) construía suas máscaras eletrônicas com televisores branco-e-preto posicionados verticalmente e fixados na cabeça, com cabos que os conectam a um videocassete ou câmera *low tech*. O equipamento é parcialmente oculto no corpo dos atores sob uma malha preta que, devido sua semitransparência, garante visão ao performer. Para Kurtz (2014, p. 101), as monstro-máscaras de Donasci “[...] carregam ideais prometeicos de corpo obsoleto, de acoplamentos e do ciborgue”.

Figura 9: Otávio Donasci, *Videocriaturas Família*, 1988.



Fonte: <https://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2013/02/18/otavio-donasci/>. Acesso em: 17 dez. 2021.

Ao longo da década de 1990 temos o crescimento, segundo Chaimovich (2007), do poder da curadoria, que detém a responsabilidade de mediar as produções artísticas de acordo com as questões que estão em destaque na sociedade para a realização de exposições em instituições públicas. O aumento da influência da curadoria, aponta o autor, ocasionou também no crescimento da interação entre artistas nacionais com as bienais temáticas realizadas nos mais diversos países, pois, apesar da Bienal de São Paulo ser considerada a mais importante da América Latina, os temas das exposições ainda estavam concentrados em temas nostálgicos como, por exemplo, o conceito de antropofagia desenvolvido na primeira metade do século XX pelos modernistas e escolhido como mote no evento de 1998 curado por Paulo Herkenhoff (CHAIMOVICH, 2007).

Dentre as/os artistas que apresentaram produções em performance nos anos 90, temos o carioca Eduardo Kac, que foi pioneiro na exploração da arte digital no país. Numa terça, dia 11 de novembro de 1997, no Centro Cultural Casa das Rosas em São Paulo, Kac realiza a performance *Time Capsule* (Fig. 10); segundo Covas (2009), o artista explora questões em torno da sua ascendência judaico-polonesa, utilizando referências que remetem à Shoah, o extermínio de judeus durante a Segunda Guerra Mundial. A ação consiste na implantação subcutânea, através de uma agulha especial, de um *microship/transponder* no tornozelo esquerdo de Kac, procedimento realizado

pelo próprio artista, o *microship* tem como identificação programada o número “026109532”, fazendo referência às tatuagens que marcavam as/os prisioneiras/os nos campos de concentração, posteriormente o número ainda é registrado pelo artista em um site de rastreamento de animais (COVAS, 2009).

Figura 10: Eduardo Kac, *Time Capsule*, 1997, transmissão televisiva do canal 21.



Fonte: <https://www.ekac.org/figs.html>. Acesso em: 17 dez. 2021.

Dando início a seus trabalhos artísticos em meados dos anos 80, a artista Márcia X ganhou notoriedade no circuito de arte nacional com instalações e performances que tratavam de questões polêmicas como erotismo e religião, dentre suas obras de destaque temos *Desenhando com terços* (2000-2003) (Fig. 11), onde a artista, de camisola branca, realiza desenhos de pênis no chão com a utilização de terços. Segundo Lança (2017), a obra é executada pela primeira vez em 2000, no Instituto Cultural Casa de Petrópolis no Rio de Janeiro, a artista realiza a ação de maneira exaustiva até preencher o espaço expositivo, totalizando cerca de 6 horas de duração. A obra foi inclusive alvo de censura durante a exposição das fotografias em 2006 no Centro Cultural Banco do Brasil/RJ na exposição póstuma da artista intitulada “Erótica: os sentidos na arte” (LANÇA, 2017).

Figura 11: Márcia X, *Desenhando com terços*, 2000.



Fonte: <http://marciax.art.br/mxObra.asp?sMenu=2&sObra=26>. Acesso em: 17 dez. 2021.

As realizações artísticas aqui citadas, fazem parte de um contexto que possibilitou o desenvolvimento da performance como uma das linguagens mais expressivas na arte contemporânea brasileira; mesmo em momentos de forte repressão política, as/os artistas deram continuidade para suas ações, produzindo obras atemporais que permanecem sendo o foco de discussões conceituais e acadêmicas. O trabalho com o corpo, as experimentações com materiais e suportes variados, a importância concedida ao público, a crítica social, a utilização de espaços não convencionais, desses e de tantos outros artistas ao longo do século XX garantiram um pano de fundo complexo para que as/os *performers* da atualidade possam inventar e reinventar com as oportunidades poéticas que a performance pode oferecer ao fazer artístico.

1.3 Performance como instrumento poético e político no “paraíso racial brasileiro”

Carlson (2010) salienta que uma das características mais surpreendentes no desenvolvimento da performance a partir da década de 1990 reside no interesse crescente por uma função política ou social das ações. Para Mourão (2015), é praticamente um consenso nos meios artísticos e acadêmicos que as obras de arte possuem em si, de maneira consciente ou não, uma dimensão política e, inversamente, as agitações políticas possuem também uma dimensão criativa nas suas manifestações e demandas. Sendo inclusive elaborado recentemente o termo “ativismo” para denominar essas relações entre as ações políticas e o campo das artes, Mourão (2015, p. 54) afirma que:

Afinal, na sua gênese, arte e ativismo possuem um forte elo comum: ambos se posicionam no mundo sonhando outros mundos. Isto é, ambos se afirmam segundo uma práxis tão idealista quanto idealizada, criando representações que na sua exposição pública pretendem reverberações exteriores ao que efetivamente criam. Algumas dessas reverberações, pela assumida interseção artística/ativista, são já chamadas de “ativistas”.

Antes de citar artistas contemporâneas/os brasileiras/os de ascendência africana que utilizam sua produção poética na performance não somente como potência visual, mas também política, é importante apontarmos algumas considerações históricas acerca dos trabalhos de artistas negras/os.

Podemos observar, segundo Viana (2008), que, no Brasil do século XVIII, em vista do trabalho dos monges decoradores ser solicitado por ordens religiosas para a ornamentação dos templos e a pintura ser considerada como algo menor, essa parte do trabalho era executada por mestiços e negros que viam nessa tarefa uma possibilidade de ascensão social, dessa maneira, uma parcela considerável da produção artística dos setecentos, principalmente mineira, tem a participação de mãos de origem ou ascendência africana. Contudo, destaca a autora, com o tempo, a produção destinada às igrejas e conduzida por irmandades diminui a valorização social dos indivíduos que executam essas tarefas. Além disso, a produção realizada por artistas anônimos ou não anônimos brasileiros estava desvinculada das escolas e movimentos artísticos europeus, sendo que o estilo Barroco foi predominante tanto nos objetos destinados ao culto religioso quanto aos destinados para a intimidade doméstica. (VIANA, 2008).

No século XIX com a Missão Artística Francesa e as expedições de estudiosos europeus que percorriam o Brasil, Viana (2008) assevera que houve o declínio do estilo Barroco e o fortalecimento do Neoclassicismo, além de outras manifestações de arte acadêmica, dificultando ainda mais as produções artísticas da população afrodescendente. Desse modo, foram poucos os artistas de origem africana que se destacaram, a autora argumenta que suas produções reproduziam os cânones vigentes para se adequarem aos valores estabelecidos da elite consumidora, já que o gosto dessa elite era direcionado às obras que se adequavam aos padrões e valores estéticos e culturais de uma sociedade branca.

Segundo Viana (2008), o interesse por uma arte com características nacionais era uma das preocupações dos artistas ligados à Academia Imperial de Belas Artes, que realizavam obras de caráter oficial e quando saíam desses temas, produziam obras baseadas na mitologia brasileira com inspiração romântica, imagens idealizadas que omitiam a realidade social do passado colonial e ignoravam a opressão que persistia no momento presente: a escravidão.

O Movimento Modernista na primeira metade do século XX tinha o desejo de constituir uma produção de caráter nacional distinta da Academia. A busca pela identidade nacional fez com que a arte brasileira utilizasse de certos procedimentos da arte popular, que são produzidas em um contexto distante das tradições na Academia e do sistema artística vigente. As manifestações afrodescendentes de cunho popular principalmente em relação ao tema da religiosidade de matriz africana são o núcleo de uma definição de arte afro-brasileira, uma arte que extrapolou os espaços dos terreiros e que estava atrelada com as práticas litúrgicas (VIANA, 2008).

Constituindo a fonte e a principal trincheira da resistência cultural do africano, e o ventre gerador da arte afro-brasileira, o candomblé teve de procurar refúgio em lugares ocultos, de difícil acesso, a fim de suavizar sua longa história de sofrimentos às mãos da polícia (NASCIMENTO, 1978, p. 103).

Em 1944, no Rio de Janeiro, é fundado por Abdias do Nascimento o Teatro Experimental do Negro que tinha, segundo Nascimento (1978), dentre os seus objetivos: resgatar elementos da cultura africana; trabalhar pedagogicamente com arte e cultura para educar a classe dominante “branca”

e desfazer o seu ideal de superioridade; eliminar a atuação de atrizes e atores branca/os maquiados para a interpretação de personagens negras; impossibilitar a utilização de atrizes e atores negros em papéis estereotipados; além de revelar a inautenticidade da literatura pseudocientífica que focalizava a população negra e desconsideravam os problemas reais decorrentes do racismo na sociedade. O Teatro Experimental do Negro possibilitou a atuação de pessoas que pertenciam a classes discriminadas e eram frequentemente representados como figuras estereotipadas, dando espaço para atrizes e atores negra/os surgirem como personagem-herói (NASCIMENTO, 1978).

Contudo, assim como ocorreu com outras manifestações artísticas no período, o Teatro Experimental do Negro teve suas atividades interrompidas em 1968 em meio as agitações políticas provocadas pelo Golpe Militar de 64, aponta Rocha (2018), mas as explorações cênicas suscitadas pelo grupo, fomentaram o surgimento de outros coletivos ao redor do Brasil, e é na década de 90 principalmente, com a reabertura política do país, que os coletivos negros de arte se espalham de maneira mais contundente, juntamente com a maior possibilidade de articulação dos movimentos negros.

Simões (2019) destaca que, em 1988, a exposição “A Mão Afro-Brasileira” se torna um marco temporal; com curadoria de Emanuel Araújo e Carlos Eugênio Marcondes Ferraz, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, através de intensa pesquisa das produções de artistas negras/os das mais variadas épocas:

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).

Um dos artistas que deu início à sua produção em performance ainda em finais do século XX e utilizava como enfoque sua própria identidade cultural e racial afrodescendente, foi o baiano Ayrson Heráclito. Segundo Carvalho e Oliveira (2020), o artista inicia suas pesquisas na performance durante a graduação em Educação Artística pela Universidade Católica do Salvador, o artista aprofunda as análises e experimentações sobre a identidade baiana

enquanto elaborava a pesquisa de mestrado em Salvador. A recorrência da utilização de materiais na produção de Heráclito, analisam os autores, como carne de charque, açúcar, dendê, além de outros elementos simbólicos e religiosos, evidencia o interesse do artista em estabelecer ligações de natureza social, política, cultural e histórica entre África e Brasil.

Em 2015 o artista realizou o trabalho intitulado *Sacudimentos* (Fig. 12); nessa obra, realizada uma parte na Bahia e outra no Senegal, o artista pratica dois rituais: um deles é feito na Casa da Torre, no município de Mata do São João (Bahia), o outro ocorre na Casa dos Escravos, na ilha de Goré (Senegal). Em entrevista com Mariana Tassitore para o site Arte!Brasileiros, Heráclito explica que o ritual de sacudimento se assemelha a um exorcismo, geralmente realizado no recôncavo baiano, como forma de limpar e afugentar as energias, principalmente de espíritos e mortos, nos espaços domésticos. A escolha pelas construções arquitetônicas se deve ao fato de estarem localizadas entre as duas margens do Atlântico e terem sido utilizadas no tráfico de escravizados e no processo de colonização. Nas palavras do artista,

Ao fazer esses rituais, eu me perguntava quais eram essas energias de mortos que eu precisava retirar dessas casas. A meu ver, essa morte que ronda os dois lugares foi causada pela própria história da colonização que tem consequências muito atuais tanto no Brasil quanto na África. Eu queria sacudir essa história, exorcizar esse fantasma do colonizador (HERÁCLITO, 2018, n.p.).

Figura 12: Ayrson Heráclito, *Sacudimento da Casa da torre: fachada I*, 2015, fotografia impressa com pigmentos minerais sobre Canson Rag Photographique, 230 x 130 cm.



Fonte: <https://www.simoesdaassis.com/artistas/ayrson-heraclito>. Acesso em: 17 dez. 2021.

Já Dalton Paula, nascido em Brasília e formado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás (UFG), atua como performer, pintor e gravador, com exposições em instituições de arte reconhecidas como no *New Museum* em Nova Iorque, no Instituto Tomie Ohtake, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), além de outros importantes locais e em diversos continentes. O artista se debruça em sua produção sobre temas como escravidão, colonização, religião, racismo e violência. Dentre esses trabalhos temos a videoperformance *O batedor de bolsas* (Fig. 13) de 2011, no qual o artista, vendado, tenta acertar uma bolsa preta pendurada com a utilização de um cassete policial de madeira, ato que faz referência à brincadeira com a *piñata*, comum no México, presente principalmente em festas e celebrações.

Figura 13: Dalton Paula, frame de *O batedor de bolsas*, 2011.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=uFTGCAEN98g>. Acesso em: 17 dez. 2021.

Nessa ação, Dalton Paula movimenta alguns elementos que remetem aos estereótipos de violência que são frequentemente associados à população negra, principalmente na sua parcela jovem e periférica. A duração do vídeo é breve, pouco mais de um minuto, entretanto a agitação do artista em tentar acertar o alvo e a força com que ele aplica os golpes transmite uma sensação aflitiva. A metáfora irônica com a *piñata* promove um paradoxo, ao mesmo tempo que recordamos da brincadeira infantil, essa aproximação é cortada pela presença do cassetete e pela tensão nos movimentos do artista.

Já a artista paulistana Renata Felinto explora outra face do racismo brasileiro através da questão do branqueamento e da percepção social da branquitude. Graduada, Mestre e Doutora em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), ela é artista e professora, além de pesquisadora da arte produzida por homens e mulheres de ascendência negro-africana, estudos que reverberam também na sua produção artística.

Em 2012, Felinto desenvolve o projeto *Também quero ser sexy*, composto por obras em diferentes suportes, dentre elas temos a videoperformance *White Face and Blond Hair* (Fig. 14); nela a artista se “mascara” como uma mulher branca, enquanto caminha pela rua Oscar Freire

em São Paulo. Nessa performance, invertendo a lógica do *blackface*⁹, Felinto percorre locais elitizados, simulando trejeitos exagerados e questiona ironicamente o processo de exclusão, efetuado em certos espaços da sociedade, através da seleção de qual fenótipo é aceito para ocupar determinados ambientes. Essa performance nos faz refletir sobre o ideal de branqueamento, que pode ser materializado por meio de um processo violento de modificação da própria aparência em busca da adequação artificial em um modelo de branquitude.

Figura 14: Renata Felinto, Registro da performance *White face and blonde hair*, 2012. Foto: Crioulla Oliveira.



Fonte: <https://renatafelinto.com/tambem-quero-ser-sexy/#jp-carousel-288>. Acesso em: 17 dez. 2021.

A atuação da população negra e mestiça no âmbito da arte no Brasil nunca foi uma tarefa simples, mesmo artistas que possuíam habilidade técnica para a produção de obras visuais, ou que fossem bons atores e atrizes, ou ainda que escrevessem grande obras literárias, não receberam o destaque necessário ou ao menos o reconhecimento da sua atuação para o desenvolvimento das artes no contexto nacional. Em vista das dificuldades latentes entre aquelas/es que se dedicam ao trabalho cultural no Brasil, que é

⁹ Prática racista, adotada geralmente em espetáculos de teatro nos séculos XIX e XX, onde maquiagem de cor escura é utilizada por atores brancos para a interpretação de personagens negras caricatas.

aprofundada ainda mais em governos que rejeitam a produção artística e cortam os subsídios duramente conquistados pela categoria, dos casos de censura em exposições, além da alta concorrência para adentrar no circuito de arte, artistas afrodescendentes resistem e seguem explorando, conceitual e poeticamente, os temas que rondam sua vida e a de milhares de brasileiros ao redor do país.

Apresentamos produções em performance de três artistas que recebem destaque no cenário contemporâneo de arte e que trabalham com temas raciais, são artistas que utilizam os seus corpos, atravessados por um processo perverso de racialização, de modo a interpretar visualmente a ideia de “outro” que lhes é imposta, de uma forma de violência permeada pela hipocrisia especificamente nacional na “democracia racial” brasileira, perpetrada por um sistema estruturado por séculos de exploração física, social e psicológica da maior parte da população que possui ascendência africana. Diante de tantas performances que foram revolucionárias para o mundo das artes visuais ao longo das últimas décadas, as/os artistas e contemporâneas/os lidam com novos desafios, mas também com ferramentas recentes importantes para o compartilhamento da sua produção e a possibilidade do estabelecimento de novos contatos para exposições, vendas e residências artísticas.

Passamos agora a dedicar um olhar focalizado no Paulo Nazareth, que inicia o seu trabalho com performance em meio a esse contexto artístico e social da contemporaneidade, após a efervescência inicial dos anos 1970, num mundo marcado pelo capitalismo cognitivo¹⁰. Se as/os artistas do século passado buscavam se distanciar dos lugares consagrados da arte, atualmente, para a sobrevivência da/o artista, tanto na sua subsistência quanto na sua relevância para um sistema extremamente competitivo, com uma quantidade absurda de obras disponíveis para exposição e compra, existe em certo grau, a

¹⁰ Segundo Rolnik (2011) a noção de “capitalismo cognitivo” foi desenvolvida a partir dos anos 1990 por meio de pensadoras e pensadores ligados ao filósofo Antonio Negri e à revista Multitude. Essa abordagem, analisa Rolnik (2019), argumenta que existe uma nova relação ente o capital e o trabalho, no qual o foco é a apropriação da potência de criação pelo capital. Para a autora, a base da economia capitalista é a exploração da cooperação inerente à produção e da força de trabalho para delas obter mais-valia, essa operação é denominada por Rolnik (2019) como “cafetinagem”.

necessidade da inserção no mercado de arte. Contudo, antes de adentrarmos nas análises das produções de Paulo Nazareth, se faz necessário entendermos alguns conceitos e problemáticas que permeiam a questão da mestiçagem na atualidade.

1.4 Reflexões sobre raça na produção de Paulo Nazareth

As questões raciais e seus paradoxos, juntamente com os temas da permanência, do estar em trânsito, aparecem de maneira recorrente nos trabalhos de Nazareth. Com ascendência africana, indígena (etnia Aimoré, também conhecidos como Krenak ou Borum), portuguesa e italiana, o artista se desloca fisicamente e simbolicamente ao entrar em contato com o “outro” e registrar suas experiências performáticas. Deslocamentos geográficos e o processo de “estranhamento”, desencadeado no movimento de contato entre o local e o estrangeiro, ou ainda entre o “eu” e o “outro”, no choque entre aparência, fenótipo e vestimentas distintas que pode ocorrer entre pessoas de um mesmo país ou em alguns casos, de uma mesma cidade ou bairro, são alguns dos temas constantes no trabalho de Nazareth.

Caminhar para Paulo é importante, pois é na caminhada que percebe formas mistas e incertas que fundam a sua cosmogonia. Seu mundo é transitório e o deslocamento contínuo de “terra em terra” cria um mundo sem fixidez. [...] O que importa no processo não é necessariamente o resultado - objeto ou trabalho de arte original - mas a busca pela desorganização das coisas, das pessoas e de si mesmo (MELO, 2012, n.p.).

A aparência ambígua de Nazareth como um “luso-italo-afro-krenak”, como o próprio artista se descreve, permite o questionamento sobre as concepções artificiais da separação dos seres humanos em diferentes raças, já que a materialidade do seu corpo torna difícil a tarefa de encaixá-lo em uma categoria estanque.

Mesmo que a existência de diferentes raças humanas tenha sido superada cientificamente no século passado, as consequências das ideias dos pensadores racialistas em torno da subjugação daquelas/es que não se encaixavam na categoria de “brancas/os”; a reprodução incessante dos estereótipos negativos nas representações artísticas; a exploração escravista que durou séculos; os ideais de supremacia branca promovidos pelos nazistas;

a Lei Jim Crow nos Estados Unidos, o *Apartheid* na África do Sul e a política de branqueamento no Brasil; além das notícias incessantes de violência policial, são apenas alguns dos exemplos de como “raça” é uma ideia persistente no contexto atual. Sendo assim, Nazareth, como um sujeito racializado, ora numa categoria, ora em outra, explora artisticamente essas contradições levantadas pelo tema:

Então tem um rastro da família do meu pai que vem desse povo que chegou da Itália. E que a gente tinha que querer ser isso, mesmo não sendo. Estávamos no meio do caminho. E foi justamente quando mudamos do Morro do Carapino e fomos para o Planalto Turmalina na margem da BR Rio-Bahia. Havia uma família que morava longe, que era lá no trevo, que era a parte escura, afro-indígena, afro-borum, que ficava lá do outro lado do trevo. Que era a parte mais periférica, longe, a gente tinha que andar para chegar lá. A outra parte ficava no Vila Isa, que é a parte mais branca. Morávamos no meio e, quando chegávamos no Vila Isa, éramos considerados os pretos. Mas lá depois do trevo, você é o mais branco. E isso é martelado o tempo todo (NAZARETH, 2019, p. 20-21).

É importante salientar que o conceito de raça relacionado a uma reflexão de ordem natural, de acordo com Schwarcz (2012a), teve início somente em meados do século XVIII, com o desenvolvimento de teorias deterministas raciais; anteriormente, o termo era utilizado como forma de determinar a conexão entre pessoas de uma mesma origem. Os teóricos do darwinismo racial no século XIX, desenvolveram estudos que associavam atributos fenotípicos com elementos definidores da moral e do devir das diferentes populações humanas:

Vinculados e legitimados pela biologia, a grande ciência desse século, os modelos darwinistas sociais constituíram-se em instrumentos eficazes para julgar povos e culturas a partir de critérios deterministas e, mais uma vez, o Brasil surgia representado como um grande exemplo – desta feita, um “laboratório racial” (Schwarcz 2012a, p. 20).

A problemática em torno da separação entre categorias humanas de “raças” foi aprofundada como parte de um mecanismo colonial de exploração, a necessidade de se enquadrar em uma categoria para ser identificável ou não como o “outro” é essencial para perpetuar a exclusão. Morrison (2019) fala sobre um processo de “outremização”, no qual aquelas/es que não pertencem ao grupo são taxadas/os como perigosas/os, incapacitadas/os e vulneráveis e, justamente por essas características, deveriam ser controladas/os. É o exercício da outremização que tornou possível, por exemplo, o trabalho

psicológico de aceitação da existência de uma pretensa distinção natural entre escravizador e escravizado.

Nazareth empreende então um movimento de provocação em seus trabalhos. Em uma de suas fotografias que integram o projeto *Cadernos de África* (Fig. 15), ele se posiciona ao lado de uma mulher de pele retinta e segura placas com as seguintes frases “*What is the color of my skin?*” e “Qual é a cor da minha pele?”, a utilização desses questionamentos é repetida em outros momentos na produção do artista e geralmente existe a participação de uma pessoa com pele mais escura que a de Nazareth, ato que proporciona um contraste entre os corpos e a indagação acerca da ideia de pertencimento racial e identidade.

Figura 15: Paulo Nazareth, *What is the color of my skin? Qual é a cor da minha pele?*, 2012.



Fonte: <http://cadernosdeafrica.blogspot.com>. Acesso em: 17 dez. 2021.

Schwarcz (1998) destaca que a abordagem de questões raciais é recorrente no cotidiano brasileiro, através de piadas sobre cor de pele, das

expressões populares (“fulano é um sujeito de raça”) e da quantidade absurda de termos para a classificação racial da população, esses são alguns indicativos de como a questão racial é vinculada de maneira imediata ao tema da identidade brasileira, uma identidade marcada pela falta, pois não são exatamente colonos e nem colonizados, nem portugueses, nem escravizados. Ainda segundo Schwarcz (1998), com o uso frequente da miscigenação por estudiosos que realizaram tentativas de definir uma “especificidade nacional”, seria natural supor que o tema recebe destaque no Brasil, entretanto:

[...] o que se observa é o oposto: ‘raça’ é quase um enredo, um palco para debates de ordem diversa. Se no exterior made in Brazil é sinônimo da reprodução de nossos exóticos produtos culturais mestiços, dentro do país o tema é quase um tabu (Schwarcz, 1998, p. 179).

Diante das discussões no cenário nacional das políticas de cotas raciais, o antropólogo Gustavo Lins Ribeiro (2005) questiona se a operação político-ideológica, de agregação da categoria pardos com a categoria negros, colocou as/os mestiças/os no armário e conseqüentemente converteu o tema em uma espécie de tabu, associado de maneira contínua ao esgotado mito da democracia racial. Paulo Nazareth desafia o tabu envolto na questão da mestiçagem nas suas produções, ele reconhece a sua origem diversa e utiliza como o tema central em vários trabalhos, mas sem empreender uma perspectiva romântica que, considerando o histórico brasileiro de insistir no mito das três raças, ignora a profunda desigualdade social provocada pelo racismo.

2. Considerações sobre o conceito de “raça” e a questão da mestiçagem

Chauí (2001) argumenta que não houve uma descoberta do Brasil por Cabral, o que ocorreu foi uma criação realizada pelos conquistadores europeus através de construções culturais e invenções históricas que resultaram em um mito fundador. Para a autora, temos três componentes principais na construção do mito fundador brasileiro: a Natureza (que inclui também o elemento racial da população); a história e o Estado, traduzidos como a obra, a palavra e a vontade de Deus.

A importância da busca por um mito fundador baseado nas três raças é evidenciada desde o Brasil Império com o concurso promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1844, intitulado “Como escrever a história do Brasil”, o vencedor do concurso foi o naturalista alemão Karl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), que defendia em sua tese a centralidade das três raças na formação do país (SCHWARCZ, 1996):

Portanto devia ser um ponto capital para o historiador reflexivo mostrar como no desenvolvimento sucessivo do Brasil se acham estabelecidas as condições para o aperfeiçoamento de três raças humanas, que nesse país são colocadas uma ao lado da outra, de uma maneira desconhecida na história antiga, e que devem servir-se mutuamente de meio e de fim (MARTIUS, 1956, p. 443).

Em meio às discussões e ao desenvolvimento das teorias raciais em finais do século XIX, Schwarcz (1996, p. 91) ressalta a figura do intelectual pernambucano Silvio Romero (1851-1914), que destacava a importância do cruzamento racial na sociedade brasileira, contudo, a perspectiva biologizante de raça adotada pelos intelectuais, transformava a ideia do caldeamento das três raças “[...] em uma espécie de arianismo de conveniência”.

No século XX, o ideal das três raças foi fortalecido com a Era Vargas, segundo Moreira (2012), afinal o discurso de união entre as raças em contraposição com as convicções desagregadoras do regionalismo era importante para a construção de uma nação. A consolidação da narrativa da formação nacional em volta das três raças se deu com Gilberto Freyre, argumenta Macagno (2011), com sua doutrina lusotropicalista definida por alguns autores como o ideal de “democracia racial”.

Roberto DaMatta (1981) traz a denominação “fábula das três raças” e destaca o racismo contido nessa ideia e sua profundidade histórica, que se desenvolveu no Brasil, tanto no campo erudito, quanto no campo popular. Para

DaMatta (1991), a fábula das três foi utilizada como um recurso ideológico no contexto nacional para a construção de uma identidade social. Desse modo, antes de adentrarmos de maneira mais aprofundada na questão da mestiçagem no contexto brasileiro, é necessário tecermos algumas considerações acerca do conceito de “raça”.

Segundo Munanga (2000), o termo raça provém do italiano *razza*, cuja origem remete ao latim *ratio* e significa categoria, espécie, sorte; no âmbito das ciências naturais, o conceito de raça foi usado inicialmente nas áreas de botânica e zoologia para a classificação de espécies vegetais e animais. Segundo o autor, a utilização de raça como sinônimo de linhagem e descendência se deu no latim medieval sendo que apenas no século XVII o sentido moderno de raça foi utilizado pelo viajante e médico francês François Bernier (1620-1688) em sua obra *Nouvelle division de la terre, par les différentes espèces ou races d'hommes qui l'habitent* (1684). Nas palavras de Munanga (2000, p. 17-18),

As descobertas do século XV colocaram em dúvida o conceito de humanidade até então conhecido nos limites da civilização ocidental. Que são esses recém-descobertos (ameríndios, negros, melanésios etc)? São bestas ou são seres humanos como “nós”, europeus? Até o fim do século XVII, a explicação dos outros passava pela teologia e pela Escritura, que tinham o monopólio da razão e da explicação. Nos séculos XVI e XVII, a Península Ibérica constitui o palco principal dos debates sobre o assunto.

Já Hofbauer (2006) nos oferece outra perspectiva. Partindo dos estudos de Imanuel Geiss, o autor argumenta que a origem da palavra raça advém do árabe *ra's* (راس) e significa cabeça, chefe do clã, sendo uma designação importante na cultura dos beduínos para a classificação e pertencimento genealógico a determinado grupo clânico. Portanto, *ra's* não servia apenas como indicativo da ascendência de alguém, mas também auxiliava no estabelecimento dos papéis sociais de cada indivíduo. O termo árabe teria sido, então, absorvido na Península Ibérica durante o período da Reconquista: “Num primeiro momento, nobres portugueses e espanhóis recorriam ao termo raça (*raza*) para — de forma semelhante ao uso árabe-beduíno — destacar sua origem, sua ascendência” (HOFBAUER, 2006, p. 100).

No século XVIII, conhecido também como o Século das Luzes, a dominação religiosa sobre o campo do conhecimento é contestada pelos filósofos iluministas que buscavam suas explicações pelo intermédio da razão; por esse motivo, o debate acerca de quem seriam esses “outros” é realizado através do conceito de raça que já era utilizado nas ciências naturais. Essas pesquisas dão origem à disciplina de

História Natural da Humanidade, posteriormente transformada em antropologia física e biologia. Nesse período, conforme Munanga (2000), a cor de pele foi o fator fundamental para a diferenciação humana através de raças.

Nessa mesma época, outro fator que contribuiu para a imposição de critérios de inclusão e exclusão que não se baseavam em justificativas exclusivamente religiosas ou morais, segundo Hofbauer (2006), foi o estabelecimento de uma burguesia mercantil na Europa, além do surgimento da ideia de Estado moderno e, depois, de Estado nacional, que emergem com características de expressão da vontade coletiva, e não mais como algo puramente metafísico.

As posições em relação à escravidão eram ambíguas dentre os iluministas, argumenta Hofbauer (2006), pois ao mesmo tempo que esses pensadores lutavam, em seus países, para o estabelecimento de uma sociedade burguesa pautada em ideais como igualdade e liberdade, eles possuíam também o costume de apoiar a exploração colonial dos povos além-mar, tendo em vista que essa política auxiliava o fortalecimento do poder burguês contra o velho regime.

Em finais do século XVIII é possível observar, de acordo com Hofbauer (2006), um “modismo intelectual” que consistia na elaboração de métodos para a categorização do mundo natural, de modo que o ser humano, considerado parte da natureza passou a ser também objeto de análises através de técnicas elaboradas pelas ciências naturais. Munanga (2000) aponta que no século XIX foram acrescentados, além do critério de cor, outros parâmetros morfológicos como a forma do crânio, dos lábios, do nariz e do queixo etc. para o aperfeiçoamento da classificação. Havia então, conforme Hofbauer (2006, p. 120), uma equivalência entre a aparência física e a características morais e intelectuais dos seres humanos: “As distinções entre raças superiores inferiores elaboradas referiam-se cada vez menos a uma ordem natural divinizada e cada vez mais a um ideário biológico e/ou escalas de evolução”.

Os avanços científicos através do progresso nas pesquisas em genética humana no século XX, segundo Munanga (2000), indicaram que no sangue estariam presentes critérios químicos nos quais determinadas raças possuíam marcadores genéticos como doenças hereditárias, grupos sanguíneos, além de outras características na hemoglobina, que poderiam estabelecer de maneira definitiva a divisão em raças estanques. Contudo, o autor destaca que pesquisas comparativas chegaram à conclusão, talvez surpreendente para muitas/os pesquisadoras/es da

época, de que o patrimônio genético de duas pessoas categorizadas como pertencentes à mesma raça, poderia ser mais distinto do que entre aquelas que fazem parte de raças diferentes.

Conforme os regimes fascistas avançavam no Ocidente, principalmente na Europa, na primeira metade dos novecentos, houve a tentativa por parte de alguns intelectuais em 1933, como o antropólogo judeu Ignaz Zollschan (1877-1948), em contestar as bases científicas do projeto nazista em relação às raças através da realização de um congresso internacional. Entretanto, a ideia não obteve apoio da já fragilizada Liga das Nações, que reunia os países vencedores da Primeira Guerra Mundial, pois havia o receio de que a colaboração com determinados eventos sociopolíticos poderia provocar os nazistas (HOFBAUER, 2006). Tragicamente, a inação neste caso implicou em genocídio, apesar da aparente “ausência de provocação”.

Somente por meio do desmantelamento dos projetos políticos pautados ideologicamente em perspectivas raciais, após o término da Segunda Guerra Mundial, segundo Hofbauer (2006, p. 219), que houve o esforço da comunidade acadêmica internacional para a desqualificação do conceito de raça como o único critério para explicar as diferenças humanas: “No final dos anos 1940, a Unesco decidiu iniciar uma campanha para combater o ‘ódio racial’ e prevenir o surgimento de regimes tais como o Terceiro Reich”.

Segundo Seyferth (1994), em 1950, a Unesco (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) publicou várias declarações acerca de raça que condenavam as utilizações ideológicas do conceito para reforçar posturas e mitos racistas. O impacto das publicações da Unesco afetou não somente as definições em torno de raça, mas também estabeleceu referências teóricas para as discussões sobre racismo, além de influenciar a elaboração de um novo paradigma que ganhava cada vez mais espaço nas formulações teóricas nessa época: a cultura (HOFBAUER, 2006).

Almeida (2019) define *racismo* como uma maneira sistemática de discriminação que tem como fundamento a raça, ela é manifesta por meio de ações conscientes ou inconscientes que resultam em privilégios ou desvantagens dependendo do grupo racial a qual a pessoa pertence. O autor reconhece duas formas de discriminação racial: a direta e a indireta. Na discriminação direta há o repúdio expresso a grupos ou indivíduos, como no caso da proibição da entrada de

certas populações em alguns países, ou no caso da recusa de atendimento de clientes de determinadas raças em lojas, existe a intenção de discriminar. A discriminação indireta se caracteriza pela imposição de regras de “neutralidade racial”, ou ainda quando a especificidade de grupos minoritários é ignorada (ALMEIDA, 2019, p. 33).

A consequência de práticas de *discriminação direta e indireta* ao longo do tempo leva à *estratificação social*, um fenômeno *intergeracional*, em que o percurso de vida de todos os membros de um grupo social – o que inclui as chances de ascensão social, de reconhecimento e de sustento material – é afetado.

É importante assinalar que a denominação racismo, destaca Guimarães (2008), utilizada atualmente, só existe por conta da divisão dos seres humanos em raças e subespécies com características próprias, foi isso que possibilitou a hierarquização das populações baseadas em doutrinas complexas. O esforço das/os cientistas para desqualificar a ideia de raça se deu, como apontado anteriormente, devido aos efeitos catastróficos para a humanidade da utilização da raça como justificativa política, durante a Segunda Guerra Mundial, que deu respaldo à Shoah e a outras formas de genocídio (GUIMARÃES, 2008). Apesar do esforço empreendido pela comunidade científica e pelos movimentos sociais para dismantelar a ideia da existência de diferentes raças humanas, Hofbauer (2006, p. 229) argumenta que os argumentos discriminatórios também passaram por mudanças:

Já faz algum tempo que vários pesquisadores chamaram a atenção para o fato de que, sobretudo no contexto europeu da atualidade, idéias como “raças biologizadas” são cada vez menos usadas para justificar atos discriminatórios. Assim, a “Nova Direita” na França e outros grupos xenófobos da Europa têm reivindicado a introdução de direitos específicos para preservar a “cultura nacional” e a “identidade nacional”, sem fazer nenhuma referência ao conceito de “raça”.

Desse modo, podemos perceber que a simples substituição do termo raça por outros conceitos não é o suficiente para que as discriminações, baseadas nas características físicas de determinada população, deixem de persistir. Gomes (2005) defende que a raça permanece sendo o conceito que possibilita entendermos de maneira mais próxima a discriminação contra as pessoas negras. A nova interpretação de raça, realizada por determinadas/os sociólogas/os e pelo Movimento Negro, reflete a dimensão política e social do termo e não utiliza a ideia de hierarquização em suas análises e pautas. Nas palavras de Gomes (2005, p. 47),

Os militantes e intelectuais que adotam o termo raça não o adotam no sentido biológico, pelo contrário, todos sabem e concordam com os atuais

estudos da genética de que não existem raças humanas. Na realidade eles trabalham o termo raça atribuindo-lhe um significado político construído a partir da análise do tipo de racismo que existe no contexto brasileiro e considerando as dimensões histórica e cultural que este nos remete.

Independentemente da posição de autoras/es e instituições que rejeitam a utilização da “raça” para o desenvolvimento de estudos que tratam da diversidade humana, é inegável que o conceito ainda possui atualmente uma importância para se pensar as questões em torno da desigualdade social e das diferenças entre populações humanas, sem desconsiderar ou negar a utilização também de conceitos como cultura e identidade para a realização dos estudos.

2.1 Mestiçagem no foco da *intelligentsia* brasileira

Em finais do século XIX, segundo Schwarcz (1993), o Brasil era visto como um caso singular de extrema miscigenação racial. Essa visão do país como uma nação multiétnica era compartilhada não só entre os viajantes europeus, mas também por intelectuais brasileiros, como no caso do pensador Sílvio Romero (1902, p. 4) que afirma: “Todo brasileiro é um mestiço, quando não no sangue, nas idéas”.

Schwarcz (1993) aponta que a imagem externa do Brasil como uma “nação mestiça” teve contribuições de diversos intelectuais estrangeiros, como no caso do naturalista francês Gustave Aimard (1818-1883) que esteve no Brasil em 1879 e escreveu acerca da singularidade nacional brasileira devido ao cruzamento das raças. Outro exemplo significativo é o zoólogo suíço Louis Agassiz (1807-1873) que descreveu o país como o maior exemplo da deterioração racial provocada pela miscigenação; ou, ainda, o conde Arthur de Gobineau (1816-1882) que residiu no Rio de Janeiro durante quinze meses e definiu a população como totalmente mulata e feia:

Observado com cuidado pelos viajantes estrangeiros, analisado com ceticismo por cientistas americanos e europeus interessados na questão racial, temido por boa parte das elites pensantes locais, o cruzamento de raças era entendido, com efeito, como uma questão central para a compreensão dos destinos dessa nação (SCHWARCZ, 1993, p. 13-14).

A década de 1870 foi emblemática para a história das ideias no Brasil no âmbito dessa discussão. Segundo Schwarcz (1993), esse período representa a entrada dos ideais positivistas e evolucionistas no país, nos quais os modelos raciais de análise foram centrais, além de ser uma época de fortalecimento de alguns

centros de ensino nacionais. Nessa mesma década, o Brasil passou por uma “ebulição social” como descreve a autora, sobretudo em decorrência de eventos significativos, tais como: o fim da Guerra da Tríplice Aliança (sintomaticamente chamada de Guerra do Paraguai, como se não fosse uma guerra do Brasil); o movimento migratório em direção aos centros urbanos (sobretudo incentivado por políticas de povoamento e distribuição de terras a fim de marcar a presença política do Estado); e ainda a promulgação da Lei do Ventre Livre, que aponta mais claramente para o fim do sistema escravocrata.

Em vista do sistema de produção rural altamente dependente da mão de obra escravizada, os debates em torno da substituição dos escravizados por trabalhadores estrangeiros, especialmente europeus, são intensificados. Diante desse cenário, uma nova elite intelectual incorpora o discurso científico evolucionista como forma de se realizar a análise social. Trabalhadoras/es, escravizadas/os, ex-escravizadas/os, negras/os e africanas/os se tornam “objetos” para a ciência, e era a partir dela que as diferenças deveriam ser reconhecidas e as supostas inferioridades determinadas (SCHWARCZ, 1993).

Com a promulgação da Lei Áurea, em 1888, que decretou o fim do sistema escravista, Munanga (2015) destaca que a construção de uma nação e de uma identidade nacional se tornou uma questão crucial para se pensar o Brasil, uma vez que a transformação das/os ex-escravizadas/os negras/os em pessoas constituintes da identidade e da nacionalidade brasileira se apresentou como uma problemática, em vista da visão que as/os destituía de humanidade e as/os enxergava apenas como coisas.

Os intelectuais brasileiros espalhados em diversas instituições, segundo Schwarcz (1993), consomem avidamente as produções científicas, principalmente europeias, e se reconhecem como “homens de *sciencia*”; são profissionais de diferentes áreas, formações e regiões que se unem em torno da noção de que o pertencimento a determinados espaços científicos, o que lhes conferia a “legitimidade” para debater e indicar as problemáticas que o país apresentava, chegando até mesmo a se auto representar como figuras fundamentais para o destino do país. Desse modo, os textos e manuais evolucionistas, positivistas e darwinistas sociais serão o foco desses “homens de *sciencia*”:

O que interessava não era recordar o debate original, restituir a lógica primeira dessas teorias, ou o contexto de sua produção, mas, antes, adaptar, o que "combinava – da justificação de uma espécie de hierarquia

natural à comprovação da inferioridade de largos setores da população – e descartar o que de alguma maneira soava estranho, principalmente quando essas mesmas teorias tomavam como tema os "infortúnios da miscigenação" (SCHWARCZ, 1993, p. 41).

De acordo com Munanga (2015), apesar da forte influência que a "ciência" ocidental exerceu sobre os pensadores brasileiros para direcionar as discussões da resolução das problemáticas nacionais em torno da questão ideológico-política da mestiçagem, os intelectuais nacionais desenvolveram propostas originais, devido às especificidades que o contexto brasileiro apresentava.

Devido a singularidade da composição racial no país, as ideias produzidas nos contextos estadunidense e europeu não poderiam ser adotadas imediatamente para se pensar o Brasil dos oitocentos. Segundo Schwarcz (1993), os "homens de ciência" brasileiros se encontram na brecha do paradoxo das teorias raciais, ou seja, na contradição entre as diferenças humanas inatas e o elogio da mestiçagem. Dessa forma, de acordo com a autora, do darwinismo social foi adotada a diferença natural entre as raças e a hierarquia proveniente dele, mas sem acentuar as consequências negativas da miscigenação, enquanto do evolucionismo social o foco residiu na evolução das raças humanas, que provocaria um "aperfeiçoamento" constante.

Schwarcz (1993) localiza duas grandes vertentes que concentrava os diversos autores que pensavam a origem da humanidade: a monogenista, visão dominante até meados dos oitocentos e que acreditava numa origem unificada entre os seres humanos; e a poligenista, que surge em meados do século XIX e agrupa os autores que acreditavam em origens variadas da criação, noção que explicava as diferenças nas características humanas observadas. Havia atuações científicas específicas que rivalizavam acerca da perspectiva teórica adotada, aponta Schwarcz (1993, p. 54); dentre elas, temos a Sociedade Antropológica de Paris fundada por Paul Broca, anatomista e craniologista reconhecido, em 1859. Broca partia das teorias poligenistas e argumentava que o crânio era o elemento principal para atestar a inferioridade mental e física de algumas raças:

O objetivo era, dessa maneira, chegar à reconstrução de "tipos", "raças puras", já que se condenava a hibridação humana, em função de uma suposta esterilidade das "espécies miscigenadas". Broca e seus colegas da "Escola Craniológica Francesa" (como Gall e Topinard), adeptos da interpretação poligenista, acreditavam na tese da "imutabilidade das raças", traçando, inclusive, paralelos entre o exemplo da não-fertilidade da mula e uma possível esterilidade do mulato.

Ao contrário da ideia de que as concepções poligenistas partiam de uma perspectiva relativamente recente, Hofbauer (2006) afirma que a poligenia é um recurso explicativo para a origem humana muito antigo, mesmo que não chegassem a compor teses elaboradas devido às dificuldades e incertezas que os autores enfrentavam:

O pensador árabe al-Mas'údi (séc. X), [...] que divulgava imagens bastante pejorativas a respeito dos “filhos de Ham” [...], pensava ter detectado a existência de 29 ‘grupos de descendência’ (“nações”) antes do surgimento de Adão (HOFBAUER, 2006, p. 104).

A visão poligenista contribuiu, assim, para a interpretação biológica nos estudos do comportamento humano. Schwarcz (1993, p. 48) aponta que essa concepção é então fortalecida com o surgimento da frenologia e da antropometria, “[...] teorias que passavam a interpretar a capacidade humana tomando em conta o tamanho e a proporção do cérebro dos diferentes povos.” Apenas com a publicação de *A origem das espécies* (1859), de Charles Darwin, que o embate entre teóricos monogenistas e poligenistas começa a se amenizar.

Ainda na esteira de Schwarcz (1993), através das novas descobertas sobre a evolução das espécies, teóricos poligenistas começaram a utilizar a teoria de Darwin para condenar a mestiçagem. Sob o ponto de vista desses poligenistas, por mais que a existência de ancestrais comuns era afinal admitida, esses estudiosos acreditavam que a mistura de raças era um fenômeno recente e responsabilizavam essa forma de cruzamento pela “degeneração” das espécies. Enquanto alguns relacionavam as/os mestiças/os, destaca a autora, com a infertilidade das mulas, outros lamentavam a fertilidade dessas populações que gerava a herança das características mais negativas de cada “raça” envolvida no processo de mestiçagem.

2.1.1 O papel dos museus, institutos e faculdades para o pensamento racial brasileiro

Os diversos museus, institutos e as Faculdades de Direito e Medicina, foram centrais para a produção brasileira de conhecimento entre finais do século XIX e começo do século XX. A busca por elementos para a constituição de uma identidade nacional, que em alguns aspectos permanecem em voga atualmente, além do empenho em investigar as possíveis soluções para as problemáticas que o país

enfrentava, bem como o esforço para promover o progresso científico nacional tiveram destaque dentro dessas instituições.

No Brasil, entre o período que se estende entre 1870 e 1930, aponta Schwarcz (1993), os museus nacionais exerceram um grande papel no desenvolvimento das pesquisas etnográficas e dos estudos das ciências naturais. No final do século XIX, diversos museus etnográficos foram inaugurados e possuíam vínculos profundos com os modelos biológicos e evolucionistas de análise. O Museu Nacional, observa a autora, situado na cidade do Rio de Janeiro, foi criado em 1818 através de um pacote de medidas culturais decretadas pelo monarca português D. João VI. O museu participava ativamente das exposições internacionais, sendo responsável por levar aos países estrangeiros algumas das “excentricidades” nacionais.

Compostos em sua maior parte por cientista do exterior, os museus se consolidaram enquanto entrepostos científicos, postos avançados para a obtenção de material etnográfico, seja para frenólogos interessados na análise das especificidades dos crânios das populações indígenas locais, seja para a observação dos comportamentos desses povos “estranhamente miscigenados” (SCHWARCZ, 1993, p. 93).

Segundo Santos (2004), o Museu Nacional, diante do interesse dos europeus pela natureza brasileira, foi criado como um museu de história natural e se insere no contexto da busca do Império Brasileiro em inserir o país na tradição civilizatória que se estabelecia na Europa. Se na primeira metade dos oitocentos, destaca a autora, o foco das coleções do museu era por objetos da antiguidade clássica e da natureza do país, com o aumento do número de escravizadas/os libertas/os e a aproximação da abolição, essas pessoas não podiam mais ser ignoradas pelas elites imperiais. As teorias evolucionistas de hierarquização das raças eram predominantes no pensamento das lideranças nacionais e o Museu Nacional reunia “objetos” que interessavam etnólogos e antropólogos em seus estudos:

O livro de tombos da seção de antropologia biológica do Museu Nacional tem em seu registro as seguintes categorias de esqueletos e crânios: “animais”, “seres humanos”, “indígenas brasileiros”, “negros”, “negros africanos”, “mestiços”, “estrangeiros” e “não identificados”. Esta classificação coloca indígenas, negros e mestiços em uma categoria à parte dos humanos (SANTOS, 2004, p. 292-293).

Já o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), fundado em 1838, após a independência política do país, teve como objetivo reformular o passado e

construir uma história nacional através da consolidação dos mitos de fundação e da organização dos fatos na busca em unificar eventos e personagens anteriormente dispersos (SCHWARCZ, 1993). O advogado e crítico literário da Escola de Recife Sílvio Romero (1851-1914) e o escritor Euclides da Cunha (1866-1909), segundo Schwarcz (1993), contribuíram com o novo posicionamento do IHGB adotado em inícios dos novecentos. Através de artigos publicados na Revista do IHGB, Cunha assume uma posição pessimista ao esboçar um texto de caráter histórico que explora desde o período da Independência até a República, além de destacar a profunda contribuição de teóricos como Comte, Darwin e Spencer para o novo século. Sílvio Romero, por sua vez, manifestava uma visão mais confiante sobre o que o futuro nacional poderia trazer através do processo de miscigenação:

Romero, em vez de lamentar a “barbárie do indígena e a inépcia do negro”, partia para soluções originais: estava na mestiçagem a saída ante a situação deteriorada do país e era sobre o mestiço — enquanto produto local, melhor adaptado ao meio — que recaíam as esperanças do autor (SCHWARCZ, 1993, p. 115).

Raimundo Nina Rodrigues (1862-1909) adotou um posicionamento que ia de encontro com as teorias de seus colegas da Escola de Recife, principalmente Tobias Barreto e Sílvio Romero, aponta Schwarcz (2012a, p. 21); para ele, o processo de miscigenação provoca a degenerescência racial, já que Rodrigues “não acreditava que todos os grupos humanos fossem capazes de evoluir igualmente e chegar ao processo e à civilização”.

As análises do médico e psiquiatra maranhense Nina Rodrigues foram de grande influência para o pensamento racista nacional. Em *Africanos no Brasil*, obra escrita entre 1890 e 1905, publicada postumamente em 1932, Rodrigues indica uma hierarquia dentre os diferentes grupos negros africanos, hierarquia na qual os sudaneses eram tidos como um exemplo de puro-sangue e, portanto, não eram alvo de tanta preocupação; apesar de serem considerados inferiores, tinham a possibilidade de se desenvolverem e evoluírem conforme os modelos raciais deterministas, uma vez que o receio se dirigiria àqueles grupos que passaram por cruzamentos sucessivos. Schwarcz (1993) assevera que Nina Rodrigues defendia até mesmo a aplicação de punições legais que levassem em conta a raça do acusado, já que em sua visão o nível de evolução das raças era diferenciado. Dizia o médico maranhense em suas próprias palavras:

Ora, como estes estados psychicos dominam os crimes contra pessoas, tanto quanto os crimes contra propriedade, é intuitivo que por defeito de organização, por insuficiencia e desharmonia do desenvolvimento physio psychologico, não só o indio e o negro, mas ainda os seus mestiços devem ser menos responsaveis do que os brancos civilisados. Falta-lhes a consciencia plena do direito de propriedade (RODRIGUES, 1938, p. 190-191).

Na *Revista Academica da Faculdade de Direito do Recife*, publicada pela primeira vez em 1891, segundo Schwarcz (1993), temos logo na apresentação a importância concedida à área de antropologia criminal como o único método científico responsável pelo combate à criminalidade. Ao invés de focarem no crime em si, as interpretações da antropologia criminal eram baseadas nas características físicas, antropológicas e sociais das/os criminosas/os, pois nessa teoria é “[...] nas características físicas de um povo é que se conheciam e reconheciam a criminalidade, a loucura, as potencialidades e os fracassos de um país” (SCHWARCZ, 1993, p. 167).

Do ponto de vista de algumas teorias, salienta Schwarcz (1993), o tipo físico do criminoso era algo tão previsível a ponto desses indivíduos serem identificados através de critérios objetivos de observação, como, por exemplo, o tamanho do crânio (Fig. 16) e da mandíbula, insensibilidade, ambidestria, falta de inibição, tatuagens, além de outros elementos que enquadravam determinadas pessoas como criminosas.

Figura 16: Instrumento antropométrico inventado por Arthur Tremearne e desenvolvido para “a medição de cabeças” e para “o uso de antropólogos”, 1913.



Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Head-Measurer_of_Tremearne_\(side_view\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Head-Measurer_of_Tremearne_(side_view).jpg). Acesso em: 17 dez. 2021.

No Brasil, o Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima, fundado em 1958 na cidade de Salvador na Bahia, segundo Pato (2015a), foi criado com a intenção de dar continuidade aos trabalhos de Raimundo Nina Rodrigues, que foi responsável pela coleção de objetos relacionados à antropologia criminal, anteriormente reunidos no Museu Nina Rodrigues, localizado na Faculdade de Medicina da Bahia, e desativado após um incêndio em 1905.

Os itens que mais atraíram a atenção pública para o acervo foram as cabeças decepadas das/os cangaceiras/os (Fig. 17). Britto (2018) destaca o fato dos restos mortais de Maria Bonita terem sido examinados no Serviço Médico-Legal de Polícia do Estado de Alagoas; o resultado da análise concluiu que não havia sinais de degenerescência na companheira de Lampião, entretanto, sua cabeça mumificada foi apresentada em cortejos de diferentes cidades e ficou exposta até 1969 no Museu Nina Rodrigues. Nesse mesmo ano, após pressão pública e política, as cabeças de Lampião e Maria Bonita foram enterradas e substituídas por máscaras mortuárias.

Figura 17: Dr. Charles Pittex, diretor do instituto Nina Rodrigues (Salvador-Bahia), segurando as cabeças de Lampião e Maria Bonita. Foto: Rosenberg.



Fonte: <http://blogdomendesemendes.blogspot.com/2014/09/enterremos-lampiao.html>. Acesso em: 17 dez. 2021.

Na década de 1920, o discurso médico começa a ganhar força na *Revista Acadêmica da Faculdade de Direito do Recife*, de modo que as críticas direcionadas à antropologia criminal são gradualmente delineadas. Temas como educação, saúde e higiene recebem maior atenção nas publicações e a questão da raça, tão explorada por antropólogos e sociólogos, deixa de ocupar o centro das discussões em face dos novos dados dos higienistas. (SCHWARCZ, 1993).

Diferente dos pensadores recifenses, Schwarcz (1993) argumenta que os intelectuais da Academia de Direito de São Paulo, pautados por ideais liberais, tinham mais cuidado em adotar os modelos deterministas de análise e inclusive o criticavam em sua aplicação ao direito penal. A autora destaca que havia, contudo, a defesa dos intelectuais paulistas da utilização dos critérios da antropologia física para as análises dos juristas e a restrição para determinados imigrantes. Desse modo, enquanto os modelos e teorias deterministas vinham de Recife, em São Paulo ocorriam as práticas políticas através de leis e medidas.

Já no que tange às Faculdades de Medicina em finais dos oitocentos e início dos novecentos, o destaque dado por Schwarcz (1993) se localiza nas concepções desenvolvidas pelos médicos cariocas e baianos. Enquanto no Rio de Janeiro o foco

eram as doenças tropicais como o mal de Chagas e a febre amarela, na Bahia, eram os males do cruzamento racial que recebia a atenção dos médicos: “[...] para os médicos cariocas tratava-se de combater doenças, para os profissionais baianos era o doente, a população doente que estava em questão” (SCHWARCZ, 1993, p. 190).

Dessa forma, uma certa disputa pela hegemonia intelectual colocava os profissionais de direito e de medicina em oposição, segundo Schwarcz (1994). De um lado, a lei expressa através de um código unificado seria responsável pela condução da nação, de outro, era o diagnóstico e a cura dos males que atingiam o país que garantiriam o progresso nacional. Contudo, para a autora, o interessante não era a batalha entre medicina e direito, mas a utilização original no Brasil das teorias raciais, através de um modelo que inseriu o que servia e ignorou as ideias que não se ajustavam.

2.2 O ideal de branqueamento e o racismo à brasileira

Grande parte da elite brasileira entre os anos de 1889 e 1914 havia aceitado a teoria do branqueamento. Segundo Skidmore (1976), essa seria uma teoria peculiar brasileira, jamais adotada nos Estados Unidos e na Europa. A tese do branqueamento, aponta o autor, se baseava na ideia de superioridade branca, seja pela utilização de eufemismos como raças mais ou menos adiantadas, ou ainda pela imprecisão sobre a suposta inferioridade ser considerado como algo inato.

Além da questão da superioridade, mais duas suposições são adicionadas a essa forma de pensamento: a primeira acredita na diminuição da população negra, devido a doenças, desorganização social e uma menor taxa de natalidade; a segunda, por sua vez, pensa que, através da miscigenação, uma população gradualmente mais clara seria gerada, pois havia a presunção de o gene branco ser mais resistente, além do fato das pessoas preferirem parceiros mais claros (SKIDMORE, 1976).

Tanto nas abordagens “cultural-antropológicas”, quanto nas análises “sociológicas”, segundo Hofbauer (2003), há um certo consenso entre as/os autoras/es brasileiros em argumentar que a ideologia do branqueamento surgiu em um período de incertezas no contexto histórico-político de transição da sociedade pautada no modelo escravista para o sistema capitalista (aparentemente não escravista). A defesa do branqueamento, de acordo essas análises, serviu tanto

como uma saída ideológica, diante das transformações pelas quais enfrentavam a economia e a política, quanto para a defesa de uma campanha concisa de imigração europeia para a substituição da mão-de-obra nos países colonizados com forte presença de habitantes com ascendência africana (HOFBAUER, 2003).

Apesar de Hofbauer (2003) reconhecer a importância da ideologia do branqueamento no contexto nacional para a execução da política de imigração focada na população europeia e branca, o autor discorda das análises de que o branqueamento seria fruto do momento histórico específico do século XIX no Brasil. Para o autor, o branqueamento não surge a partir do final da escravidão, nessa perspectiva os dois fenômenos: “escravidão” e “branqueamento” se complementavam.

Em sua argumentação, Hofbauer (2003, p. 70) analisa que as construções em torno da “ideia de raça” e “ideia de negro” são importantes para se compreender o racismo desenvolvido no Brasil. As concepções em torno de “branco” e “negro” são anteriores às formulações do discurso racial, destaca o autor, sendo associadas com ideais morais e religiosos:

Desde os primórdios das línguas indo-européias, o branco representava o bem, o bonito, a inocência, o puro, o divino, enquanto o negro era associado ao moralmente condenável, ao mal, às trevas, ao diabólico, à culpa.

O aspecto simbólico das cores, segundo Hofbauer (2003), era expresso em costumes medievais através, por exemplo, da pintura com fuligem dos rostos daquelas/es que deveriam ser estigmatizadas/os como pecadoras/es ou culpadas/os de algo, ou ainda como forma de apontar negativamente a cor negra para a desqualificação dos inimigos pagãos. Apesar dessas ideias negativas na época em torno da cor negra, o autor argumenta que a diferenciação utilizada para localizar os inimigos se concentrava no pertencimento ou não à religião cristã, as outras diferenças seriam secundárias nesse período.

Principalmente após a expansão colonial europeia no século XVI, Yvonne Maggie (1996) aponta que a cor dos povos se tornou um tema presente no pensamento dos viajantes e exploradores, fazendo parte inclusive dos escritos de Camões em *Os Lusíadas* ao se referir, no Canto V, à população africana como aquelas/es que tiveram negada a cor do dia:

Passamos o limite aonde chega
O Sol que pera o Norte os carros guia,
Onde jazem os povos a quem nega

O filho de Clyméne a côr do dia (Camões, 1916, p. 271).

É relevante destacar que a equiparação entre “ser escravizada/o” e a “cor negra” não era utilizada somente para os povos provenientes do continente africano, de modo que as/os indígenas chegaram a ser classificados como “negras/os” durante o período em que foi permitida a escravização dessa população. Com o fortalecimento do tráfico triangular, os jesuítas passaram a “proteger” as/os indígenas e rejeitar a utilização da denominação “negras/os” pelos senhores (HOFBAUER, 2003, p. 71-72):

Em meados do século XVIII foram formulados vários alvarás e leis que visavam a acabar com as práticas aparentemente ainda comuns de escravizar grupos indígenas (sobretudo no Grão-Pará) e, em alguns deles, o uso da categoria de “negro” para designar índios foi expressamente proibido.

Desse modo, de acordo com Hofbauer (2003), havia uma junção ideológica que ligava cor a negra à escravidão e à imoralidade, e que, por outro lado, associava cor branca à liberdade e ao ideal religioso. Essas ideias repercutiram inclusive entre aquelas/es que eram vitimizadas/os por esse discurso, algo constatado em escritos medievais árabe-muçulmanos e ainda durante o início da expansão colonial na península Ibérica: “a conversão à ‘fé verdadeira’ e o desejo de integração são comentados como um processo de clareamento, de embranquecimento dos conversos” (HOFBAUER, 2003, p. 73).

A partir do século XVIII, com os cientistas europeus, temos as primeiras concepções raciais que se separam cada vez mais dos dogmas religiosos, através da perspectiva do ser humano como parte da natureza e a ciência inicia um processo de classificação e análise dos humanos de acordo com métodos e critérios físicos. A cor de pele escura seria então vista como decorrente de fatores ambientais e climáticos, sendo, portanto, reversível. Tal perspectiva foi adotada, por exemplo, pelo cientista Conde de Buffon que sugeriu o deslocamento de um grupo de senegaleses para a Dinamarca, com o objetivo de observar a quantidade de gerações necessárias para a mudança na cor de pele, de negra para totalmente branca, do grupo. Já outros pensadores, apostavam nos casamentos controlados entre brancas/os e negras/os, para que através da miscigenação, houvesse o branqueamento dos descendentes em cerca de quatro gerações (HOFBAUER, 2003).

No Brasil, a noção biologizada de raça, segundo Hofbauer (2003), preponderante na Europa e nos Estados Unidos para a definição de critérios de inclusão e exclusão, que tornava as fronteiras impermeáveis para os excluídos, não se tornou uma concepção hegemônica. O autor destaca que viajantes europeus, como o pintor alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858), percebem no contexto brasileiro um clareamento dos mulatos¹¹ através de fatores como alianças, mérito pessoal e riqueza:

[...] tais registros históricos revelam a existência de um ideal que hoje chamamos de “branqueamento”: um ideário historicamente construído (uma “ideologia”, segundo alguns, um “mito” para outros), que funde “status social” elevado com “cor branca e/ ou raça branca” e projeta ainda a possibilidade de transformação da “cor da pele”, ou de “metamorfose” da “raça” (HOFBAUER, 2003, p. 78).

No contexto brasileiro do século XIX, segundo Hofbauer (2007), o ideário do branqueamento já estava consolidado socialmente e a ideia de progresso se ligava à idealização do “branco”, de modo que a vinda de mão-de-obra branca faria parte então de uma busca pelo desenvolvimento nacional. Figuras importantes no país como o político Joaquim Nabuco (1849-1910), reconhecido pela sua atuação política em favor do Abolicionismo, e o cientista, médico e antropólogo João Baptista de Lacerda (1846-1915) defendiam o cruzamento racial como forma de progresso.

Corroborando cientificamente com os ideais do branqueamento, João Baptista de Lacerda apresentou, em 1911, a sua tese *Sur le métis au Brésil* (Sobre os mestiços no Brasil), como o único representante latino-americano no I Congresso Universal de Raças em Londres (SKIDMORE, 1976). Em sua apresentação no Congresso, Lacerda (2011 [1911], p. 238) declarou:

A seleção sexual contínua aperfeiçoa sempre ao subjugar o atavismo e purga os descendentes de mestiços de todos os traços característicos do negro. Graças a este procedimento de redução étnica, é lógico supor que, no espaço de um novo século, os mestiços desaparecerão do Brasil, fato que coincidirá com a extinção paralela da raça negra entre nós. [...] A população mista do Brasil deverá então ter, dentro de um século, um aspecto bem diferente do atual. As correntes de imigração europeia, que aumentam a cada dia e em maior grau o elemento branco desta população,

¹¹ Os termos “mulato” ou “mulata” são utilizados ao longo do trabalho somente em referência às autoras ou autores citados, em vista da problemática em torno dessa forma de denominação das/os mestiças/os com ascendência negra. São reconhecidas duas origens distintas para o termo, enquanto do latim mulata/o deriva de “mulus” (mula) (SILVA, 2018), já no livro *Glossaire Des Mots Espagnols Et Portugais Dérivés De L'arabe* (1861) o autor Wilhelm Hermann Engelmann rejeita a hipótese anterior e argumenta que mulato tem raiz no árabe “mowallad” e designa aquelas/es que possuem pai árabe e mãe estrangeira (FORBES, 1993).

terminarão, ao fim de certo tempo, por sufocar os elementos dentro dos quais poderiam persistir ainda alguns traços do negro.

Com os trabalhos de Gilberto Freyre e de antropólogos estadunidenses como Melville Herskovits, Donald Pierson e Charles Wagley, que conduziram estudos com enfoque nas questões raciais na sociedade brasileira, segundo Guimarães (1995), além da constituição do campo de estudos de antropologia social, foi decretado o fim do racismo explícito, marcado pelo determinismo dos finais dos oitocentos. Entretanto, a tese de branqueamento não foi anulada, o que ocorreu foi uma adaptação para os cânones da Antropologia Social, “passando a significar a mobilidade ascensional dos mestiços na hierarquia social” (GUIMARÃES, 1995, p. 38).

O mito do branqueamento para Maggie (1996, p. 232) é “o operador lógico que organiza nossa sociedade”, de modo que a sua eficácia é revelada na busca das/os entrevistadas/os nos censos demográficos brasileiros em se identificarem com as cores mais claras, contudo, o contrário não ocorre, a/o preta/o pode se classificar como parda/o, mas a/o branca/o não se identificaria como preta/o¹².

Munanga (2015) argumenta que grande parte das populações afro-brasileiras se encontram atualmente numa zona flutuante e vaga, pois, caíram na armadilha do branqueamento inalcançável, no qual a esperança de realizar o “*passing*” diminui o sentimento de solidariedade das/os mestiças/os com as/os negras/os indisfarçáveis e impede a tomada de uma consciência coletiva das desigualdades sofridas por esses grupos. Já Schwarcz (2012b, p. 50) enxerga a ascensão de uma mobilização no sentido oposto com as novas demandas políticas, de modo que o movimento do “empretecimento” tem ganhado força nos últimos anos: “o famoso *black is beautiful*; as novas agendas políticas têm balançado as expectativas de cor, no sentido de acenar para novos cenários”.

¹² Segundo dados do IBGE de 2010, a porcentagem da população brasileira em cada uma das cinco categorias para a classificação de cor ou raça é a seguinte: Branca (47,7%); Preta (7,6%); Amarela (1,1%); Parda (43,1%) e Indígena (0,4%).

2.2.1 Mestiçagem e branqueamento em *A Redenção de Cam*, de Modesto Brocos y Gómez

O século XIX foi marcado por ideais nacionalistas sendo que, segundo Schwarcz (2015), no Brasil o nacionalismo romântico alcançou regiões relativamente pequenas, ao contrário de outros países, de modo que o romantismo tupiniquim não teve um caráter essencialmente contestador. Era necessário nesse período reconhecer uma cultura, enfatizar uma memória para criar um ambiente propício à nova nacionalidade. A produção de obras de arte carregadas de idealização e com temas considerados nacionais foi incentivada pelo Império, contudo, após a metade do século, acontecimentos como a Guerra da Tríplice Aliança (mais conhecida como Guerra do Paraguai), que terminou por volta de 1870, enfraqueceram a imagem do governo imperial enquanto o Partido Republicano e o movimento abolicionista ganharam força.

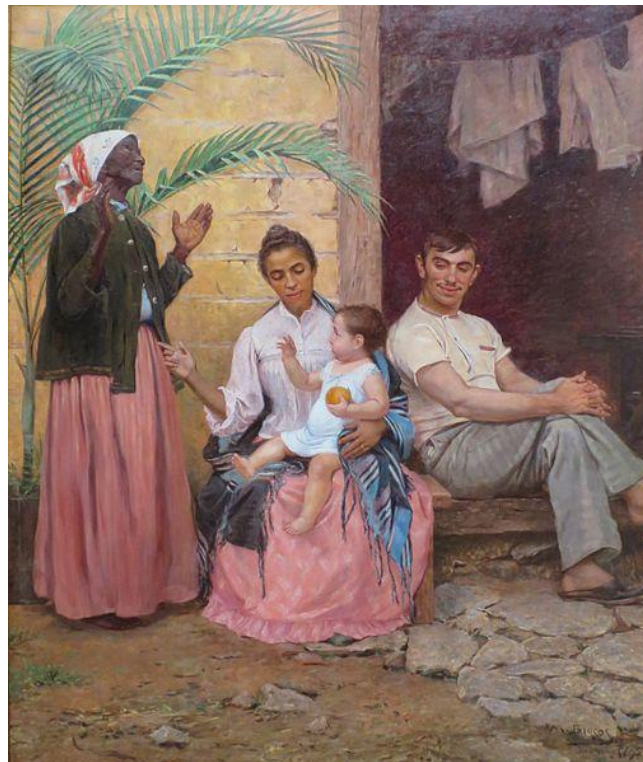
Por volta desse período a promoção de ideais evolucionistas foi auxiliada em sua propagação por meio de textos literários naturalistas, que buscavam uma cientificidade em contraposição ao idealismo romântico, como no caso do romance *O cromo* (1888) de Horário de Carvalho, no qual a personagem Teixeira é classificado como “darwinianamente superior”, ou ainda na obra *Canaã* (1902) de Graça Aranha, em que há a defesa da imigração europeia através da fala de Milkau, personagem principal do romance, que refletia o posicionamento dos teóricos da Escola de Direito de Recife, local que Aranha frequentava na época (SCHWARCZ, 1993). Se na literatura havia a divulgação de ideais que permeavam o pensamento de intelectuais da época, nas artes visuais também encontramos exemplos de obras que representavam ideias em voga entre os cientistas.

No campo das artes visuais, segundo Pereira (2012), as produções artísticas do final do século XIX e início do XX foram por um longo tempo ignoradas pela crítica modernista, grande parte dessa produção foi ignorada ou denominada genericamente sob a alcunha de “acadêmica”, salvo algumas exceções, devido ao protagonismo da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro no campo artístico durante os oitocentos. A Academia exerceu sua influência também no projeto político do Império para a formação da nação e de sua identidade cultural, com a produção de pinturas e esculturas focadas sobretudo em temas históricos e

indianista, a constituição da Nação tem caráter simbólico e as/os artistas foram essenciais para a formação da ideia de Brasil (PEREIRA, 2012).

Modesto Brocos y Gómez foi um dos pintores mais influentes no meio artístico do Rio de Janeiro no decorrer da Primeira República. O artista espanhol radicado no Brasil, aluno da Academia Imperial de Belas Artes, defendia o desenvolvimento da arte nacional e passou a se dedicar à execução de obras que apresentariam a realidade brasileira, destacando o universo dos costumes rurais. Brocos não focalizava somente na figuração do passado em suas representações, destaca Heloísa Selma Fernandes Capel (2015), mas o futuro nacional também é motivo de interesse em suas figurativizações do real. A tela *A Redenção de Cam* (1895) (Fig. 18) demonstra o seu olhar atento às discussões teóricas e teses racialistas exploradas que tinham como objetivo o branqueamento da população brasileira no final dos oitocentos.

Figura 18: Modesto Brocos y Gómez, *A Redenção de Cam*, 1895. Óleo sobre tela.



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Redenção.jpg>. Acesso em: 17 dez. 2021.

Visto como o principal propagandista da ideologia do branqueamento, segundo Hofbauer (2006), o cientista João Baptista de Lacerda, na época em que exercia a função de diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, foi nomeado pelo

Presidente da República para participar e representar o país no primeiro Congresso Universal das Raças, que ocorreu na cidade de Londres em 1911. No evento, aponta Schwarcz (2012a), Lacerda apresentou sua tese com o título “Sur les métis au Brésil”, e utilizou na abertura do seu texto a pintura “A Redenção de Cam” (1895) de autoria do pintor espanhol Modesto Brocos y Gomez (1852-1936), acompanhada pela legenda: “Le nègre passant au blanc, à la troisième génération, par l’effet du croisement des races” (O negro passando para o branco, na terceira geração, pelo efeito do cruzamento de raças) (LACERDA, 2011 [1911], p. 233). Desta forma, Lacerda defendia que através do processo de entrecruzamento racial, em três gerações o Brasil se transformaria num país habitado esmagadoramente por pessoas brancas.

A estrutura na qual estão organizadas as personagens em *A Redenção de Cam* nos remete às imagens da Sagrada Família retratadas ao longo da História da Arte: o bebê no colo da mãe, que aparenta ser uma mulher mestiça, realiza um gesto que remete à mão abençoante em direção à senhora descalça, a qual podemos assumir ser sua avó materna que sinaliza suas mãos, rosto e olhar em direção aos céus em uma expressão de agradecimento. A cena ainda conta com a presença de um homem branco, o pai da criança, sorrindo e observando seu filho com ar astucioso. É evidente nessa composição a ideia de transição de cor por meio da miscigenação, observada já pelo título da obra ao denominar o processo de branqueamento como uma “redenção” das pessoas negras.

Ao analisarmos questões que movimentavam o contexto nacional do século XIX, Schwarcz (2012a) destaca que os teóricos racialistas atribuíram aos traços fenotípicos elementos essenciais e determinações de moralidades, o Brasil tornou-se um “laboratório de raças” para esses estudiosos que eram vinculados e legitimados pela biologia:

Ademais, após 1888, a inexistência de categorias explícitas de dominação racial incentivava ainda mais o investimento na imagem de um paraíso racial e a recriação de uma história em que a miscigenação aparecia associada a uma herança portuguesa particular e à sua suposta tolerância racial, revelada em um modelo escravocrata mais brando, ainda que mais promíscuo. (SCHWARCZ, 2012a, p. 42).

O período no qual a obra foi produzida era de grandes mobilizações científicas, entretanto, Lotierzo e Schwarcz (2013) apontam a originalidade da pintura pela sua aposta na religião como legitimadora de sua perspectiva, uma

espécie de evolucionismo religioso. A maldição de Cam, segundo Bosi (1992, p. 258), é relatada no livro de Gênesis como a versão mítica da origem do cativo, ao ver e relatar a nudez de seu pai Noé, Cam tem a sua descendência amaldiçoada com a escravidão, a sina circulou durante séculos: “[...] quando a teologia católica ou protestante se viu confrontada com a generalização do trabalho forçado nas economias coloniais”.

Dessa maneira, a pintura de Modesto Brocos reuniu iconologicamente questões nacionais, raciais e religiosas ao propor uma ideia de remissão do pecado através da homogeneização racial de uma população branca que promoveria finalmente o progresso da antiga colônia e jovem República. Se a pintura de Modesto Brocos y Gómez nos revela visualmente o pensamento que ganhou força em finais do século XIX entre a *intelligentsia* brasileira pautado na apreensão diante da quantidade de pessoas negras que habitavam o país, posteriormente, com o Modernismo nas artes visuais no século XX, as/os artistas passaram a representar as/os mestiças/os de acordo com um novo modo de se pensar, refletindo também as mudanças teóricas em torno da figura da/o mestiça/o, que passavam a ser sinônimo de brasilidade, e o descrédito em relação às teorias raciológicas deterministas.

2.3 Mestiçagem como ferramenta brasileira para a formulação de uma identidade nacional

Segundo Souza (2009), “Nação” em seu sentido moderno, é um processo social que lida com a luta entre ideias rivais e, como esse processo envolve interesses políticos e econômicos, essa luta muitas vezes é difícil e violenta, o que não foi diferente no caso do Brasil. Para que a ideia de nação seja estabelecida, aponta o autor, deve-se lutar contra inimigos externos e internos que prejudicam a generalização de vínculos abstratos entre os mais diversos habitantes que compõem a nação. Hall (2006) argumenta que, na modernidade, as culturas nacionais compõem uma das fontes fundamentais na formação das identidades culturais, uma vez que muitas vezes nos definimos de acordo com o nosso país de origem.

O tema racial foi de grande importância para a intelectualidade brasileira refletir sobre a construção de uma identidade nacional. Para Silvio Romero, temos três teorias exploradas pela *intelligentsia* brasileira que contribuíram para a

derrocada do pensamento romântico no século XIX, são elas: o positivismo de Comte, o evolucionismo de Spencer e o darwinismo social. Apesar de apresentarem algumas diferenças entre si, o que une essas três teorias é o tema da evolução histórica dos povos. Sob o aspecto político, o evolucionismo fornece à elite europeia a consciência sobre o seu próprio poder diante da expansão do capitalismo (ORTIZ, 1986).

Nesse cenário, a *intelligentsia* brasileira, ao analisar a situação nacional, enfrenta um desafio, destaca Ortiz (1986), pois a aceitação total das teorias evolucionistas desenvolvidas pelos europeus implicava numa visão extremamente negativa acerca do país. Desse modo, os pensadores precisaram explicar o “atraso” brasileiro, mas com a preocupação de apontar as possíveis soluções para o futuro, com atenção para as diferenças entre teoria e realidade, e as duas noções que se tornam relevantes para complementar o argumento do evolucionismo são o meio e a raça.

Ortiz (1986) identifica o foco das teorias nacionais nas noções de meio e raça por meio dos precursores das ciências sociais no país, como na relação que Nina Rodrigues estabelece entre os traços psíquicos dos seres humanos e sua dependência ao meio ambiente; na separação que Sílvio Romero demonstra através da classificação dos habitantes das margens dos rios e das praias, das matas, das cidades e dos sertões; além da preocupação de Euclides da Cunha ao dedicar diversas páginas em *Os Sertões* sobre a Terra e o Homem.

Meio e raça traduzem, portanto, dois elementos imprescindíveis para a construção de uma identidade brasileira: o nacional e o popular. A noção de povo se identificando à problemática étnica, isto é, ao problema da constituição de um povo no interior de fronteiras delimitadas pela geografia nacional (ORTIZ, 1986, p. 17).

Diante da disparidade que autores racialistas acreditam existir entre as três raças que compõem o país, onde as/os brancas/os são considerados superiores em contraste com a suposta inferioridade das/os negras/os e indígenas, Ortiz (1986, p. 21) assevera que as/os pensadores dessa época enfrentam um problema teórico para tratar a identidade e o desenvolvimento nacional e, dessa forma, surge a necessidade de um ponto de equilíbrio: o mestiço: “A mestiçagem, moral e étnica, possibilita a ‘aclimatação’ da civilização europeia nos trópicos”. Contudo, a aposta no elemento mestiço e no processo de branqueamento, moral e étnico, se traduz como uma utopia, afinal, de acordo com as perspectivas adotadas, destaca o autor, os

estigmas das “raças inferiores” serão eliminados apenas com a evolução social, então o estabelecimento de um Estado nacional é uma meta a ser alcançada e não uma realidade.

É possível perceber a centralidade da mestiçagem como parte do discurso de identidade nacional em textos históricos. Um exemplo é o texto do estudioso alemão Karl von Martius¹³, publicado e premiado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1844, no qual defende os elementos indispensáveis para escrever a História do Brasil, com grande destaque para o tema da mestiçagem:

São porém estes elementos de natureza muito diversa, tendo para a formação do homem convergido de um modo particular três raças, a saber: a de cor de cobre ou americana, a branca ou caucasiana, e enfim a preta ou etiópica. Do encontro, da mescla, das relações mútuas e mudanças dessas três raças, formou-se a atual população, cuja história por isso mesmo tem um cunho muito particular. (MARTIUS, 1956, p. 442-443).

Apesar do suposto reconhecimento da contribuição dos diferentes povos para a formação do país, Martius (1956, p. 443) segue no seu texto na defesa da superioridade dos portugueses e associa o sangue português como um poderoso rio que absorveria os pequenos afluentes “das raças índia e etiópica”.

Enquanto Roberto da Matta¹⁴ julga existir uma “fábula das três raças” no país, concebida na virada do século XIX para o século XX, Ortiz (1986) argumenta que no contexto brasileiro é mais apropriado pensarmos em “mito das três raças”, pois o conceito de mito insinua um ponto de origem e faz parte da ideologia do Brasil-cadinho¹⁵, é uma espécie de mito cosmológico que relata a origem do Estado brasileiro moderno, uma cosmogonia anterior à própria realidade.

Nesse período de transição entre um século e outro, o mito da mestiçagem possui um caráter ambíguo e a sua plena realização não pode ser concretizada. Apesar de intelectuais utilizarem as teorias raciológicas para se pensar a realidade brasileira, eles ainda não conseguem operar modificações contundentes, o mito não se ritualiza pois se trata nesse momento de linguagem e não celebração (ORTIZ, 1986).

¹³ Karl Friedrich Philipp von Martius foi um médico e botânico alemão, fez parte da expedição austríaca ao Brasil e é reconhecido por seus estudos da flora brasileira.

¹⁴ Historiador e antropólogo brasileiro, foi chefe do departamento de Antropologia do Museu Nacional e é Professor Emérito da Universidade de Notre Dame.

¹⁵ Expressão que caracteriza a ideologia que utiliza o cruzamento racial e cultural como origem do Estado brasileiro moderno (BARBOSA, 2010).

Com as profundas mudanças ocorridas já nas primeiras décadas do século XX, segundo Ortiz (1986), através do crescimento urbano e a expansão industrial, temos a origem de um proletariado urbano. A Revolução de 30 orienta politicamente essas mudanças e o Estado se preocupa em fortalecer o desenvolvimento social, desse modo, as teorias raciológicas tão em voga há algumas décadas, acabam se tornando obsoletas e o Brasil necessitava de uma nova interpretação e, para o autor, Gilberto Freyre atende a essa “demanda social” com seus trabalhos.

Ao contrário de intelectuais como Sérgio Buarque e Caio Prado Jr., que representam uma ruptura com os seus pensamentos desenvolvidos dentro do espaço universitário, aponta Ortiz (1986), Freyre é um representante da tradição de uma certa continuidade do pensamento do século anterior. Segundo Ortiz (1986, p. 41), a sua produção é feita fora da universidade e ele trabalha em uma organização que remete aos antigos Institutos Históricos e Geográficos: “Não há ruptura entre Sílvio Romero e Gilberto Freyre, mas reinterpretação da mesma problemática proposta pelos intelectuais do final do século”.

A temática racial é retomada por Freyre e constitui um objeto privilegiado de análise, de acordo com o autor, entretanto, o sociólogo promove uma operação de releitura, ao invés de considerar o tema em termos raciais, ele a substitui, através da influência dos estudos do antropólogo estadunidense Franz Boas, para a esfera da cultura. A negatividade em torno da mestiçagem é transformada em positividade com Freyre, o Brasil deixava o estado de transição e os rumos para o Estado eram nítidos. Dessa maneira, o mito das três raças pode finalmente ser ritualizado, os paradoxos das teorias racistas deixam de dominar a ideologia da mestiçagem, que agora pode ser disseminada socialmente e se transformar em senso comum, o mito é ritualizado através das relações cotidianas, até aos eventos de grande mobilização nacional como o futebol e o carnaval (ORTIZ, 1986).

A influência de Freyre é profunda e a sua tese defende a “plasticidade” do português durante o processo de colonização, segundo Souza (2009), que poderia ser observada facilmente nas ruas com a cor mestiça que caracteriza boa parcela das/os brasileiras/os:

Mas independente da falta ou escassez de mulher branca o português sempre pendeu para o contato voluptuoso com mulher exótica. Para o cruzamento e miscigenação. Tendência que parece resultar da plasticidade social, maior no português que em qualquer outro colonizador europeu (FREYRE, 2003, p.265).

Ortiz (1986, p. 100) salienta que, durante o período da ditadura militar, o Estado dá continuidade às origens do pensamento acerca da cultura brasileira, desenvolvidos desde Romero, e a defesa da tradição é priorizada, as questões raciais não são particularmente enfatizadas, afinal a ideologia já havia sido equacionada nos anos 30:

O Estado assumindo o argumento da unidade na diversidade, torna-se brasileiro e nacional, ele ocupa uma posição de neutralidade, e sua função é simplesmente salvaguardar uma identidade que se encontra definida pela história. O Estado aparece, assim, como guardião da memória nacional e da mesma forma que defende o território nacional contra as possíveis invasões estrangeiras preserva a memória contra a descaracterização das importações ou das distorções dos pensamentos autóctones desviantes.

Após o período ditatorial, temos a obra marcante do antropólogo Darcy Ribeiro (1922-1997) *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, lançada em 1995. No livro, Ribeiro (1995) busca compreender o processo de gestação étnica responsável pela formação do povo brasileiro, a diversidade regional do país, além de realizar críticas acerca do regime de trabalho e da propriedade fundiária. Giarola (2012) reconhece uma aproximação entre as ideias de Ribeiro com Gilberto Freyre, os dois autores concordam ao citar a propensão dos portugueses para a mistura racial. Contudo, Ribeiro (1995) discorda de Freyre ao argumentar que essas relações não eram uma exclusividade portuguesa, já que no mundo inteiro houve um processo de miscigenação de europeus com mulheres não brancas.

Para Ribeiro (1995), ao contrário de outros países multiétnicos, como a Espanha ou a Guatemala, que enfrentam conflitos interétnicos, no Brasil existe uma etnia nacional que unifica a nação em um Estado uni-étnico. O autor afirma que através do caldeamento e entrechoque entre a/o portuguesa/ês, a/o indígena e o negra/o, surgiu um povo novo:

Novo porque surge como uma etnia nacional, diferenciada culturalmente de suas matrizes formadoras, fortemente mestiçada, dinamizada por uma cultura sincrética e singularizada pela redefinição de traços culturais delas oriundos. Também novo porque se vê a si mesmo e é visto como uma gente nova, um novo gênero humano diferente de quantos existam (RIBEIRO, 1995, p. 19).

O caráter, muitas vezes romantizado das ideias de Ribeiro, destaca Giarola (2012), já foi criticado por determinadas/os acadêmicas/os. Munanga (2015) argumenta que Darcy Ribeiro entra em contradição ao apontar que os mestiças/os se reconhecem como autênticas/os brasileiras/os ao tomarem consciência de que

não são indígenas, africanas/os e nem portuguesas/es, mas ao mesmo tempo, afirma que a nova identidade foi forjada através da repressão e opressão das identidades anteriores. Para Munanga (2015), diante da tentativa frustrada da elite de estabelecer uma unidade racial no país, a obra *O povo brasileiro* seria uma recuperação ideológica dessa busca por uma unidade nacional cultural e racial, expressa pela utilização da mestiçagem como elemento de coesão.

Apesar da força que o discurso em torno da mestiçagem como símbolo da identidade nacional possui, com grande abrangência no senso comum e no imaginário social brasileiro, o fortalecimento dos movimentos sociais propiciou o questionamento acerca da ideia de existência de uma democracia racial no Brasil, bem como o posicionamento que trata a mestiçagem como sinônimo de identidade nacional, que vem recebendo duras críticas. Os movimentos negros organizados são um exemplo da contestação do tão difundido e romantizado mito das três raças; segundo Munanga (2015), essas organizações enfocam atualmente na reconstrução de sua identidade cultural e racial como meio mobilizador para a conquista de sua plena cidadania, a despeito da dificuldade existente no país para a construção de uma identidade racial e/ou cultural que não esteja ligada ou misturada com outras identidades.

2.4 O limbo identitário do mestiço

Diante do contexto social brasileiro, que utilizou historicamente da mestiçagem racial e cultural, além da figura da/o mestiça/o, para estabelecer um senso de identidade nacional e unir a nação em torno de um mito de origem, ao mesmo tempo que incentivava um ideal de branqueamento para a população, dificultou a formulação de uma identidade racial concisa entre as/os mestiças/os, que pudesse resultar em demandas políticas para a conquista do desenvolvimento social, econômico e política desse grupo.

No período colonial, segundo Viana ([1920] 2005, p. 129), os mestiços brasileiros buscavam o distanciamento de sua origem “bastarda”, desse modo, o mameluco se torna inimigo dos indígenas e ajudam na composição dos clãs sertanistas, enquanto o mulato desdenha e evita o negro:

Quando os quilombos começam a inquietar os domínios agrícolas, é o mameluco, de comparsaria com o mulato, quem toma a incumbência de destruí-los. É o mulato que se faz o “capitão-do-mato”, perseguidor terrível dos escravos foragidos.

Darcy Ribeiro (1995) fala do sentimento de “ninguendade” das/os brasilíndias/os — mestiças/os brasileiras/os de ascendência indígena, denominados também de mamelucas/os — que, confrontados com o fato de não serem totalmente brancas/os, indígenas ou negras/os, desenvolvem sua própria identidade étnica: a brasileira. Para o autor, os brasilíndios tiveram papel fundamental no período colonial para a expansão do domínio português, inclusive, no caso dos brasilíndios paulistas, dando origem aos bandeirantes.

No livro *Mulato: negro não-negro/ branco não-branco* (2002), Eneida de Almeida dos Reis investiga os dilemas em torno da construção da identidade da/o mestiça/o. A pesquisa é realizada através de entrevistas acerca da história e episódios da vida de Maria, filha de mãe branca e pai negro, denominada como uma mulher mulata. Ao longo das páginas, Maria reflete sobre a sua própria identidade e recorda sobre os acontecimentos, partindo da sua infância, a respeito do racismo sofrido principalmente por seu pai.

Reis (2002) demonstra a frustração da entrevistada em não se encaixar totalmente tanto na identidade negra, quanto na branca, contudo, diante da exclusão que sua família sofre entre vizinhos e familiares, ela passa por um processo de branqueamento, alisando o cabelo para ser mais aceita, se auto classificando como branca ao preencher formulários e, inclusive, reproduzindo atos de preconceito racial.

É assim que Maria vive em dois mundos: o mundo branco onde as portas estão abertas socialmente, e o mundo negro onde as portas estão fechadas. Isso reflete a ambigüidade da existência da Maria. Ambigüidade de ser um e outro, pertencer e não pertencer, e também de não ser nem um nem outro, uma branca-não-branca e uma negra-não-negra (REIS, 2002, p. 99).

Já o sociólogo e militante Eduardo de Oliveira e Oliveira no seu artigo *O mulato, um obstáculo epistemológico* (1974) discorda dos apontamentos realizados pelo historiador Carl Degler em seu livro *Neither black nor White: slave and race relations in Brazil and United States* (1970). Degler argumenta que, diferentemente da situação dos Estados Unidos, no Brasil a/o mulata/o seria um tipo socialmente aceito, além de funcionar como uma válvula de escape que impede o conflito entre a

população branca e negra. Para Oliveira (1974), a tentativa de Degler em revelar um paraíso dos mulatas/os, acaba por desvendar realmente o limbo no qual esse grupo se encontra.

A população mulata ocupa uma posição equivalente à negra, segundo Nascimento (1978), ambas são vítimas do desdém e do desprezo da sociedade brasileira institucionalmente branca, portanto, não importa qual a designação ou eufemismo utilizado (negra/o, preta/o, morena/o, mulata/o, parda/o, crioula/o, mestiça/o, cabra etc), independente da gradação da cor da pele, se trata de uma pessoa negra. Para o autor, a mulatização ocorreu através da exploração sexual da mulher negra e se caracteriza como um genocídio, já que a camada negra estaria progressivamente desaparecendo através do clareamento das/os brasileiras/os:

Situado no meio do caminho entre a casa grande e a senzala, o mulato prestou serviços importantes à classe dominante; durante a escravidão ele foi capitão-de-mato, feitor, usado noutras tarefas de confiança dos senhores, e, mais recentemente, o erigiram como um símbolo da nossa "democracia racial". Nele se concentraram as esperanças de conjurar a "ameaça racial" representada pelos africanos. E estabelecendo o tipo mulato como o primeiro degrau na escada da branquificação sistemática do povo brasileiro, ele é o marco que assinala o início da liquidação da raça negra no Brasil (NASCIMENTO, 1978, p. 69).

Para Munanga (2015), é difícil pensar na formulação de uma identidade mestiça no Brasil, na qual houvesse a conjunção das/os mestiças/os das mais diversas ascendências, pois esse processo foi prejudicado pela ideologia de branqueamento. Ao invés de buscar por uma identidade própria, o foco desses brasileiros e brasileiras é cada vez mais se branquear, para que dessa forma possam ultrapassar as barreiras raciais que impedem a ascensão política e socioeconômica.

Ao analisar os estudos sobre a/o mestiça/o nas Ciências Sociais brasileira, Rocha (2010) identifica duas interpretações: a clássica, que associa a/o mestiça/o aos sistemas individualistas de ascensão através do distanciamento das suas origens; já a visão mais recente, denominada pela autora como pós ações afirmativas, argumenta que a/o mestiça/o passou a valorizar a sua ascendência negra, antes escondida ou negada. Após estudos sociológicos identificarem a proximidade socioeconômica entre os grupos pardos e pretos, segundo Silva e Leão (2012), os dois grupos passaram a integrar a categoria de "negros", posição também adotada pelos movimentos negros; contudo, os autores destacam que os estudos de

autodeclaração revelam que a maioria das/os pardas/os, e grande parte dos pretas/os, não se identificam como negras/os.

As discussões em torno da identidade das/os mestiças/os ou pardas/os no Brasil, se torna ainda mais complexa quando consideramos a parcela da população que possui ascendência indígena e são aglutinados na categoria “negras/os”. A busca dos movimentos antirracistas pela tomada de consciência dos pardas/os, de modo que resultasse na adoção da identidade negra, enfrenta um grande desafio, já que o discurso da mestiçagem continua desempenhando papel importante no imaginário social e autopercepção das/os brasileiras/os. Contudo, é possível questionarmos se não existe a possibilidade da população parda, mesmo consciente do processo histórico brasileiro, reconhecer uma identidade mestiça com senso crítico, já que uma separação birracial aos moldes estadunidenses, em vista das diferenças entre as duas sociedades, não precisa ser necessariamente utilizada como modelo para a realidade brasileira.

3. A arte de Paulo Nazareth e o entrecruzamento entre raça e mestiçagem

Paulo Nazareth desenvolve suas produções inserido em meio ao contexto brasileiro, que apresenta certas especificidades acerca das questões raciais em relação a outros países colonizados. No caso do Brasil, tivemos a propagação da ideologia do branqueamento, do ideal de democracia racial, do mito das três raças e da mestiçagem como um dos principais elementos para a formação de uma identidade nacional. O artista deu início a sua produção em um momento no qual a ideia de um paraíso racial brasileiro e a romantização da/o mestiça/o já eram largamente criticadas, tanto na academia, quanto na militância. Desse modo, Nazareth se incumbe da tarefa de utilizar seu próprio corpo como forma de investigação sobre as questões que envolvem a sua ancestralidade mestiça; temáticas como imigração, exotismo, pertencimento e violência fazem parte de suas indagações traduzidas visualmente em performances, gravuras, fotografias, vídeos e panfletos.

Para Stevanin (2019), Nazareth possui uma abordagem autobiográfica em suas produções além de procedimentos que remetem à arte relacional dos anos 1990, através de jogos, convites e interações com o público. O crítico de arte Nicolas Bourriaud discorre sobre essa atividade artística na obra *Estética Relacional* (2009), onde argumenta ser essa uma arte que tem como horizonte teórico o campo das interações humanas e seu contexto social, em contraste com o espaço simbólico autônomo e privado.

O que está desaparecendo sob nossos olhos é apenas essa concepção falsamente aristocrática da disposição das obras de arte, ligada ao sentimento de adquirir um território. Em outros termos, já não se pode considerar a obra contemporânea como um espaço a ser percorrido (a “volta pela casa” do proprietário é semelhante à do colecionador). Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada (BOURRIAUD, 2009, p. 20).

Na performance *One rupee for my country* (2006) (Fig. 19) (Uma rúpia por meu país), Nazareth utiliza um procedimento de arte relacional através de um jogo centralizado no encontro e na interação com o público. O artista se posiciona na escadaria de uma praça em Nova Déli, na Índia, com seu passaporte parcialmente coberto e pendurado no pescoço, o artista oferece uma rúpia indiana para quem descobrir o seu país de origem. Nazareth permanece em silêncio para dificultar a tarefa, vários homens se aglomeram ao seu redor e tentam adivinhar qual seria o

país, a resposta correta vem finalmente após quase vinte minutos de ação (STEVANIN, 2019).

Figura 19: Paulo Nazareth, *One rupee for my country*, 2006.



Fonte: <https://medium.com/@caioandart/afetividades-geográficas-de-paulo-nazareth-dc7f7459eea2>.

Acesso em: 17 dez. 2021.

É significativo discorrermos sobre algumas considerações acerca do conceito de representação antes de darmos início às análises das performances. A palavra “representação” tem origem latina, segundo Santos (2011), oriunda de *representare* que tem como significado “apresentar de novo” ou “tornar presente”. No *Dicionário de Filosofia* (2007) de Nicolas Abbagnano, representação é apresentada como um vocábulo de origem medieval e indica “imagem” ou “ideia”, ou ambas as coisas

"Representar algo" — dizia S. Tomás de Aquino — "significa conter a semelhança da coisa" [...]. Mas foi principalmente no fim da escolástica que esse termo passou a ser mais usado, às vezes para indicar o significado das palavras. [...] Ockham distinguia três significados fundamentais: "Representar tem vários sentidos. Em primeiro lugar, designa-se com este termo aquilo por meio do qual se conhece algo; nesse sentido, o conhecimento é representativo, e representar significa ser aquilo com que se conhece alguma coisa. Em segundo lugar, por representar entende-se conhecer alguma coisa, após cujo conhecimento conhece-se outra coisa; nesse sentido, a imagem representa aquilo de que é imagem, no ato de lembrar. Em terceiro lugar, por representar entende-se causar o conhecimento do mesmo modo como o objeto causa o conhecimento" (ABBAGNANO, 2007, p. 853).

Para Hall (2016), o conceito de representação passou a ocupar um lugar importante e novo para o estudo da cultura, é a representação que é responsável

por conectar o sentido e a linguagem¹⁶ à cultura. O autor apresenta o papel essencial que a representação tem para o processo de produção e compartilhamento de significados entre uma mesma cultura. Desse modo, não existe um sentido fixo para as representações, e um certo grau de *relativismo cultural*¹⁷ deve ser aceito. Hall (2016, p.175) denomina como “regime racializado da representação” os estereótipos raciais, a estereotipagem é uma ferramenta de exclusão e faz parte da manutenção da ordem social e simbólica, ela exclui por meio de uma fronteira simbólica que separa o “normal” do “patológico”, o “pertencente” do “Outro”.

Hooks (2019) argumenta que apesar de existir um corpus crescente de crítica cultural focado em analisar e desconstruir a ligação entre o auto-ódio internalizado pelas pessoas negras e o consumo frequente de representações odiosas, as imagens presentes na mídia de massa persistem em apresentar para o público global as mesmas representações pejorativas que víamos no passado.

Ainda assim, quando imagens libertadoras são criadas e apresentadas no mercado cultural, é difícil disseminar novas ideias, novas visões. 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 (HOOKS, 2019, p.25-26).

Outro aspecto importante nos trabalhos de Nazareth, para além da abordagem da mestiçagem na sua esfera “racial”, em confluência com outros artistas contemporâneos, é a dimensão da mestiçagem em seu aspecto artístico. Cattani (2007, p. 22) aponta que, a partir de 1975, no campo artístico ocorreu um resgate de formas e linguagens abandonadas na modernidade, seguido por uma mistura de elementos que resultam em mestiçagens ou hibridações, rompendo com os princípios modernos de unicidade, pureza e originalidade, no caso da pureza temos a mistura de elementos distintos como imagens e palavras, “[...] cujo sentido permanece no entremeio de dois universos, ressignificando-se, recontaminando-se mutuamente”.

Essa confluência entre imagens e palavras é um dos principais elementos que constituem as produções de Nazareth, seja por meio dos panfletos com

¹⁶ Hall (2016) trata o termo “linguagem” em seu sentido amplo, ou seja, como qualquer sistema que faz uso de signos, qualquer sistema significante.

¹⁷ Grifo do autor.

traduções em dois ou mais idiomas, ou ainda as placas em suportes improvisados, que o artista carrega e podem desde apresentar apenas uma palavra (como, por exemplo, “negro” ou “*black*”) ou até mesmo incluir frases (“*vendo mi imagen de hombre exótico*”) que despertam a curiosidade do público durante as performances.

Na contemporaneidade, segundo Cattani (2007), a arte é um campo de experimentação em que se tornam possíveis os cruzamentos entre manualidade e tecnologia, passado e presente, formas, suportes e materiais diversos. Para a autora, a mestiçagem na arte é constituída por uma rede sem hierarquias, sem centro, nem margens e se assemelha ao conceito de rizoma, desenvolvido por Deleuze e Guattari, pois o rizoma é analisado pelos filósofos como uma rede de conexões com potencialidades infinitas, que não distingue centros e periferias, onde qualquer ponto pode se conectar a outro.

A mestiçagem não é da ordem do homogêneo, mas do heterogêneo: ao invés de fundir os diversos elementos num todo único, ela os acolhe em permanente diversidade. Não se trata de algo heterogêneo a alguma coisa, mas do heterogêneo em si mesmo, como qualidade intrínseca, regulando as relações dos elementos de um conjunto (CATTANI, 2007, p.28).

Apesar de não nos atermos exclusivamente a uma metodologia ao longo do processo de análise das performances selecionadas, a obra *Introdução à análise da imagem* (1996) de Martine Joly nos fornece algumas ferramentas para compreendermos as informações presentes nas imagens.

Por mais que existam argumentos contra a análise de obras de arte pois, de acordo com alguns pontos de vista, elas seriam consideradas como da ordem do afetivo e do emotivo e não da ordem do intelecto, Joly (1996, p. 47) defende que a análise de obras não mata o prazer estético, ao contrário:

[...] sua prática pode, a posteriori, aumentar o prazer estético e comunicativo das obras, pois aguça o sentido da observação e o olhar, aumenta os conhecimentos e, desse modo, permite captar mais informações (no sentido amplo do termo) na recepção espontânea das obras.

Para Joly (1996), a imagem é uma linguagem específica e heterogênea, que é distinta do mundo real, e que oferece, através de signos particulares, uma representação selecionada e necessariamente orientada. Baseando-se nas teorias de Roland Barthes, a autora identifica três tipos de signos: linguísticos, icônicos e plásticos, que combinados permitem a construção de uma significação global e implícita. O significante linguístico é expresso pelo título ou qualquer tipo de texto presente nas produções; os significantes icônicos (ou figurativos) representam

objetos socioculturalmente determinados, pessoas, lugares, posturas; já os significantes plásticos se apresentam como cor, forma, iluminação, composição e textura. Levando em conta o recorte necessário para a análise de cada produção no presente trabalho, em alguns casos teremos maior ênfase em um determinado significativo ou outro, de acordo com o que a imagem suscita em confluências com os temas investigados.

Desse modo, vamos analisar como Paulo Nazareth explora as possibilidades artísticas tanto dos temas que envolvem sua ancestralidade mestiça, quanto no desenvolvimento de uma mestiçagem artística, através de produções que misturam elementos de suportes diversos, mesclando imagens e palavras, tratando de questões que permeiam diferentes áreas de conhecimento, contando ainda com a realização de produções que convidam o público para participar da obra por meio de propostas relacionais, gerando encontros em espaços não institucionais da arte.

3.1 Identidade em jogo em *Authentic Mixed Man*

Em 2008, após a sua viagem para a Índia, Nazareth segue com suas andanças ao redor do mundo e dessa vez desembarca na Indonésia, país que, assim como o Brasil, possui um passado de colonização e convivência de diferentes grupos étnicos (STEVANIN, 2019). Na capital Jacarta, o artista se dirige até a Merdeka Square, uma praça movimentada da cidade, e realiza a performance *Authentic Mixed Man* (2008) (Fig. 20), a ação consiste no ato de Nazareth carregar uma placa pendurada no pescoço com uma frase em inglês e sua tradução em indonésio: “*Authentic mixed ancestry, am I a exotic man in yors eyes? Take me a photo*” (Tradução nossa: Ancestralidade mestiça autêntica, eu sou um homem exótico aos seus olhos? Tire uma foto). Ao final da tradução em indonésio, Nazareth ainda coloca o valor de 100 rúpias para quem estiver interessada/o em realizar uma fotografia.

Figura 20: Paulo Nazareth, *Authentic Mixed Man*, 2008.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=1-49UVCfaEI>. Acesso em: 17 dez. 2021.

Nessa performance, Nazareth realiza, assim como em tantas outras de suas produções, um questionamento direcionado ao público, mais especificamente em relação ao seu suposto exotismo. A ação do artista nos possibilita a reflexão acerca dos estereótipos associados à aparência física daquelas/es vistos como “o outro”, a performance gera um efeito paradoxal, ao mesmo tempo em que Nazareth recebe um pequeno valor em troca de sua imagem, que significaria uma espécie de reparação simbólica da exploração daquelas/es considerados “exóticas/os”, esse ato também reitera o mesmo processo de exploração (STEVANIN, 2019).

A presença do artista na praça chama a atenção de transeuntes que logo começam a se reunir ao seu redor, curiosas/os para entender qual seria o objetivo, algumas pessoas tentam se comunicar em inglês com o artista e até mesmo negociar o preço para a realização do registro com Nazareth. Parte do público paga a quantia proposta e realiza a fotografia ao lado do artista, enquanto outras/os escolhem apenas registrar uma foto de Nazareth (Fig. 21).

Figura 21: Paulo Nazareth, *Authentic Mixed Man*, 2008.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=1-49UVCfaEI>. Acesso em: 17 dez. 2021.

É notável a utilização do artista da palavra “autenticidade” para se referir à sua ancestralidade no título da performance e na frase direcionada ao público. Para Root (1996, p. 79), a autenticidade é atualmente uma moeda de troca no mercado de diferenças culturais, a autenticidade funciona como um ideal que serve tanto para a comercialização de versões da cultura e ainda, como argumento para aquelas/es que criticam a cultura de consumo.

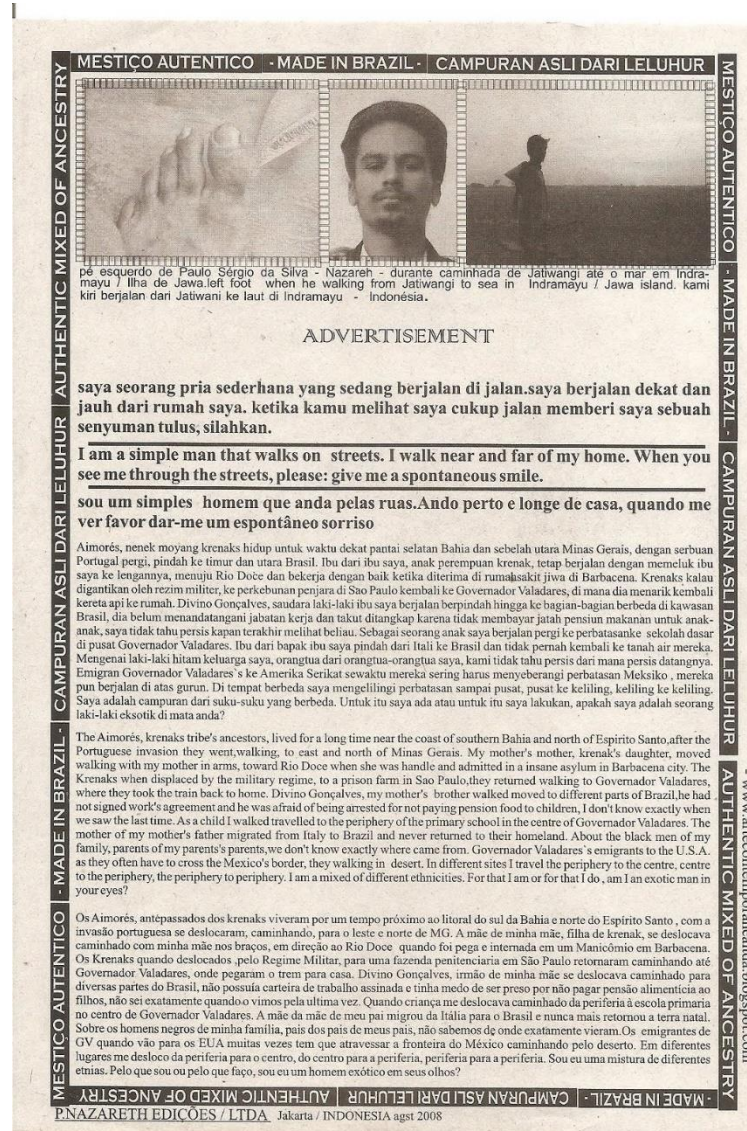
Uma noção abstrata de autenticidade pode ser usada como uma ferramenta política para legitimar ou deslegitimar pessoas e comunidades reais. Isso é especialmente óbvio quando o termo é usado contra pessoas que são vistas como uma fonte de imagens exóticas, autênticas e altamente comercializáveis, mas que também ocupam terras ricas em recursos cobiçadas por governos e empresas de recursos (Tradução nossa).¹⁸

No panfleto *Mestiço Autêntico* (2008) (Fig. 22) temos uma espécie de extensão da performance. Nele Nazareth relata um pouco de sua biografia com textos traduzidos em três línguas: indonésio, inglês e português, ilustrado com imagens do artista e do seu pé após uma caminhada até ao mar na cidade indonésia de Indramayu. O artista descreve o processo característico de deslocamento dos seus antepassados indígenas, o destino de sua avó internada no Hospital de Barbacena, cita a migração de sua bisavó italiana para o Brasil, além do desconhecimento acerca da origem dos homens negros da família. Nazareth finaliza o texto com um questionamento para o leitor: “Sou eu uma mistura de diferentes etnias. Pelo que sou ou pelo que faço, sou eu um homem exótico em seus olhos?”.

¹⁸ No original: An abstract notion of authenticity can be used as a political tool to legitimize or delegitimize actual people and communities. This is especially obvious when the term is deployed against people who are seen as a source of exotic, authentic, and highly marketable images, yet who also occupy resource-rich land coveted by governments and resource companies.

Segundo Fornaciari (2014), o panfleto foi criado e impresso durante a sua estadia na Indonésia em 2008, o artista ainda distribuiu e comercializou o folheto enquanto estava na Ásia e também no retorno ao Brasil.

Figura 22: Paulo Nazareth, Projeto *Mestiço Autêntico*. Impressão sobre papel, 2008.



Fonte: http://artecontemporanealtda.blogspot.com/2010/07/blog-post_06.html. Acesso em: 17 dez. 2021.

Em meio a um contexto diverso, em um país com idioma tão distinto do português e com pessoas de fenótipos marcadamente diferentes de si mesmo, Nazareth coloca em jogo a percepção do público diante de sua imagem, de maneira bem humorada, ao mesmo tempo que defende a autenticidade de sua ancestralidade mestiça; ele questiona o seu pertencimento ou não à categoria de

“exótico” para pessoas que em determinados cenários poderiam ser denominadas com a mesma alcunha. O artista faz o público pensar sobre o jogo da identidade que ocorre através do encontro com a diferença, esse estranhamento pode resultar tanto na criação de uma aproximação, quanto de um distanciamento, dependendo das circunstâncias de tal encontro.

A identidade – e a perda da mesma – tornam-se evidentes [...]. Paulo Nazareth mostra-se como uma figura que, aos olhos estrangeiros (em relação a si próprio), parece não ter localização ou origem. Ninguém sabe informar de onde ele vem e os curiosos aceitam sua posição contraditória de “autêntico mestiço” (ELLWANGER, 2016, p. 43).

Segundo Woodward (2012), a identidade é marcada pela diferença de modo relacional; para que seja possível a existência de uma identidade, é necessário existir algo fora dela. O sentido das identidades, argumenta a autora, é adquirido através dos sistemas simbólicos e da linguagem pelos quais elas são representadas. Desse modo, a elaboração das identidades é tanto social quanto simbólica:

A marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído. É por meio da diferenciação social que essas classificações da diferença são “vivas” nas relações sociais (WOODWARD, 2012, p. 14).

A importância do conceito de identidade, aponta Hall (2012, p. 131), reside em sua centralidade para a questão da política e da agência, entendida pelo autor como um termo que designa “o elemento ativo da ação individual”. Para Hall (2012), a identidade não deve ser entendida como um elemento imutável, pois na modernidade tardia temos a compreensão de que as identidades são cada vez mais fragmentadas e multiplamente construídas por meio de práticas e discursos que podem se cruzar ou ser antagônicos, num processo constante de transformação.

Já Novaes (1993) entende que a identidade só tem a possibilidade de ser evocada no plano do discurso e ocorre como recurso para a construção de um “nós coletivo”, esse “nós” se refere a uma identidade que, apesar de não ser verificada efetivamente, é um recurso fundamental para o nosso sistema de representações, pois é através da reafirmação das semelhanças dentro de um mesmo grupo, que é possível a reivindicação para si de um espaço político e social de atuação no caso da existência de confrontos.

Žižek (2011) opera uma crítica em relação às “políticas de identidade”, que para o autor, possuem principalmente o problema de se concentrarem em

identidades “privadas”, com o objetivo de alcançar a tolerância e mescla dessas identidades, no qual toda universalidade é rejeitada então como opressora.

E o que pensar da afirmação de identidades marginais na política identitária? Atinge-se o seu cume (ou, talvez, o seu ponto mais baixo) quando esta se refere à experiência única de um grupo identitário particular como o fato supremo que não pode ser dissolvido em nenhuma universalidade: “só uma mulher/lésbica/trans/negra/chinesa sabe o que é ser uma mulher/lésbica/trans/negra/chinesa” (ŽIŽEK, 2018, on-line).

Haider (2019) analisa as “políticas identitárias”¹⁹ e argumenta que o termo foi cunhado pelo grupo de militantes negras e lésbicas do Coletivo *Combahee River* (CCR) formado em Boston, essas militantes criticavam o racismo e sexismo no projeto de socialismo revolucionário. Contudo, o que deveria ser uma ferramenta para superar as limitações do movimento socialista, foi cooptado por correntes políticas neoliberais para o avanço de suas próprias pautas. Haider (2019, p.37) entende a “política identitária como neutralização de movimentos contra a opressão racial. É a ideologia que surgiu para apropriar esse legado emancipatório e colocá-lo a serviço do avanço das elites políticas e econômicas”.

Desse modo, a tarefa de tratar sobre a questão da identidade na arte contemporânea pode se transformar em um desafio complexo, já que é possível promover o efeito oposto aos objetivos de emancipação das produções poéticas politicamente engajadas, pois suas obras correm o risco de serem cooptadas e esvaziadas por um discurso raso de “tolerância às diferenças” promovido por agentes políticos neoliberais.

Uma das formas com que Nazareth encontrou a possibilidade para explorar a questão da identidade em *Authentic Mixed Man* foi através das palavras, a busca pela interação é nítida pela preocupação do artista em utilizar traduções em diversas línguas para que a comunicação seja facilitada. A utilização de palavras e frases é um dos pontos centrais na produção de Nazareth, essa escolha poética atua de maneira importante no sentido de cada obra, e geralmente provoca a curiosidade, além de auxiliar na troca com o público. Segundo Cattani (2007, p. 30), sempre que nos deparamos com algum tipo de texto, com a presença ou não de uma narratividade, outras questões são colocadas para a produção artística. Para a autora, a interação entre o pensamento verbal e o pensamento visual é

¹⁹ A diferença entre os termos “políticas de identidade” e “políticas identitárias” reside apenas na escolha dos tradutores, ambos são denominados como *identity politics* nos textos originais.

ressignificada de maneira mútua por meio de diálogos abertos e acumula camadas de significado para a obra:

A narrativa, quando existe, torna a presença da imagem ainda mais complexa: entre a ilustração do texto pela imagem (e vice-versa) e a antiilustração mútua, ocorrem aproximações, sobreposições, descolamentos e deslizamentos de sentidos, transversalidade.

Com o auxílio de um instrumento digital portátil de tradução, que possui 29 idiomas diferentes, o artista traduz os textos que compõem tanto os panfletos, quanto as placas que costumam ser utilizadas durante as performances. Nazareth (2019, p. 15) relata que teve “medo de cruzar as fronteiras por conta da língua”, mas com o tempo aprendeu a lidar com essa apreensão e já não se preocupa com os possíveis erros gramaticais, desde que a comunicação com o público seja efetuada e o lugar da aproximação seja alcançado.

[...] meus textos vão ser, de certa maneira, precários e eu sou melhor quando não sei o que eu estou fazendo, eu sou melhor fazendo mal feito, nesse sentido. [...] esses textos que eu às vezes escrevo são mais brutos, nesse sentido de romper e de não pensar nos acordos, e de faltar e de tratar com isso. (NAZARETH, 2012c, p. 24)

Através do estudo de Lotierzo (2013) acerca da pintura *A Redenção de Cam* (1895) de Modesto Brocos, que foi permeado por um processo de análise do nome, do estilo e dos esquemas da obra, percebemos o aspecto ideológico da mestiçagem como um ideal de embranquecimento da população brasileira que é fomentado pela reprodução imagética do imaginário racista. Em contraposição, Paulo Nazareth transgride a ideia de mestiçagem como sinônimo de busca por branqueamento, de maneira crítica, o artista inverte a construção negativa em torno da mestiçagem, em algo positivo. O título da performance reflete um certo valor em si do mestiço, não como sujeito incompleto, mas como sujeito autêntico em sua identidade. A escolha poética e de estilo pela realização de uma performance, em um espaço não institucional, aproxima o público do artista em oposição ao caráter mais contemplativo da pintura. Enquanto Lotierzo (2013) destaca o esquema da obra de Modesto Brocos, ou seja, a reprodução de determinadas formas que representam a realidade, com ênfase na representação do corpo de mulheres de ascendência negra; Nazareth expõe o próprio corpo racializado e carrega em seu nome artístico, o respeito e admiração de sua avó Nazaré, uma mulher indígena. No panfleto *Mestiço Autêntico* é ainda mais nítido a importância que Nazareth concede a sua ancestralidade, afinal, todos os elementos raciais são citados e, mesmo com a

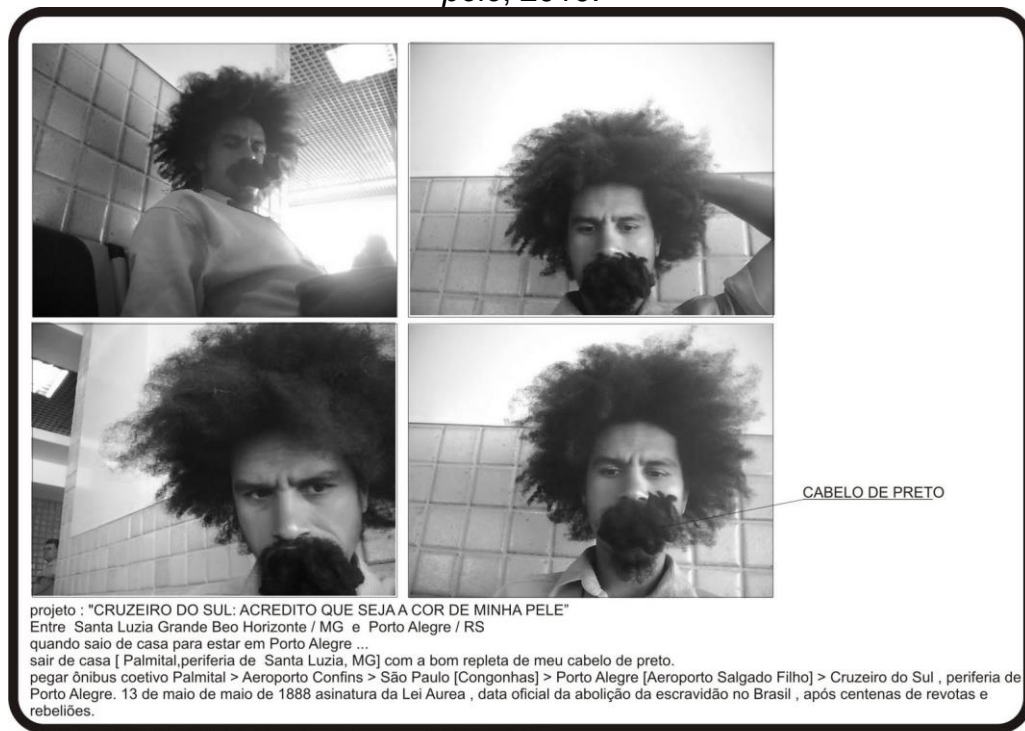
escassa quantidade de informações em alguns casos, não há qualquer tentativa de hierarquização.

A investigação de Paulo Nazareth em *Authentic Mixed Man* em torno das questões relativas à identidade mestiça, que engloba grande parte dos brasileiros, nos possibilita a observação crítica sobre as concepções estereotipadas em torno das/os mestiças/os. Associar a noção de autenticidade às/aos mestiças/os contrapõe a perspectiva racialista que correlaciona as pessoas miscigenadas com ideias de impureza ou de incompletude. Ao indagar os transeuntes sobre o suposto exotismo na sua imagem de homem estrangeiro e mestiço, o artista tem a oportunidade de provocar no público um movimento de reflexão que pode gerar reverberações sobre as noções de identidade e diferença.

3.2 Racismo, eurocentrismo e resistência em *Cruzeiro do Sul – Acredito que seja a cor da minha pele*

Na performance *Cruzeiro do Sul – Acredito que seja a cor da minha pele* (2010) (Fig. 23), Nazareth realiza um percurso que tem início no bairro do Palmital, residência do artista, na cidade de Santa Luzia em Minas Gerais. O artista pega um ônibus até o aeroporto e se desloca até a capital paulista no Aeroporto de Congonhas e, finalmente, se encaminha até a cidade de Porto Alegre, mais especificamente ao bairro periférico Cruzeiro do Sul. O mais curioso é que Nazareth faz todo o trajeto com um tufo do próprio cabelo dentro de sua boca, impossibilitado de falar, comer ou beber.

Figura 23: Paulo Nazareth, *Cruzeiro do Sul – Acredito que seja a cor da minha pele*, 2010.



Fonte: <http://artecontemporanealtda.blogspot.com/2010/05/blog-post.html>. Acesso em: 17 dez. 2021.

Pela perspectiva plástica dessa produção, percebemos que o registro é realizado em preto e branco e as fotos são registradas próximas ao rosto do artista, como significantes icônicos temos a presença de um homem com roupas simples e cabelo volumoso, em um meio que remete a um ambiente público, a boca do homem está repleta de cabelo que é semelhante à textura de seus próprios fios, ele mantém o cenho franzido e o olhar direcionado à câmera que pode indicar uma espécie de confronto entre o artista e aquela/e que o encara. Os elementos linguísticos estão presentes no título e no panfleto da performance, que geralmente são distribuídos e adicionam significados para a interpretação da produção.

Em relação ao texto panfleto é importante destacar a referência que Nazareth fez no projeto *Cruzeiro do Sul* à data da assinatura da Lei Áurea em 13 de maio de 1888. Apesar da data ser inicialmente comemorada entre a população negra brasileira no começo do século XX, segundo Domingues (2011), a partir da década de 1970, o movimento negro organizou uma campanha maciça contra a comemoração de Treze de Maio. A Abolição foi julgada como uma farsa, pois não considerou a inclusão social das/os negras/os e a princesa Isabel como uma “impostora”. Os estudos de alguns intelectuais nacionais reforçavam os argumentos

dos militantes, dessa maneira, a data de 20 de novembro, possível aniversário da morte de Zumbi dos Palmares, foi escolhida como Dia Nacional da Consciência Negra.

Outra questão importante é o título da performance, apesar de termos a informação no panfleto de que “Cruzeiro do Sul” é o bairro na cidade de Porto Alegre no qual o artista tinha como destino final em seu percurso, esse também é o nome de uma fazenda no interior de São Paulo, que pertenceu aos Rocha Miranda, segundo Zobel (2014), uma família rica do Rio de Janeiro, alguns membros dessa família participavam da Ação Integralista Brasileira, uma organização de orientação política de extrema direita e simpatizante da ideologia nazista. Nesse mesmo local, ainda existia um campo de trabalho para crianças negras retiradas do orfanato por Osvaldo Rocha Miranda, que realizava promessas de uma vida melhor, mas ao invés disso, as crianças eram confrontadas com uma realidade brutal de trabalho forçado e violência.²⁰

Ao encher sua boca de “cabelo de preto”, como o próprio Nazareth denomina, segundo Melendi (2012, n.p.), o artista ostenta o cabelo em estilo *black power*, designação de um movimento político que ganhou destaque na década de 1970, nesse caso os militantes buscavam construir sua força política ao se fazer ouvir as exigências em favor da igualdade racial. Para a autora, Nazareth utiliza um procedimento distinto, ele trabalha caladamente, e quando fala é quase um murmúrio: “Paulo escava a sua ancestralidade mestiça para exibi-la junto a todas as outras ancestralidades, com o objetivo de recuperar, para si e para nós, os legados perdidos”.

O cabelo de Nazareth é um dos traços mais marcantes que o ligam a sua ancestralidade africana, e a característica física que costuma chamar a atenção do público nas mais variadas localidades geográficas. Encher a boca com cabelo, ato que o impede de falar, pode ser visto como uma metáfora para o processo de silenciamento imposto à população afrodescendente no Brasil. Para Nazareth é seu cabelo que o faz “preto”:

Meu cabelo não me faz negro, me faz preto. A tinta do meu cabelo se espalha por todo o meu corpo, mesmo que a minha pele não seja tão escura, mas o meu cabelo me faz preto e meu pé descalço, de chinelo,

²⁰ Mais informações na reportagem da BBC News: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/01/140121_fazenda_nazista_sp_mv>.

completa a minha cor. Então, a cor que escorre do meu cabelo se junta com os meus pés descalços e colore todo o meu corpo. Aí, eu sou o suspeito. Não importa se a minha fotografia estava lá no stand, com a minha cara, meu pão. A polícia do lado de fora, vê o meu cabelo e me faz negro. Eles não vão falar, mas olham e me abordam como suspeito: “Você está em estado de suspensão!”. É realmente um superestado de suspensão. O que eu sou? Eu sou negro, branco, índio, mestiço e nesta hora o meu cabelo reforça a minha cor.” (NAZARETH, 2012c, p. 26)

Os salões étnicos entre as décadas de 1970 e 1990 foram imprescindíveis para a valorização da identidade negra no contexto nacional, aponta Lopes e Figueiredo (2018). Sob a influência de artistas e ativistas estadunidenses, o cabelo crespo se tornou moda no Brasil e promoveu a reflexão sobre a questão da representatividade, desse modo, a utilização do cabelo em estilo *black power* atuou tanto no aspecto estético, quanto político ao fomentar as discussões em torno dos padrões que excluía a corporeidade negra.

Os saberes estéticos/corpóreos, juntamente com os saberes políticos e identitários, surgem da experiência e da ação da população negra e são utilizados pelo movimento negro brasileiro em suas práticas. Apesar do destaque que a corporeidade tem na expressão cultural brasileira, os corpos, nas suas mais variadas características, não são vistos e nem desfrutam da mesma forma de tratamento. A violência escravista, reforçada pelo machismo e pelos sexismo e propagada pelo racismo, ainda relaciona o exotismo e o erotismo ao corpo negro, desse modo, houve uma politização da estética negra a partir dos anos 2000, diferente daquela ocorrida no século XX entre as décadas de 70 e 80. (GOMES, 2011, p. 48).

Há uma visualização e maior uso de penteados no estilo “*black power* estilizado”, do uso de dreads por jovens brancos da classe média, maior adesão ao uso das tranças pelas mulheres negras e brancas jovens e uma maior exposição do corpo negro nos eventos culturais. São processos de mudanças e de visibilidade da corporeidade negra em meio às tensões regulação-emancipação do corpo.

A escritora, filósofa e artista interdisciplinar portuguesa Grada Kilomba nos apresenta em seu livro *Memórias da Plantação* (2019) uma dimensão das experiências de racismo ligado ao cabelo crespo, através de testemunhos, Kilomba (2019) analisa no capítulo “Políticas do cabelo”, as vivências de pessoas negras atravessadas por ações discriminatórias que invadem e controlam seus corpos, como no caso de Alicia, que tem seu cabelo constantemente tocado por estranhas/os:

A diferença é usada como uma marca para a invasão. Ser tocada, assim como interrogada, é experiência de invasão, uma violação que para Alicia

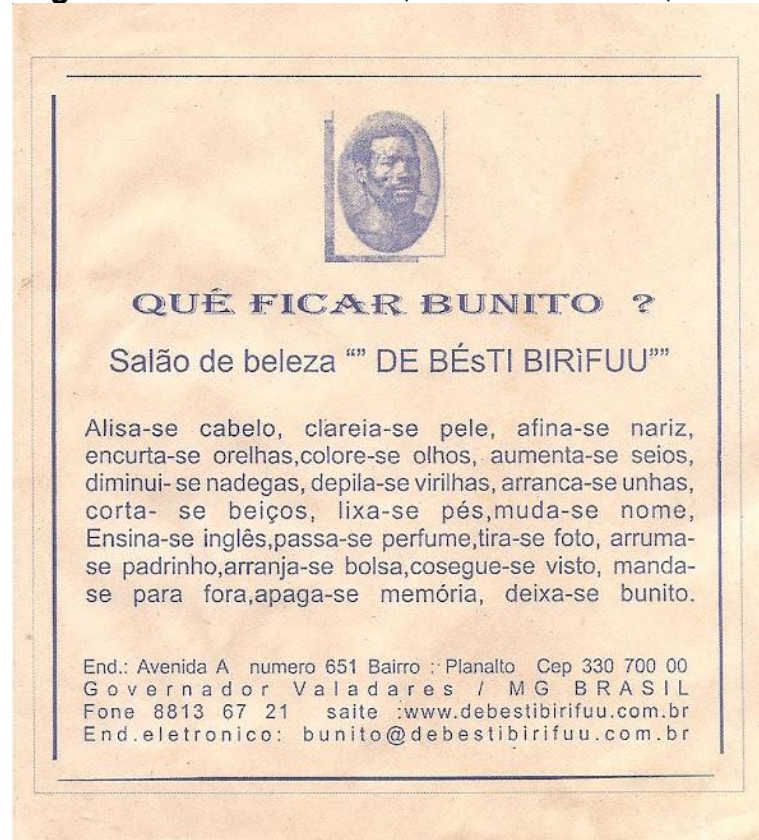
parece inimaginável: “Eu nunca tocaria o cabelo de alguém”. Por que ela tocaria o cabelo de alguém que ela não conhece? Por que tal intromissão? Aquelas/es que tocam e/ou fazem interrogatórios marcam Alicia. No entanto, tais pessoas permanecem sem marca. Uma coreografia que descreve a branquitude tanto como central como ausente.

Para Carvalho (2008, p. 2), é nítida a força que o racismo fenotípico tem na nossa era, e são as pessoas brancas ocidentais que, caracterizadas pelos olhos claros, pele clara, narizes finos e cabelos lisos, definem o padrão de beleza ao redor do mundo. Conforme as pessoas não-brancas são subjugados, elas próprias passam a internalizar a suposta inferioridade fenotípica e a rejeitar a ausência de brancura, buscando emular de alguma forma o ideal de brancura, o desconforto causado “induz as pessoas, praticamente no mundo inteiro, a promoverem intervenções cada dia mais radicais, dolorosas e agonísticas [...] no próprio corpo”. A própria origem do termo caucasiano, segundo Mercer (1987), foi introduzida pelo antropólogo Friedrich Blumenbach (1752-1840) para descrever a população branca europeia, pois o estudioso acreditava que no Cáucaso habitavam os europeus de maior beleza. Dessa forma, a autora defende que há uma dimensão estética nas classificações raciais, que caracteriza a negritude pela absoluta negação da beleza.

A prática de alisamento nos cabelos é algo bem conhecido no contexto brasileiro, mas existem outras estratégias de branqueamento que não são tão conhecidas nacionalmente, como no caso do clareamento de pele. A utilização de produtos para o clareamento de pele, comercializados como cremes, pomadas ou pílulas, é uma prática que ocorre ao redor do mundo, segundo Charles (2017), a fabricação, venda e distribuição desses produtos é realizada por empresas multinacionais influenciadas pelo legado de racismo do colonialismo. O uso é arriscado, pois existem diversos produtos químicos utilizados na composição que podem desencadear diversos problemas de saúde nos usuários.

Nazareth explora essa busca pela aproximação de um ideal de brancura entre as pessoas negras no panfleto *Qué ficar bunito?* (2010) (Fig. 24). No trabalho, o artista reproduz uma espécie de panfleto de salão de beleza chamado *DE BesTI BIRIFFU*, temos a ilustração de um homem negro e logo abaixo a descrição de todos os procedimentos realizados pelo salão que, além de realizar mudanças físicas como alisar o cabelo e afinar o nariz, ainda pode mudar o nome, ensinar inglês, garantir uma bolsa de estudos para o exterior e, finalmente, transformar o cliente em alguém “bonito”.

Figura 24: Paulo Nazareth, *Qué ficar bonito?*, 2010.



Fonte: <http://artecontemporanealtda.blogspot.com/2010/05/blog-post.html>. Acesso em: 17 dez. 2021.

Essa produção do artista expõe o violento processo de branqueamento que causa não somente consequências físicas, mas também psicológicas e identitárias para aquelas/es que rejeitam a própria imagem e apagam a memória ancestral em seus traços. Em *Qué ficar bonito?* Nazareth explora o racismo em sua dimensão estética através das alterações físicas, e ainda, as questões de classe que estão envolvidas na busca pelo ideal de branqueamento. A associação entre sucesso social e brancura foi analisada por Lima e Vala (2004), no estudo foi constatado que as/os negras/os que alcançaram sucesso social são percebidos como mais brancas/os em comparação com aquelas/es que não obtiveram o mesmo êxito econômico.

Já no campo da performance, associações pejorativas com o cabelo crespo podem ser localizadas em outras produções contemporâneas, como no caso da artista brasileira Priscila Rezende (1985-) na performance *Bombril* (Fig. 25), iniciada em 2010, mas que permanece sendo rerepresentada até os dias atuais. Nessa performance, Rezende passa cerca de uma hora esfregando utensílios domésticos

com seu cabelo crespo, a artista se veste com trajes simples e que remetem ao período da escravidão. Rezende (2020, p. 12) realiza os seguintes apontamentos sobre a produção:

Em “Bombril” meu corpo se apropria da posição pejorativa a ele atribuída, transformando-o em uma imagem de confronto. Nesse contexto, o espectador se defronta com sua própria fala discriminatória e é obrigado a encará-la, sem que haja opções para evasivas, subterfúgios ou digressões. A imagem presenciada durante a ação “Bombril” é propositadamente desconfortável, não existe comodismo em sua visão.

Figura 25: Priscilla Rezende, *Bombril*, 2013. Foto de Guto Muniz.



Fonte: <http://www.focoincena.com.br/bombril>. Acesso em: 27 set. 2021.

Apesar do Brasil ser um país que possui uma grande parcela da população mestiça, com ascendência africana, e negra, o cabelo crespo está fora dos padrões estéticos que são baseados em características físicas eurocêntricas. Com a difusão do uso das redes sociais, temos atualmente um movimento, liderado principalmente por mulheres negras, que visa a valorização e o uso do cabelo natural por mulheres e homens (COSTA; AMARAL; CORTES, 2017).

[...] os processos de globalização permitiram o surgimento de novos espaços de discussão e mobilização política, conduzindo à busca por outras possibilidades de viver a diversidade dos cabelos crespos e cacheados, ambos em sua raiz capilar natural, de maneira que a discussão seja ampliada, respeitada e valorizada (LOPES; FIGUEIREDO, 2018, p. 9).

O ato de valorização que Paulo Nazareth realiza ao não raspar ou alisar seu cabelo crespo e manter seu volume natural, ao mesmo tempo que chama a atenção do público, que em alguns casos não costumam ver pessoas com características similares, ainda permite a abordagem sobre os padrões estéticos eurocêntricos e excludentes, seu cabelo crespo e volumoso é o principal elemento fenotípico que o conecta com sua ancestralidade africana que escorre para seu corpo e se espalha para sua arte de conduta.

3.3 *Banana Market / Art Market* e o exotismo tropical

Em 2011, Paulo Nazareth dá início ao seu projeto artístico de longa duração *Notícias de América*, a ideia para a realização do trabalho se deu após ele ser convidado para participar de um programa de residência artística na cidade de Nova Iorque. Ao invés de simplesmente pegar um avião e ir diretamente para os Estados Unidos, Nazareth resolveu ir por via terrestre e atravessar a América Latina antes de chegar ao seu destino; o artista utilizou diferentes meios de locomoção: carona, ônibus e até mesmo por caminhada, ao longo do caminho, Nazareth realizou diversas performances que foram registradas e publicadas em um blog dedicado à jornada empreendida (ELLWANGER, 2016).

Para Stevanin (2019, p. 55), mesmo que os procedimentos realizados por Nazareth e a visualidade presente em alguns trabalhos desenvolvidos ao longo da viagem demonstrem algumas semelhanças com as obras de Land Art²¹, em *Notícias de América* o foco reside na questão da identidade e da marginalização dos migrantes:

Cruzar fronteiras e territórios é uma maneira de explorar a noção multifacetada e em constante mudança de identidade dentro da América Latina, para analisar os estereótipos comumente associados aos migrantes e para dar visibilidade a uma diáspora contemporânea de pessoas marginalizadas (Tradução nossa).²²

²¹ Forma de arte que modifica ambientes naturais ou utiliza materiais encontrados na natureza (pedras, folhas, terra etc) para sua composição.

²² No original: Crossing borders and territories is instead a way to explore the multifaceted and ever-changing notion of identity inside Latin America, to analyse the stereotypes commonly associated with migrants, and to give visibility to a contemporary diaspora of marginalised people

Apesar do artista não ter conseguido participar da residência artística, através de uma parceria com a Galeria Mendes Wood DM, que atualmente representa o artista, ele teve a oportunidade de expor na feira de arte internacional *Miami Art Basel*, que ocorreu em novembro de 2011 (ELLWANGER, 2016). O objetivo de Nazareth para a exposição era de retornar até a Guatemala, e voltar para Miami juntamente com Pedro Calel, que seria o motorista de uma kombi repleta de bananas, contudo, o visto para Pedro foi negado e a licença para o transporte das bananas também. O artista teve então que improvisar e acabou conseguindo arranjar uma kombi com um cubano que estava em Miami, e as bananas no porto, essa empreitada resultou na obra *Banana Market / Art Market* (Fig. 26) (NAZARETH, 2012a).

Figura 26: Paulo Nazareth, *Banana Market / Art Market*, 2011.



Fonte: <http://pontoeletronico.me/pt/2017/11/17/autenticidade-cultura-brasileira/>. Acesso em: 17 dez. 2021.

Além de participar e vender suas obras em espaços institucionais da arte, segundo Ribeiro (2016), Nazareth também costuma utilizar as feiras de rua como forma de expor e comercializar as suas produções, portanto, a ideia de vender bananas no interior de uma exposição artística, não está distante das suas práticas em solo brasileiro. Refletindo sobre o ato de transformação das bananas em objetos de arte, podemos estabelecer certas conexões do trabalho de Nazareth com os procedimentos dadaístas, que subverteram a ideia sobre quais objetos poderiam ser

denominados como “arte” através dos *ready-made*. Ribeiro (2016, p. 433) argumenta que o artista realiza uma revisão do conceito de *ready-made* pois, além do deslocamento do objeto de sua função habitual, em *Banana Market / Art Market* temos a transformação da banana em um objeto cênico e seu sentido depende da performance.

Quando uma banca de bananas é deslocada para o contexto de uma feira de arte, o intervalo dissonante entre o sentido literal e o sentido metafórico da imagem desencadeia associações que obrigatoriamente nos levam a uma longa e variada tradição artística e cultural que utiliza a imagem da banana como signo cultural alegórico.

Dessa forma, vamos nos ater um pouco ao principal significante icônico presente nessa produção: as bananas. Ao considerarmos a representação iconográfica da banana no contexto brasileiro, temos exemplos desde o período colonial no qual a inclusão das frutas tropicais nas artes visuais era fundamentada pelas interpretações acerca das maravilhas da natureza tropical nos textos de missionários e viajantes europeus, através desses textos é possível perceber as primeiras análises religiosas da natureza brasileira. O exemplo mais significativo da utilização dos elementos da natureza pelo discurso católico, se deu com o livro *Frutas do Brasil* (1702) de Frei Antônio de Rosário, que listou 36 frutas tipicamente nativas do Brasil, dentre elas temos a banana (BATISTA, 2017). Para Frei Rosário (1702, p. 146) há um sinal da simbologia cristã ligada à fruta: “[...] as frutas serão bananas, porque cortadas com huma faca mostram no miolo a effigie de hu Crucifixo”.

A imagem de fartura e de fertilidade da terra é expressa nas palavras de Pero Vaz de Caminha logo em sua carta do descobrimento, de acordo com Batista (2017, p. 361), e reforçada através de pintores estrangeiros como o holandês Albert Eckhout, integrante da comitiva científica e artística de Maurício de Nassau no século XVII. Eckhout representou a ideia de abundância por meio das frutas tropicais em suas naturezas-mortas (Fig. 27), ele pintou “[...] as nativas frutas tropicais junto a exemplares europeus e de outros continentes, conjugando a imagem do exotismo com a de fartura e fertilidade da terra”.

Figura 27: Albert Eckhout, *Bananas, goiaba e outras frutas*, 1640, Óleo sobre tela.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albert_Eckhout_-_Bananas,_goiaba_e_outras_frutas.jpg. Acesso em: 17 dez. 2021.

Temos ainda a presença da banana na visão estrangeira acerca da abundância brasileira espalhada para a população europeia por meio das representações visuais nas Tapeçarias das Índias, confeccionadas pela fábrica francesa Manufacture Royale des Gobelins, e baseadas nas pinturas de Albert Eckhout inspiradas pela sua estadia no Brasil: “Notou-se então que a série de oito tapetes agradava tanto que tornava-se necessário encomendar sempre novas séries, sendo tecidas inclusive nos ateliês de alto-liço, que eram mais caros” (ALBERTIN, 1986, p. 285). Na composição carregada de cores fortes da tapeçaria *Les Pêcheurs* (Pescadores) (Fig. 28), percebemos o ar paradisíaco na representação da natureza brasileira, figuras humanas, animais e vegetais se integram para formar uma espécie de paraíso tropical aos olhos europeus.

Figura 28: Manufatura de Gobelins, *Les pêcheurs*, série Tapeçarias das Índias, 1692-1723.



Fonte: <https://estherschreuder.wordpress.com/2011/12/06/-brazil-for-the-happy-few-louis-xiv/>.

Acesso em: 17 dez. 2021.

Ainda no período colonial, temos a obra do artista e militar italiano Carlos Julião (1640-1811), sua visita ao Brasil rendeu um conjunto de 43 aquarelas reunidas no álbum *Riscos iluminados de figurinhos de brancos e negros dos usos do Rio de Janeiro e Serro do Frio*, que representam principalmente cenas cotidianas, dentre as aquarelas temos a *Negras Vendedoras de Rua* (1776) (Fig. 29). Nessa pintura, duas mulheres escravizadas, seus filhos e um cachorro são representados, à esquerda temos uma mulher negra com um peixe sobre a cabeça, enquanto carrega seu filho amarrado a um pano sustentado em sua cintura, à direita, em um plano mais aproximado, uma mulher negra também carrega uma criança nas costas, um tabuleiro na cabeça com bananas e outras frutas, além de bolsas de mandinga²³ na cintura. Ambas estão descalças, elemento que denuncia a condição de escravização dessas mulheres. Nesse caso, a banana está relacionada à questão

²³ Espécie de amuleto de origem africana em formato de bolsa utilizado como forma de proteção.

do trabalho e recebe mais destaque em contraste com a figura do peixe, o peso maior no lado direito da composição direciona o olhar para a figura da vendedora de bananas.

Figura 29: Carlos Julião, *Negras Vendedoras de Rua*, 1776. Aquarela.



Fonte: <https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/36157>. Acesso em: 17 dez. 2021.

Num contexto mais recente, temos a expressão “República das Bananas”, o termo foi cunhado, segundo Schwarcz (2019), pelo escritor estadunidense William Sydney Porter em um conto de 1904 intitulado *O Almirante*. Na história, Porter escreve sobre um lugar fictício chamado Anchúria, um país tomado pela corrupção e provavelmente inspirado em Honduras, país no qual o escritor residia na época, desde então, a expressão “República das Bananas” vem sendo utilizada de maneira depreciativa para denominar os países latino-americanos.

A multinacional estadunidense *United Fruit Company*, um símbolo das práticas neocolonialistas na América Latina, segundo Albano (2016), surgiu em meio à necessidade de fornecimento de frutas, principalmente a banana, para o mercado doméstico dos Estados Unidos. Anteriormente considerada um produto caro e exótico para os estadunidenses, com a atuação da *United Fruit*, sobretudo na América Central, a banana passou por um processo de massificação. Para o autor, as péssimas condições de trabalho, a repressão violenta contra as greves por

governos autoritários que recebiam apoio dos Estados Unidos ou até mesmo a atuação do exército estadunidense que utilizava de seu poderio militar para garantir a produção bananeira, provocavam a desestabilização social e política para os países produtores:

Essa banana barata que chegava à mesa dos americanos tinha um custo muito alto para os países produtores e suas populações, principalmente para os países que se subordinavam às companhias de frutas e ao governo americano, que eram chamados de “Repúblicas das Bananas” (ALBANO, 2016, p. 27).

Temos ainda a associação da banana com o Brasil através de Carmen Miranda, apesar de sua origem portuguesa, a artista se transformou em um símbolo de brasilidade para o público estadunidense. Foi no filme *Banana da Terra* (1939), segundo Macedo (2020), que Carmen Miranda interpretou sua famosa personagem da baiana através da sua performance musical “O que é que a baiana tem”. Para Ovalle (2006, p. 65, tradução nossa), Carmen Miranda representava a amálgama latino-americana, incorporando um entrelugar racial:

O entre-lugar de Miranda serviu ao Brasil e aos Estados Unidos de maneiras radicalmente diferentes, unificando uma nação por meio de uma semelhança hibridizada, enquanto unificou a outra por meio de uma diferença exotizada.²⁴

Desse modo, a utilização da fruta por Nazareth invoca as problemáticas em torno da relação entre a América Latina e os Estados Unidos, a exploração das terras e da mão de obra de trabalhadores latino-americanos para o fornecimento de produtos que provocam uma profunda instabilidade nos países produtores, e posteriormente, negando a entrada de imigrantes em busca de melhorias para suas condições. Paulo Nazareth, ao falar sobre a obra, destaca:

Me pediram um trabalho para uma feira de arte, eu nem conhecia essa tal feira de Miami Art Basel, nem sabia de sua importância, essas coisas, nunca dei importância e essas feiras, ali quando me convidaram para uma feira nos Estados Unidos da América, pensei: nada melhor do que bananas! Creio que esse trabalho “Notícias da América” trata das relações entre América Latina, Estados Unidos da América e o Mundo Moderno/Contemporâneo – esse trabalho é feito de desejos, vontades, projetos e planos. O projeto prevê uma viagem numa Kombi carregada de bananas verdes que amadurecem/amarelam no trajeto de Guatemala/América Central a Miami nos EUA. Percorrendo o caminho feito pelos imigrantes centro-americanos até os Estados Unidos. Eles gostaram e

²⁴ No original: Miranda’s in-between-ness served both Brazil and the United States in radically different ways, unifying one nation through a hybridized sameness while she unified the other through an exoticized difference.

um colecionador iraquiano comprou o trabalho (NAZARETH, 2012b, online).

É possível perceber alguns contrastes entre a performance de Nazareth e a aquarela de Julião, Nazareth utiliza um suporte artístico distinto, o posicionamento na composição é escolhido pelo próprio artista, o que muda a perspectiva da representação, enquanto as mulheres da pintura não tinham poder de decisão sobre as escolhas de Julião. A exposição do próprio corpo também é uma escolha do *performer*, ele não é apenas objeto, mas sujeito ativo da representação, já as mulheres da aquarela talvez não tivessem sequer consciência de estarem sendo pintadas. Nazareth apenas simula a ideia de trabalho em uma feira livre (Fig. 30), ao passo que as mulheres escravizadas (Fig. 31) realmente estão exercendo uma atividade laboral. O recorte de gênero também é significativo, mesmo que sua avó exerça grande influência em sua poética, ao menos nas obras selecionadas neste trabalho, o *performer* não costuma tratar sobre as especificidades acerca do racismo contra as mulheres.

Figura 30: Paulo Nazareth, *Banana Market / Art Market*, 2011.



Fonte:

<http://www.tirochedeleon.com/item/304912>.

Acesso em: 17 dez. 2021.

Figura 31: Carlos Julião, *Negras Vendedoras de Rua*, 1776. Aquarela.



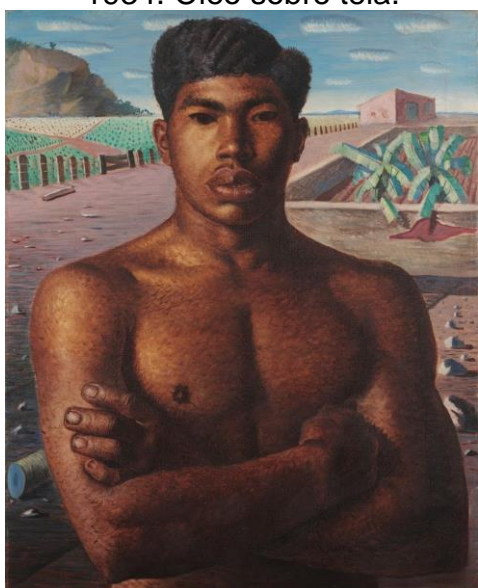
Fonte:

<https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/36157>. Acesso em: 17 dez. 2021.

Dois pinturas de artistas nacionais que podem nos dar uma dimensão das diferenças na representação entre mulheres e homens mestiços/os e/ou negras/os nas artes visuais, são o *Mestiço* (1934) (Fig. 32) de Cândido Portinari (1903-1962) e

A Negra (1923) (Fig. 33) de Tarsila do Amaral (1886-1973). Na obra de Portinari, o homem mestiço é apresentado em frente a uma paisagem agrícola, que relaciona a figura masculina a um trabalhador rural, o seu olhar firme posicionado na linha do horizonte e direciona nosso olhar, sua postura ativa transmite um semblante de dignidade e força. Enquanto na pintura da Tarsila, mais afastada de uma representação realista, a figura da mulher negra é realizada com formas arredondadas, o tamanho exagerado de seus membros passa uma ideia de voluptuosidade, a mulher negra na obra é então relacionada à maternidade, ou seja, “[...] uma alegoria (cristã?) da maternidade e (afro-brasileira) da terra, um totem pagão cuja poesia emana da estranheza em face do Outro primitivo e latente, mas é também alegoria nacional, cartaz publicitário, artigo de exportação” (DANTAS, 1996, p. 110).

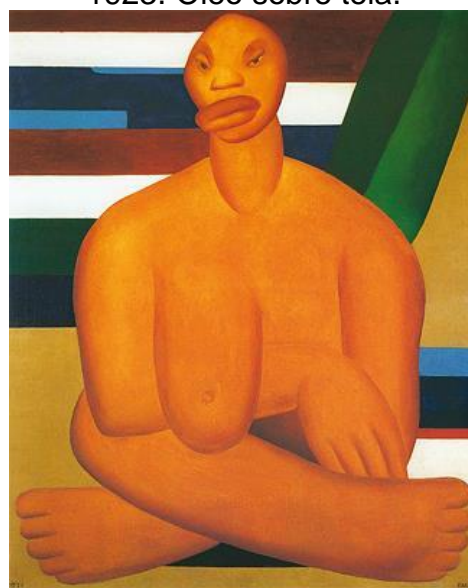
Figura 32: Candido Portinari, *Mestiço*, 1934. Óleo sobre tela.



Fonte:

<https://artsandculture.google.com/story/mestiço/sQJCh9UqzExYLQ?hl=pt-BR>. Acesso em: 17 dez. 2021.

Figura 33: Tarsila do Amaral, *A Negra*, 1923. Óleo sobre tela.



Fonte:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2322/a-negra>. Acesso em: 17 dez. 2021.

Além da Kombi repleta de bananas, Nazareth apresentou também fotografias, registradas ao longo da sua viagem pela América Latina, e placas (Fig. 34) utilizadas nas performances de Notícias de América. O artista ainda realizou uma performance, na qual segura uma placa com a frase “*My image of exotic man*

for sale” e vende sua imagem de homem exótico por um dólar e cada banana por dez dólares.

Figura 34: Paulo Nazareth, *Banana Market / Art Market*, 2011.



Fonte: <http://www.aldeidedelgado.com/del-culto-a-la-diferencia-al-cuestionamiento-social-la-cuestion-de-la-identidad-en-latinoamerica/paulo-nazareth-banana-marketart-marquet-2011/>. Acesso em: 17 dez. 2021.

Tendo em vista os significantes linguísticos em *Banana Market / Art Market*, é notória a utilização da palavra “exótico” em uma das placas que Nazareth segura durante a performance. A utilização que o artista faz do seu suposto “exotismo” durante a performance desencadeia indagações sobre quem é considerada/o exótica/o e por quais motivos, determinadas pessoas são encaixadas nessa categoria, além das possíveis consequências de tal denominação. Para Costa (2016, p.63), Nazareth “[...] cultiva a diferença e a alteridade a partir de seu corpo, reconduzindo a relação entre viagem e exotismo a uma eficácia positiva”.

As observações teóricas em relação a ideia de “exotismo” demonstram pontos de vista diversos, o viajante francês e etnógrafo Victor Segalen (1878-1919) em seu *Essay sur le exotisme* (1978), tenta em suas anotações, segundo Santos (2013), separar o exotismo da interpretação geográfica e tropical, e no lugar a caracteriza como uma “estética do diverso”.

O exótico é um termo, segundo Foster (1982), utilizado para “controlar” fenômenos sociais, que pelo seu caráter desconhecido podem parecer

ameaçadores, caóticos ou bizarros. Dessa forma, para o autor, há uma domesticação do inesperado e do estrangeiro, quando o rótulo de “exótico” é aplicado, esses fenômenos se tornam estruturados de maneira compreensível e previsível.

Para Todorov (2005) os melhores candidatos para o papel ideal de exótico são as culturas e os povos mais ignorados e distantes, sendo o conhecimento incompatível com o exotismo, de modo que o desconhecimento sobre o outro é necessário para se realizar a percepção do exótico “[...] *esto es precisamente lo que el exotismo quisiera ser, um elogio em el desconocimiento. Tal es su paradoja constitutiva*” (TODOROV, 2005, p. 306). Enquanto Nascimento (1978) ao analisar a percepção em torno da/o artista negra/o, entende o processo de “exotização” como uma manifestação eurocêntrica de subjugação:

Eis o tipo de raciocínio etnocentrista da mentalidade europeia, que força o artista negro combater a opressão que ainda nos carimba de folclore, de pitoresco; que nos primitiviza; que nos analisa porque somos "curiosidades", algo exóticas. E ultimamente até nos arcaiza o comportamento! (NASCIMENTO, 1978, p. 179).

Para Homi K. Bhabha (1998, p. 130), a *mimicry* (mímica) é uma das estratégias mais efetivas do saber e poder coloniais; a mímica colonial deseja um “outro” reconhecível, que se torna quase o mesmo, mas não completamente. O discurso da mímica é ambivalente, pois ele surge como a representação de uma diferença que é simultaneamente um processo de recusa. É através do “desvio cômico dos altos ideais da imaginação colonial” que a mímica pode desestabilizar o poder ambivalente do colonizador.

A mímica não apenas destrói a autoridade narcísica pelo deslizamento repetitivo da diferença e do desejo. É o processo de *fixação* do indivíduo colonial como forma de saber transclassificatório, discriminatório, no interior de um discurso de interdição, e, portanto, levanta obrigatoriamente a questão da *legitimação* das representações coloniais (BHABHA, 1998, p. 136).

Baseando-se nas teorias de Bhabha, Carlson (2010) reflete sobre o conceito de *mimicry*, utilizado dentro do discurso colonial como forma de justificar a dominação de povos subjugados através de representações desses povos como ignorantes, infantis e primitivos. Contudo, segundo o autor, a representação do “outro” tal qual um “mesmo” incompleto através da carnavalização da mímica pode também funcionar contra o processo de dominação.

Carlson (2010) utiliza a performance *The Undiscovered Amerindians Visit* (1992) (Fig. 35) (Tradução nossa: a visita dos ameríndios desconhecidos) de Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco, como um dos exemplos de performance que emprega a estratégia da mímica comicamente para criticar as representações estereotipadas desenvolvidas pelos próprios colonizadores. Se baseando na prática popular estadunidense e europeia de exibir povos da África, Ásia e Américas em circos, mostras e feiras, Fusco e Gómez-Peña se exibiram dentro da jaula dourada com indumentária indígena, realizando diversas tarefas como assistir televisão ou costurar bonecas “vudu” enquanto o público os alimentava, posava em frente à jaula e tirava fotos (CARLSON, 2010).

Figura 35: Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña, *Two Undiscovered Amerindians visit the West*, Walker Art Center em Minneapolis, MN (1992–1994).



Fonte: <https://www.alexandergray.com/series-projects/coco-fusco3?view=slider#2>. Acesso em: 17 dez. 2021.

A exposição de seres humanos foi uma prática colonial que ocorreu ao longo do século XIX até meados do século XX, sendo que, atualmente, esse fenômeno é estudado por meio do conceito de “zoológicos humanos”, que analisa essa prática racista de dominação e estigmatização das populações exibidas (VIANA, 2021). Em 1958, na Bélgica, ocorreu a Exposição Universal de Bruxelas; esse evento havia sido organizado sob o discurso de fraternidade interracial no pós-Segunda Guerra Mundial, além de convencer a população congoleza de que a ocupação belga no

país não tinha como objetivo a exploração (SÁNCHEZ-GÓMEZ, 2013). Na exibição foi montada uma espécie de vila típica do Congo, com centenas de congolosas/es expostas/os, inclusive com a presença de crianças (Fig. 36) (UNITED NATIONS, 2019).

Figura 36: Criança exposta na Exposição Universal de Bruxelas de 1958.



Fonte: <https://www.museumfacts.co.uk/human-zoos/>. Acesso em: 17 dez. 2021.

Paulo Nazareth realiza um movimento parecido com a performance de Fusco e Gómez-Peña em *Banana Market / Art Market*. Dotada de altas doses de ironia, o artista, ao se exhibir com uma placa no pescoço na qual oferece a própria imagem de homem mestiço exótico para o “consumo” do público, opera uma espécie de mímica: “Algumas das mais complexas e desafiadoras performances étnicas recentes utilizaram estratégias mímicas [...] para tratar diretamente do processo de representação cultural ou representação da etnicidade” (CARLSON, 2010, p. 209). Ao se expor e classificar a si mesmo como um homem exótico, além de vender sua imagem, Nazareth questiona o reducionismo histórico na representação das populações não brancas, subjugadas como primitivas, exotizadas e em alguns casos forçadas a serem exibidas como curiosidades.

3.4 A necropolítica em *Antropologia do Negro*

Paulo Nazareth foi convidado, em 2014, pela curadora Ana Pato para participar da 3ª Bienal da Bahia, integrando o grupo de artistas no projeto curatorial Arquivo e Ficção, Nazareth desenvolve sua produção em Salvador, no Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima (ROCHA, 2020). Fundado em 1958, o museu foi criado com a proposta de dar continuação aos estudos de Nina Rodrigues, segundo Pato (2015b, p. 35), responsável pela criação no início do século XX do Museu Nina Rodrigues na Faculdade de Medicina da Bahia, focado na coleção de objetos da antropologia criminal, a intenção da medicina nessa época “[...] o era curar um país doente, condenado pela mestiçagem – a parte degenerada da população deveria ser identificada e extirpada, atendendo às demandas da eugenia”.

Segundo Fiovaranti (2017), o museu se encontra atualmente em uma sala no Instituto Médico Legal Nina Rodrigues, pertencente à Secretaria de Segurança Pública, o local foi fechado para visita há nove anos antes da realização da Bienal. Durante pesquisas no Departamento de Polícia Técnica do Estado da Bahia, o artista Eustáquio Neves descobriu o acervo de um museu desativado com centenas de objetos, essa descoberta dos arquivos pertencentes ao Museu Estácio de Lima mudou o rumo do projeto curatorial (PATO, 2015a, p. 126):

Havíamos encontrado quase 600 objetos (entre eles, armas, utensílios e roupas da Guerra de Canudos e do movimento do Cangaço no sertão do Brasil, objetos de arte popular, indumentária de vaqueiro, objetos do candomblé, objetos indígenas, um quadro do pintor Di Cavalcanti, esculturas, retratos, amostras de drogas, instrumentos médicos, fetos deformados e restos de corpos humanos in vitro, duas múmias, uma centena de caveiras e ossadas além de livros de registro, uma pequena biblioteca, fotografias, recortes de jornal, enfim, um vasto universo a esquadrinhar). Entretanto, mais que isso, estávamos diante de um museu da polícia e de uma história de dor, racismo e violência contra a população pobre e marginalizada.

Na performance *Antropologia do Negro I* (2014), o artista se posiciona deitado no chão do museu, enquanto diversos crânios humanos ao seu redor são colocados em cima do seu rosto; já em *Antropologia do Negro II* (2014) (Fig. 37), o próprio Nazareth manuseia os crânios e os coloca sobre si. Os vídeos são apresentados em *looping* durante a Bienal. A proposta, nas palavras do artista, é a de “[...] empilhar sobre minha cabeça as cabeças do cangaço, empilhar sobre a

minha cabeça as cabeças dos negros de África y Bahia” (NAZARETH apud PATO e CASTRO, 2016, p. 18).

Figura 37: Paulo Nazareth, *Antropologia do Negro II*, 2014.



Fonte: <https://vimeo.com/106514865>. Acesso em: 17 dez. 2021.

As cenas realizadas em preto e branco dão um aspecto ainda mais lúgubre para as filmagens, ao passo que os crânios antigos que cobrem pouco a pouco o rosto do artista transmitem uma sensação opressiva e sufocante. Nazareth aborda nessas performances, o trauma geracional através das agressões sofridas ao longo de séculos de exploração da população negra, por meio da escravidão, da exclusão social, do apagamento histórico, da repressão religiosa e da violência policial.

É difícil escapar do sofrimento, da feia história e de um feio presente; assistir à brutalidade policial, ver e sentir o racismo, sentir eles te olhando e te seguindo tudo por conta da cor da sua pele e da textura do seu cabelo. Esse é o lugar de onde estou criando, usando os dons que tenho para, felizmente, mudar alguma coisa enquanto apoio outros que estão tentando fazer o mesmo (NAZARETH, 2019, on-line).

Desde o início da colonização portuguesa, com a vinda forçada de grandes contingentes de africanas/os para compor a mão de obra escravizada, a violência física e psicológica se tornou um traço constante na história das/os negras/os em território brasileiro. A total desumanização dos escravizadas/os através da agressão era cotidiana:

O curso violento da vida de escravo se manifesta pela disposição de seu capataz em se comportar de forma cruel e descontrolada ou no espetáculo de sofrimentos imposto ao corpo do escravo. Violência, aqui, torna-se um componente da etiqueta, como dar chicotadas ou tirar a vida do escravo: um capricho ou um ato de pura destruição visando incutir o terror. A vida do escravo, em muitos aspectos, é uma forma de morte-em-vida (MBEMBE, 2018, p. 28-29).

Mesmo com a abolição da escravatura através da Lei Áurea, de 13 de maio de 1888, segundo Schwarcz (2019), a situação da população recém-liberta não foi radicalmente modificada, afinal o Estado não garantiu os meios necessários para a integração das/os ex-escravizadas/os na sociedade brasileira. Devido a negligência, essa parcela da população foi obrigada a se instalar em locais precários que deram origem à cinturões de pobreza como as favelas, tendo dificuldade para obter acesso aos bens culturais e à educação, situação que se estende até aos momentos atuais (WERMUTH; MARCHT; MELLO, 2020).

Para Flauzina (2006), o medo branco de perder o controle sobre a população negra foi impulsionado no pós-abolição, uma vez que a violência pode ser exercida dentro das instituições através do sistema penal, a repressão racial foi amparada legalmente através de leis que determinavam a prisão de “vadios”, “desordeiros” e “capoeiras”. A autora argumenta que a relação entre o racismo e o sistema penal é responsável pela sustentação de um projeto genocida de Estado e uma plataforma de extermínio contra as/os negras/os.

A violência institucionalizada contra a população negra, atualmente perpetrada principalmente pelas forças policiais, evidencia que essa população pode ser sistematicamente eliminada de maneira impune. Desse modo, é possível afirmar que no Brasil existe uma política de extermínio, ou em outros termos, uma necropolítica que exerce uma seletividade sobre os alvos da violência urbana: “A necropolítica, nesse contexto, é a política da execução dessa seletividade que tem por fim ratificar o direito – velado – do Estado e de organizações não-estatais, de matar” (WERMUTH; MARCHT; MELLO, 2020, p. 146).

O conceito de *necropolítica* foi elaborado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe, partindo do conceito de biopoder de Foucault e sua relação com as noções de soberania e estado de exceção, Mbembe (2016) argumenta que a noção de biopoder não é suficiente para explicar os modos contemporâneos de subjugação da vida ao poder da morte, desse modo, o conceito de necropolítica é utilizado como forma de explicar as novas formas com que o poder sobre a morte é exercido.

A ocupação colonial serviu como um modo de apreensão, demarcação e consolidação do controle geográfico e físico, que instaurou um novo conjunto de relações sociais e espaciais. Essa territorialização foi responsável pela criação de fronteiras, além da formação de imaginários culturais, da alteração dos regimes de

propriedade, da extração de recursos e ainda pela divisão das pessoas em diferentes categorias. A produção desses imaginários serviu como base para o estabelecimento de direitos diferentes, para categorias diferentes de pessoas, com finalidades diferentes dentro de um mesmo espaço, ou seja, o exercício da soberania. A soberania é a capacidade daqueles que possuem o poder de definição acerca de quem tem importância ou não tem, quem é descartável e quem não é (MBEMBE, 2016, p. 132).

[...]no pensamento filosófico moderno e também na prática e no imaginário político europeu, a colônia representa o lugar em que a soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder à margem da lei (*ab legibus solutus*) e no qual tipicamente a “paz” assume a face de uma “guerra sem fim.

Os crânios e outros restos mortais presentes no Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima demonstram a categoria a qual foi reservada para essas pessoas que não possuíam nem mesmo o direito de serem enterrados por seus familiares. O poder sobre a morte é executado sobre essas pessoas utilizadas como objetos de exposição, e demonstra a total desumanização reservada a determinadas populações que, mesmo após a morte, são exploradas para a manutenção de um imaginário cultural pautado na discriminação e na espetacularização macabra.

A musealização de “eventos críticos”, categoria relacionada às experiências traumáticas individuais ou coletivas que geram rupturas da vida cotidiana, segundo Britto (2016, p. 52), seguem uma narrativa própria, resistente a interpretações desviantes, ao projetar versões particulares acerca de personagens, fatos e objetos, desse modo, os eventos passados são selecionados de acordo com as estratégias desenvolvidas no presente.

No dito Museu, a princípio batizado com o nome de Nina Rodrigues, depois com o de Estácio de Lima, nunca houve qualquer indicação do motivo que levaria a compor mostra tão heteróclita. Mas o recado silencioso das peças era claro: o conjunto de itens, colocado ao lado de aberrações da natureza e de documentos da delinquência, só podia ler-se no modo negativo, como testemunhos de um desvio, de taras, de uma patologia (SERRA, 2006, p. 311).

Percebemos um importante significante linguístico através do título da performance, que traz um apontamento para a área de antropologia que, como vimos ao longo do segundo capítulo desse presente trabalho, teve em seu início o desenvolvimento de estudos científicos e a formulação de teorias racistas,

principalmente no âmbito da antropologia criminal, que influenciou e foi utilizada como base científica para argumentos discriminatórios.

Apesar dos questionamentos acerca da manutenção de restos mortais em museus espalhados pelo mundo, muitas instituições permanecem com corpos, em sua integridade ou fragmentados, em seus acervos. Para termos uma noção da dimensão dessa prática, segundo Justinvil e Colwell (2021), estão reunidos em apenas três locais nos Estados Unidos como a *Smithsonian Institution*, o Museu de História Natural de Cleveland e a *Howard University*, os restos mortais de cerca de 2000 afro-americanos, pessoas que não tiveram o direito a um funeral para servirem como ferramentas para sanar a “curiosidade científica”. Dessa forma, em *Antropologia do Negro* Nazareth confronta as práticas acadêmicas que objetificaram as camadas marginalizadas da população em benefício de estudos racialistas no passado, além da perpetuação dessa violência no presente, através da manutenção de acervos lúgubres que denunciam a continuidade da desumanização desses corpos considerados como meros objetos de exposição.

Ainda no âmbito da 3ª Bienal da Bahia, Nazareth desenvolveu a obra intitulada *REZA* (2014) (Fig. 38). Nesse caso, tratam-se de cerimônias simbólicas de sepultamento de dois corpos mumificados encontrados no acervo do museu, identificados apenas como uma “índia carajá” e um homem “cafuzo”. Após orar por eles durante um dia inteiro, o artista os posicionou dentro de uma urna de madeira, que depois foi exposta para o público da Bienal; os corpos permaneceram na urna, de modo que o público não poderia visualizar os corpos mumificados (FIORAVANTI, 2017). A escolha de Nazareth em não expor os corpos, que caso expostos poderiam como servir uma espécie de fetiche, diante do fascínio com que corpos mumificados podem suscitar no público, revela a importância do gesto, da oração, do ritual e do processo artístico, ou seja, da obra em sua integridade poética, em posição à exploração desses corpos, que já tiveram sua humanidade extirpada ao serem tratados como meros objetos de um museu.

Figura 38: Paulo Nazareth, *REZA*, 2014. Arquivo Público do Estado da Bahia. 3ª Bienal da Bahia. Fotografia: Alex Oliveira.

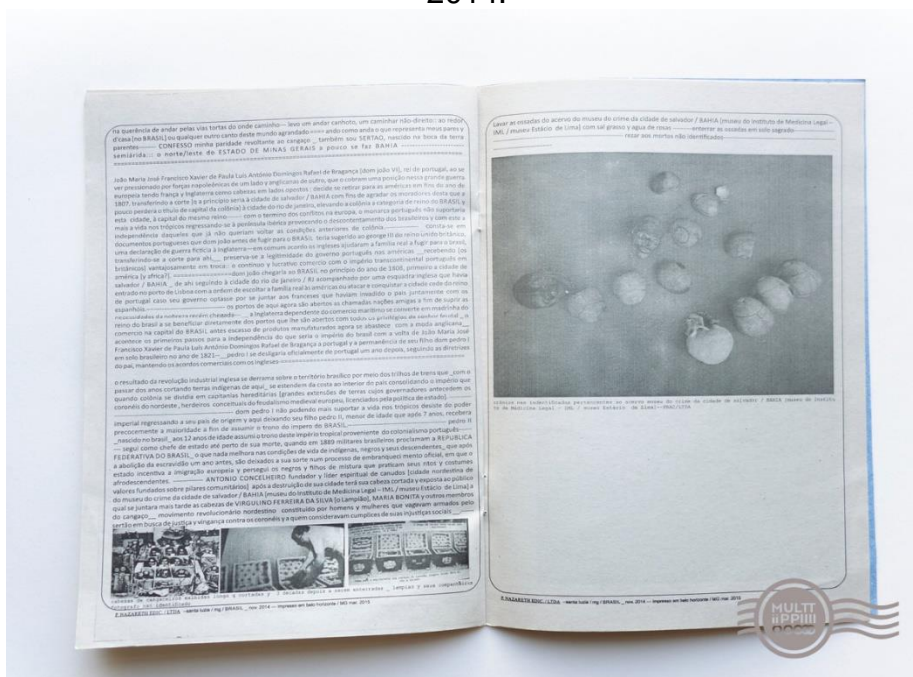


Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Paulo-Nazareth-REZA-2014-Public-Archive-of-the-State-of-Bahia-3-rd-Bahia-Biennale_fig2_311844422. Acesso em: 17 dez. 2021.

As produções de Nazareth durante a Bienal contribuíram para a realização de uma série mais abrangente; o projeto consiste na reivindicação do direito ao funeral para as pessoas que tiveram seus restos mortais mantidos no acervo do Museu Estácio de Lima. Denominada como *Direito ao Funeral* (2015) (Fig. 39), o artista desenvolveu um livro com nomes, fotografias, acontecimentos históricos e informações acerca das pessoas que tiveram seus corpos retidos no museu.²⁵

²⁵ Na capa do livro, Nazareth (2015, s.p.) escreve: para o reconhecimento dos corpos negros y indígenas mortos y desaparecidos durante ditaduras passadas em territórios da REPUBLICA FEDERATIVA DO BRASIL. apontamento primeiro: ossadas expostas y posteriormente esquecidas, largadas, y abandonadas no antigo Museu Estácio de Lima, conhecido como museu do crime da cidade de salvador / BAHIA [museu do Instituto de Medicina Legal / IML.

Figura 39: Paulo Nazareth, *Direito ao Funeral*, Paulo Nazareth Edições Ltda. 2014.



Fonte: <http://projectomultiplo.blogspot.com/2015/09/paulo-nazareth.html>. Acesso em: 17 dez. 2021.

O objetivo do projeto, segundo Nazareth (2014), é de devolver a condição de ser humano para esses corpos que foram objetificados e descartados, sem terem o direito de realizar sua passagem através dos funerais. O artista tomou o caminho legal ao encaminhar uma ação junto ao Ministério Público para que esses corpos recebam o direito ao funeral.

O movimento do artista em ultrapassar a esfera estética da obra, de um lugar muitas vezes reservado à contemplação, para o âmbito jurídico e passa a agir ativamente sobre o mundo, demonstra a importância que Nazareth dá para que suas produções integrem uma “arte de conduta”. Ele parte de um lugar antropológico de pesquisa e análise de documentos, transforma essas informações em objetos artísticos e vai além ao adentrar na dimensão judicial. Sem cair numa espécie de arte utilitarista, Nazareth revela uma ética, que apesar de estar presente em obras anteriores, é no projeto *Direito ao Funeral* que temos a culminação da sua atuação política por meio da arte.

Essas ações de Nazareth na 3ª Bienal da Bahia, demonstram o propósito do artista de devolver um pouco da dignidade ceifada daquelas pessoas que tiveram seus corpos utilizados como objetos para fins pseudocientíficos, reduzidos a etiquetas que os generalizam em suas origens étnico-raciais e destituídos totalmente

de sua humanidade. Honrando a memória de seus antepassados, principalmente de sua avó Nazaré internada no Hospital de Barbacena, que não tiveram a possibilidade de ter um ritual funerário digno, o artista expurga a alma desses corpos em atos simbólicos de passagem e luta para que sejam reconhecidos como pessoas dotadas de direitos.

Considerações

Conforme compreendemos ao longo do presente trabalho, os conceitos de raça e mestiçagem permeiam o fazer artístico de Paulo Nazareth, contudo, essas questões não se limitam somente à sua atuação como artista, Nazareth reflete, discute, ingere, disseca e expele problemáticas que estão intimamente ligadas, tanto à sua história pessoal, quanto à história do Brasil. Vários autores e autoras, nas mais diversas épocas, pensaram acerca do impacto que as questões raciais trazem para a sociedade brasileira, e se tem um tópico que é praticamente impossível de ser ignorado quando tratamos de raça no Brasil, é o da mestiçagem.

Damos início ao desenvolvimento do trabalho tratando no primeiro capítulo da atuação artística de Paulo Nazareth, dando destaque principalmente à temática racial que é frequentemente explorada poeticamente pelo artista citando nas suas mais diversas formas de fazer arte, Nazareth não se atém a apenas um suporte, uma linguagem ou materiais para a realização das suas obras, assim como em sua ascendência existem elementos diversos, o artista traz a mestiçagem para o campo poético ao utilizar idiomas e suportes distintos que conversam entre si, fotografia, vídeo, gravura, performance, pintura, instalações, dentre outros, fazem parte do seu fazer artístico mestiço. Apresentamos ainda as citações de autoras/es que compõem a fortuna crítica acerca da produção do artista, além dos apontamentos levantados pela crítica de arte.

Mesmo em sua particularidade expressiva, presente na produção de todos artistas, a produção de Nazareth está inserida em um contexto mais amplo da arte contemporânea, de modo que algumas considerações acerca da arte da performance no contexto global e local se fazem necessárias para o desenvolvimento do texto. É notório que a arte da performance ganhou destaque nos últimos anos, visibilidade essa que atraiu inclusive os olhares do público que não costuma se identificar com trabalhos artísticos pautados principalmente em

elementos conceituais, de modo que, a parceria entre artistas pop e performers, a exploração de temas controversos e o modo com que o corpo é trabalhado nessa linguagem, segue atraindo a curiosidade do público geral. A função social e política das ações performáticas, além de sua abordagem subversiva, que em alguns casos chocam os espectadores nos modos extremos com o qual o corpo é utilizado como suporte, fez dessa linguagem uma escolha propícia para artistas que fazem parte de grupos minoritários e buscaram expressar sua indignação por meios poéticos.

No circuito de arte contemporânea brasileira não é diferente, muitas/os das/os performers com maior destaque na cena artística são justamente aquelas/es que exploram poeticamente as questões sociais e políticas que permeiam o contexto nacional. Desse modo, os temas raça e racismo estão presentes em produções de artistas negras/os e mestiças/os como força motriz para a criação de performances que podem extrapolar o campo poético e por vezes, adentrar no campo político, gerando mudanças concretas na realidade de uma parcela da população que é historicamente invisibilizada.

Para darmos continuidade ao desenvolvimento do trabalho, percebemos a necessidade de tratarmos então no segundo capítulo de conceitos como raça, mito das três raças, branqueamento, além de outras questões que envolvem o tema da mestiçagem no contexto brasileiro. Compreendemos que o termo raça sofreu modificações ao longo da história, e que autores como Kabengele Munanga entendem que o início de sua utilização para a denominação de diferentes linhagens humanas ocorreu em torno do século XVII. As adições de critérios para uma suposta separação humana foram realizadas conforme as investigações e descobertas científicas ocorreram ao longo dos séculos, somente nos novecentos tivemos uma retórica científica que desvalidou a percepção discriminatória sobre "raça", impulsionada pelo entendimento das consequências catastróficas que o racismo causou em diversas populações ao redor do globo.

Apesar da influência que as teorias raciais europeias e estadunidenses exerceram sobre o pensamento brasileiro, no cenário nacional tivemos algumas especificidades na forma de lidar com o tema raça, já que a mestiçagem foi um dado incontestável na formação da sociedade brasileira. Desse modo, o mito das três raças serviu como forma de estabelecer um mito fundador para um país recém-independente e que possuía uma população com origem diversa e miscigenada, além de garantir um discurso pacificador para diminuir a percepção do preconceito

racial existente na sociedade brasileira. Um aspecto importante para entender a hipocrisia nacional diante da desigualdade e do racismo sistêmico, é a simultaneidade entre o discurso conciliador da tríade racial em contraste com o incentivo para o branqueamento do povo brasileiro através da abertura de fronteira para a vinda de imigrantes europeus. Ou seja, a miscigenação só era vista como algo positivo nas teorias racialistas devido a possibilidade do Brasil se tornar um lugar com uma população embranquecida pelas misturas constantes com europeus.

Em meio a essas perspectivas racistas, que obtiveram destaque em finais do século XIX e início do século XX, que encaravam a miscigenação como um "mal necessário" para o futuro da nação, durante os novecentos tivemos o fortalecimento de movimentos que questionavam e lutavam contra o racismo enraizado na realidade brasileira. Consequentemente, a/o mestiça/o brasileira/o se encontra numa encruzilhada entre uma visão do status quo que exalta a miscigenação e mascara o objetivo velado de embranquecimento e o ponto de vista das lutas antirracistas que em geral optam por classificações estanques (branca/o ou preta/o) para a população mestiça. Esse conflito entre pontos de vista divergentes, pode gerar uma série de dúvidas acerca do pertencimento racial de pessoas com características consideradas ambíguas.

É justamente essa imprecisão que move algumas das produções artísticas de Paulo Nazareth, como no caso das fotografias onde o artista se coloca do lado de pessoas com fenótipos diversos e segura cartazes com frases de indagações acerca da sua cor ou ainda termos como "negro" ou preto". Nazareth, diante da sua ascendência negra, indígena e branca, expõe poeticamente as incertezas quanto ao seu pertencimento à determinada raça, além de explorar outros temas que envolvem o ser "mestiça/o" na contemporaneidade, na primeira produção analisada no terceiro e último capítulo temos a performance *Authentic Mixed Man* (2008), no qual o artista trata da relação entre mestiçagem e exotismo, ele realiza um movimento de auto exposição e humor para atrair o público, que fica curioso com as diferenças fenotípicas e com o próprio ato incomum de uma pessoa parar em uma praça pública e oferecer o registro de sua imagem em troca de uma compensação financeira.

Já em *Cruzeiro do Sul - Acredito que seja a cor da minha pele* (2010), percebemos a discussão que o artista traz sobre o cabelo crespo e o racismo no Brasil. Ao encher a boca com seu "cabelo de preto" e percorrer um trajeto de um

estado para outro, Nazareth novamente atrai a atenção e até mesmo o choque de quem presencia a performance, impedido de realizar ações corriqueiras como falar, comer e tomar água, o artista se dirige num silêncio incômodo até o bairro de Cruzeiro do Sul em Porto Alegre, nesse caso não temos o suporte das palavras durante o ato, o corpo de Nazareth é a mensagem. Para Nazareth é através do cabelo afro que a identidade negra escorre para o restante do seu corpo, essa é a marca fenotípica que expõe sua ancestralidade africana, cabelo que atrai os olhares e desperta orgulho defronte ao preconceito estético presente na sociedade brasileira.

Em *Banana Market / Art Market* (2011) Nazareth traz novamente a utilização de cartazes, vimos que nessa produção o artista reúne performance e instalação ao se posicionar ao lado de uma kombi repleta de bananas para exposição e venda na feira de arte Miami Art Basel, o artista oferece para a venda tanto a banana quanto sua imagem de "homem exótico". Para além da crítica que Nazareth realiza sobre o mercado de arte, essa produção permite outras interpretações quando fazemos o exercício de pensar sobre a simbologia por trás da fruta em conexão com questões sociais, econômicas e políticas que afetam a população sul-americana.

Posteriormente, tratamos da produção *Antropologia do Negro* (2014), nesse caso temos uma videoperformance filmada no Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima em Salvador, a análise desse trabalho foi concentrada nos temas de raça e violência. Realizada com os crânios armazenados no Museu, o artista faz um movimento de deferência direcionado aos restos mortais de pessoas que não tiveram o direito a um funeral e ainda servirem como meros objetos de estudo e exposição. Desse modo, percebemos que na sociedade brasileira a violência contra a população negra é perpetuada por diferentes mecanismos que realizam a manutenção de um sistema desigual e atroz. O contato de Nazareth com o acervo suscitou nele a necessidade da realização de outros projetos artísticos, além da luta por meios judiciais para o direito dessas pessoas a um funeral, essa ação demonstra o compromisso do artista com uma "arte de conduta", os temas tratados não servem apenas como parte de sua poética, mas também como elementos que compõem a sua luta de combate ao racismo que está cravado na formação do país.

Por conseguinte, as observações traçadas ao longo do presente trabalho proporcionam uma perspectiva acerca das produções de Paulo Nazareth e suas confluências com a temática racial, é notório que a questão da mestiçagem no Brasil

é frequentemente tratada através de dois posicionamentos políticos conflitantes: um que enxerga a miscigenação como sinônimo de brasilidade e romantiza o processo histórico violento por trás de tal fenômeno, e outro que segue uma visão estadunidense de diferenciação racial e promove a escolha da população mestiça em se encaixar em uma categoria de cor/raça estanque (branca e/ou preta) nas pesquisas estatísticas. As obras de Nazareth que tratam de temas como raça e mestiçagem são interessantes justamente pela perspicácia do artista em explorar sua imagem e ancestralidade mestiça, sem cair no senso comum do mito das três raças e nem demonizar a mestiçagem como algo exclusivamente relacionada ao branqueamento e violência colonial, já que a miscigenação entre diferentes povos é um fenômeno existente nas mais diversas sociedades, sendo inclusive responsável pelo encontro, criação e manutenção de manifestações culturais que se amalgamam em algo novo.

A importância conferida aos estudos das artes visuais nem sempre condiz com o impacto que as produções artísticas causam nos indivíduos ou na sociedade como um todo, apesar disso, acreditamos que as pesquisas acadêmicas com foco nas mais diversas manifestações poéticas servem como auxílio na compreensão ou até mesmo no aprofundamento de questões que afetam as relações humanas. Portanto, seguimos como mais um elemento de resistência em meio a um obscurantismo que ronda o fazer artístico e acadêmico na atualidade brasileira, e buscamos ainda contribuir para a elaboração de mais estudos nas universidades que promovam o devido reconhecimento das/os artistas contemporâneas/os brasileiras/os e suas produções.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Brasil: Martins Fontes, 5 ed., 2007.

ALBANO, Gleydson Pinheiro. Multinacionais e neocolonialismo: a atuação da United Fruit Company na América Latina no século XX. *Revista GeoSertões* (Unageo/CFP-UFCG). n. 1, vol. 1, jan./jun.2016. Disponível em: <<http://revistas.ufcg.edu.br/cfp/index.php/geosertoos/index>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

ALBERTIN, Petronella J. Arte e ciência no Brasil holandês *Theatri Rerum Naturalium Brasiliae*: um estudo dos desenhos. *Revista Brasileira de Zoologia*, v. 3, n. 5, p. 249-326, 1986. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbzool/a/7QKFpRb4XZvmRhnThcDpfXg/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro, Polén, 2019.

AUSLANDER, Philip. A Performatividade da Documentação de Performance. In: *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 7, nov. 2013. Disponível em: <<https://performatus.net/traducoes/perf-doc-perf/>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

BARBOSA, Attila Magno e Silva. Obstáculos epistemológicos da luta por reconhecimento do negro no pensamento social brasileiro. *CSONline- Revista eletrônica de Ciências Sociais*, ano 4, ed. 10, mai./ago. 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/csonline/article/view/17151>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

BATISTA, Eduardo Luis Araújo de Oliveira. Iconografia tropical: motivos locais na arte colonial brasileira. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 359-401, abr. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142017000100359&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 17 dez. 2021.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Mirian Ávila, Eliana Lourenço de Lima e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BISPO, Alexandre Araújo; LOPES, Fabiana. Presenças: a performance negra como corpo político. In.: *Harper's Bazaar Arte*, abr. 2015, p. 106-112. Disponível em: <<https://www.pipaprizo.com/wp-content/uploads/2012/06/Harpers-Bazaar-Art-4-2015-digital.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

BOSI, Alfredo. Sob o signo de Cam. In: _____, *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 246-272, 1992.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRITTO, Clóvis Carvalho. Mulheres a ferro e fogo: Reflexões sobre a musealização do cangaço. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 29, n. 57, p. 49-66, jan-abr. 2016. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/eh/a/WzXnzvWNLwdpWVfgjpBjrql/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

BRITTO, Clovis Carvalho. Revisitando uma “coleção de cabeças”: notas sobre a musealização de restos mortais do cangaço. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 21, p. 95-112, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/fcs/article/view/54912/26194>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Porto: Companhia Portuguesa. 2 ed. 1916. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5716105/mod_resource/content/1/CAMÕES S.%20Os%20Lusíadas.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5716105/mod_resource/content/1/CAMÕES.%20Os%20Lusíadas.pdf)>. Acesso em: 17 dez. 2021.

CAPEL, Heloísa Selma Fernandes. Diálogos Inverossímeis: imagens do negro na poética utópica de Modesto Brocos y Gomez (1852-1936). *Afro-Ásia*, v. 51, p. 119-139, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/17654>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARVALHO, Flávio de. *Experiência n.2 – realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi: uma possível teoria e uma experiência*. São Paulo: Irmãos Ferraz, 2 ed., 1931. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/2116>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

CARVALHO, José Jorge de. Racismo Fenotípico e Estéticas da Segunda Pele. *Revista Cinética*, v. 1, 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/jose_jorge.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2021.

CARVALHO, Marcelo Rafael de; OLIVEIRA, Mirtes Marins de. Lugares da memória na obra de Ayrson Heráclito. In: *DATJournal*, v. 5, n. 2, 2020, p. 345-354. Disponível em: <<https://datjournal.anhembi.br/dat/article/view/211/172>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

CATTANI, Icleia Borsa. *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CHAIMOVICH, Felipe. Espaço e democracia: lugares para a arte brasileira desde os anos 1980. In: Lisbeth Rebollo Gonçalves (org.) *Arte brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 241-250.

CHARLES, Christopher A. D. Skin bleaching, oppression and black resistance. In: M. Traore; T. Talburt. *Fight for freedom: black resistance and identity*, Accra, Ghana: Sub-Saharan Publishers, 2017, p. 199-121.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil, mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COSTA, Luiz Cláudio da. Ambiguidade relevante: experiência itinerante e documentação visual. *Arte & Ensaios – Revista do PPGAV/EBA/ UFRJ*, n.31, jun. 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/5288>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

COSTA, Laís Braga; AMARAL, Marcel Jardim; CORTES, Márcia Della Flora. Racismo e violência simbólica nos discursos publicitários de produtos cosméticos para cabelos cacheados e crespos. In: BEZERRA, Beatriz Braga (Org.). *Cultura imagética e consumo midiático*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2017, p. 90-107.

COVAS, Iara Maia. *Eduardo Kac: uma poética da criação*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8152/tde-07122009-125630/publico/IARA_MAIA_COVAS.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2021.

DAMATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Petrópolis: Vozes, 1981.

DANTAS, Vinicius. Entre “A negra” e a mata virgem. *Novos Estudos*, n. 45, p. 100-116, 1996. Disponível em: <<http://novosestudos.com.br/produto/edicao-45/>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

DA ROLT, Clóvis. Intertextualidades: identidade e arte na pós-modernidade. In: *Cultura Visual*, n. 13, maio/2010, Salvador: EDUFBA, p. 39-54. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/3782>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

DELPEUX, S. O corpo-câmera: o performer e sua imagem. *Revista Visuais*, Campinas, SP, v. 4, n. 6, p. 86–100, 2018. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/12117>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

DOMINGUES, Petrônio José. "A redempção de nossa raça": as comemorações da abolição da escravatura no Brasil. *Revista Brasileira de História*, vol. 31, núm. 62, dez. 2011, p. 19-48. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/263/26321451004.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

ELLWANGER, Giovana. *A arte de Paulo Nazareth: perspectivas locais e globais em sua circulação*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/150901/001010000.pdf?sequenc e=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

FAVARETTO, Celso. O grande mundo da invenção. *Revista ARS* (São Paulo), v. 30, p. 33-47, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/134274>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

FIORAVANTI, Carlos. O destino incerto dos acervos policiais. *Revista Pesquisa Fapesp*, ed. 260, out. 2017. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/o-destino-incerto-dos-acervos-policiais/>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. *Corpo negro caído no chão: o sistema penal e o projeto genocida do Estado brasileiro*. 2006. Dissertação (Mestrado em Direito) – Faculdade de Direito, Universidade de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <[https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/5117/1/2006_AnaLuizaPinheiroFlauzina.p df](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/5117/1/2006_AnaLuizaPinheiroFlauzina.pdf)>. Acesso em: 17 dez. 2021.

FORBES, Jack D. *Africans and native americans: the language of race and the Evolution of red-black peoples*. University of Illinois Press, 2 ed., 1993.

FORNACIARI, Christina Gontijo. *Corpo Potência: Presença, política e tecnologia na performance contemporânea*. 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas / Artes do Espetáculo) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/17326>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

FOSTER, Stephen William. The exotic as a symbolic system. *Dialectical Anthropology*, v. 7, n. 1, p. 21-30, 1982.

FREIRE, Cristina. O latente manifesto: arte brasileira nos anos 1970. In: Lisbeth Rebollo Gonçalves (org.). *Arte brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 233-241.

FREIRE, Cristina. O presente-ausente da arte dos anos 70. In.: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras e Itaú Cultural, 2005, p. 147-155.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48 ed. São Paulo: Global Editora. 2003.

FURLANETO, Audrey. Paulo Nazareth, um artista exótico. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 out. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/paulo-nazareth-um-artista-exotico-10544447>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

GIAROLA, Flávio Raimundo O povo novo brasileiro: mestiçagem e identidade no pensamento de Darcy Ribeiro. *Revista Tempo e Argumento*, vol. 4, núm. 1, jan./jun., 2012, pp. 127-140 Universidade do Estado de Santa Catarina Florianópolis, Brasil. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/3381/338130378009.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva. 2013.

GOLDBERG, RoseLee. Performance: a hidden history. In: BATTCKOCK, Gregory; NICKAS, Robert. *The art of performance – A critical anthology*. New York: E.P.Dutton, 1984. p. 24-36.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do Futurismo ao presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. Lisboa: Orfeu Negro. 2007.

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: BRASIL. *Educação Anti-racista: caminhos abertos pela Lei federal nº 10.639/03*. Brasília, MEC, Secretaria de educação continuada e alfabetização e diversidade, 2005, p. 39-62. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2017/03/Alguns-termos-e-conceitos-presentes-no-debate-sobre-Relações-Raciais-no-Brasil-uma-breve-discussão.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

GOMES, Nilma Lino. Movimento negro, saberes e a tensão regulação-emancipação do corpo e da corporeidade negra. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, São Carlos: Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, n. 2, p. 37-60, 2011. Disponível em: <<http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/35/18>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Racismo e anti-racismo no Brasil. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 43, p. 26-44, 1995.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Cor e Raça. In: SANSORE, Livio, PINHO, Osmundo Araújo (Orgs). *Raça: novas perspectivas antropológicas*. 2. ed. Rev. Salvador: Associação Brasileira de Antropologia, EDUFBA, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro, Rio de Janeiro: DP&A Editora, 11 ed. 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org. e trad.) et al. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Trad. Daniel Miranda e William Oliveira, Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio- Apicuri, 2016.

HERÁCLITO, Ayrson. Ayrson Heráclito, um artista exorcista. Entrevista concedida a Mariana Tessitore. *Arte!Brasileiros*, 27 jun. 2018. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/sub-home2/ayrson-heraclito-um-artista-exorcista/>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

HOFBAUER, Andreas. O conceito de raça e o ideário do branqueamento no séc. XIX -bases ideológicas do racismo brasileiro. *Teoria & Pesquisa*, São Carlos (UFSCar), v. 42-43, jan./jul. 2003, p. 63-110. Disponível em: <<http://www.teoriaepesquisa.ufscar.br/index.php/tp/article/view/57/47>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

HOFBAUER, Andreas. *Uma história de branqueamento ou o negro em questão*. São Paulo, FAPESP, Ed. UNESP, 2006.

HOFBAUER, Andreas. Branqueamento e democracia racial: sobre as entranhas do racismo no Brasil. In Zanini, Maria Catarina Chitolina (org.). *Por que "raça"?* Breves reflexões sobre a questão racial no cinema e na antropologia, 2007. Santa Maria: Editora UFSM.

HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Censo demográfico 2010: características gerais da população, religião e pessoas com deficiência*. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/94/cd_2010_religiao_deficiencia.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2021.

JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1996.

JUSTINVIL, Delande; COLWELL, Chip. US museums hold the remains of thousands of Black people. *The Conversation*, 2021. Disponível em: <<https://theconversation.com/us-museums-hold-the-remains-of-thousands-of-black-people-156558>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogá, 2019.

KURTZ, Winston. *Monstro-máscaras videográficas: vontade de potência na lei do eterno retorno*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-26052015-120349/publico/ROBERTOGOMESBARBOSAVC.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

LACERDA, João Batista de. Sobre os mestiços no Brasil. [1911] 2011. Trad. Tradução de Eduardo Dimitrov, Íris Morais Araújo e Rafaela de Andrade Deiab. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. Previsões são sempre traiçoeiras: João Baptista de Lacerda e seu Brasil branco. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. RJ, v. 18, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702011000100013>. Acesso em: 17 dez. 2021.

LANÇA, Leandro Gonçalves. *A profanação sagrada de Márcia X*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUOS-APFQAV/1/disserta__o_m_rcia_x.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2021.

LOTIERZO, Tatiana; SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. Raça, gênero e projeto branqueador: A redenção de Cam, de Modesto Brocos. *Artelogie* (Online), v. 1, p. 1-25, 2013. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a254.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2021.

MACAGNO, Lorenzo. Três raças e uma nação? A propósito de África no Brasil e Brasil na África. *REALIS- Revista de Estudos AntiUtilitaristas e Pós-coloniais*, v. 1, p. 94-111, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/realis/article/viewFile/8744/8719>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

MACEDO, Kárita Bernardo de. A imagem de Carmen Miranda como representação da brasilidade: questionamentos e interpretações a partir de seus filmes na Boa Vizinhança. *ModaPalavra*, Florianópolis, v. 13, n. 28, p. 257–296, abr./jun. 2020. Disponível em:

<<https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/14603>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

MAGGIE, Yvonne. “Aqueles a quem foi negada a cor do dia”: as categorias cor e raça na cultura brasileira”. In: MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura. *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro, Fiocruz, CCBB, p.225-234, 1996.

MARTIUS, Karl Friedrich Von. Como se deve escrever a História do Brasil. In: *Revista de História de América*, n. 42, dez. 1956, p. 433-458. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/20137096?seq=1>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

MATUCK, Arthur. Prefácio. In.: COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MAZZUCHELLI, Kiki. Sobre marfins, dentes e ossos: uma breve introdução ao trabalho de Paulo Nazareth. In: Nazareth, Paulo et al. *Paulo Nazareth: Arte Contemporânea/Ltda*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012. Não paginado.

MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Trad. Renata Santini. *Arte & Ensaios – Revista do PPGAV/EBA/ UFRJ*, n. 32, dez. 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169> >. Acesso em: 17 dez. 2021.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MELENDI, Maria Angélica. Aqui é arte: Paulo Nazareth. *Paulo Nazareth: Arte Contemporânea/Ltda*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

MELLO, Christine. Arte e novas mídias: práticas e contextos no Brasil a partir dos anos 90. In: *ARS (São Paulo)*, São Paulo, v. 3, n. 5, p. 115-132, 2005. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ars/v3n5/09.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

MELO, Janaina. Caminhos e conversas de viagem. In: Nazareth, Paulo et al. *Paulo Nazareth: Arte Contemporânea/Ltda*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012. Não paginado.

MERCER, Kobena. *Black hair/Style politics*. *New Formations, Britain*, v. 3, p. 33-54, 1987.

MOREIRA, Kênia Hilda. Povo brasileiro nos livros didáticos de história republicanos: 1889-1950. *História Revista*, v. 17, n. 1, p. 53-71, 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/index.php/historia/article/view/21684>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

MORRISON, Tony. *A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura*. Trad. Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MOURÃO, Rui. Performances artistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência. *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 4, n. 2, p. 53-69, 2015. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cadernosaa/938>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

MUNANGA, Kabengele. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: BRANDÃO, André Augusto (org.). *Programa de educação sobre o negro na sociedade brasileira*. Niterói: EdUFF, p. 16-34, 2000.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. 4 ed. 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NAZARETH, Paulo. Entrevista por Hélio Nunes (entrevista). 3x3. *3C Centro de Criação Contemporânea*. Revista eletrônica, n. 2, set. 2012a. Disponível em: <https://issuu.com/publicacoes-3c/docs/3x3_02>. Acesso em: 17 dez. 2021.

NAZARETH, Paulo. Entrevista concedida a Altino Filho. *Hoje em Dia*, dez. 2012b. Disponível em: <<https://www.hojeemdia.com.br/almanaque/o-artista-mineiro-paulo-nazareth-fez-de-sua-caminhada-até-os-estados-unidos-uma-obra-de-arte-1.84362>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

NAZARETH, Paulo. Entrevista concedida em 2012 à Revista Elástica. *Revista Elástica*, n. 2, Rio de Janeiro: Ed: Multifoco, 2012c. p 19-27. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/5dc20000649f3908c4e5365d/t/5dfcc579147f8f448f9dc694/1576846735842/Elastica_2-miolo-elastica2-060812_compressed.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2021.

NAZARETH, Paulo. Paulo Nazareth está reinventando a performance com caminhadas. Entrevista concedida à Folha Ilustrada. *Folha de São Paulo*, 23 mar. 2013. Disponível em: <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1266830-paulo-nazareth-esta-reinventando-a-performance-com-caminhadas.shtml?>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

NAZARETH, Paulo. Do ritual. In: Catálogo da 3ª Bienal da Bahia: *Jornal dos 100 dias*. Salvador: 3ª Bienal da Bahia, 2014.

NAZARETH, Paulo. *Direito ao Funeral*. 2015. Disponível em: <<http://projectomultiplo.blogspot.com/2015/09/paulo-nazareth.html>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

NAZARETH, Paulo. Entrevista concedida a Nicole Martinez. *Contemporary & América Latina*, jul. 2019. Disponível em: <<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/paulo-nazareth-ica-miami/>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

NAZARETH, Paulo. Entre-lugar: identidades em trânsito. In: MASSON, Michel. *PRUMO* – Revista do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio, v. 4, n. 6, nov. 2019. Disponível em: <<http://periodicos.puc-rio.br/index.php/revistaprumo/article/view/1176>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

NAZARETH, Paulo. Paulo Nazareth – Epistemologias comunitárias. *Labcult*. 10 jun. 2019. Disponível em: <<https://labcult.eci.ufmg.br/epistemologiacomunitaria/index.php/paulo-nazareth/>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

NAZARETH, Paulo. Mas não se come com a mão de qualquer jeito, existe uma maneira de se comer com a mão que, se você não sabe, comete gafe. Porque o ato de comer com a mão também exige uma cultura. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 38, p. 8-47, jul. 2019. 10 jun. 2019. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/27906>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

LIMA, Marcus Eugênio Oliveira; VALA, Jorge. Sucesso social, branqueamento e racismo. *Psicologia: teoria e pesquisa*, v. 20, p. 11-19, jan./abr. 2004. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ptp/a/PgkQfRgVmPjY69Q7HpvHngh/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

LOPES, Dailza Araújo; FIGUEIREDO, Ângela. Fios que tecem a história: o cabelo crespo entre antigas e novas formas de ativismo. *OPARÁ*, v. 5, p. 1-17, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.uneb.br/index.php/opara/article/view/5027>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Eduardo de Oliveira e. O mulato, um obstáculo epistemológico. *Revista Argumento*, São Paulo, vol. 1, n. 3, p. 65-73, jan. 1974.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

OVALLE, Priscilla Peña. *Shake your assets: dance and the performance of Latina sexuality in Hollywood film*. 2006. Tese (Doctor of Philosophy - Cinema). University of

Southern California, Los Angeles, 2006. Disponível em: <<http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll127/id/22264>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

PATO, Ana Mattos Porto. Arte contemporânea e arquivo: reflexões sobre a 3ª Bienal da Bahia. *Revista CPC*, São Paulo: USP, n. 20, p. 112-136, 2015a. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/102614/107525>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

PATO, Ana. Como falar do trauma? Os arquivos do museu antropológica e etnográfico Estácio de Lima: um estudo de caso da 3ª Bienal da Bahia. *Anais da 3ª Bienal da Bahia*. São Paulo: Parole, 2015b. Disponível em: <https://www.arte-sur.org/wp-content/uploads/2016/09/Como_falar_do_Trauma_Os_arquivos_do_Muse1.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2021.

PATO, Ana Mattos Porto; CASTRO, Laura. Como se faz um marginal. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 6, n. 11, p. 10-21, mai. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15765/pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

PECCININI, Daisy. Os anos 1960: figurações e as politecnomorfias da arte. In: Lisbeth Rebollo Gonçalves (org.) *Arte brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 207-231.

PEREIRA, Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. *Revista IEB*, n. 54, p. 87-106, 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/49114>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

PORTES, Edileila Maria Leite. Arte, Arte indígena, Arte Borum/Krenak: os imbricados caminhos para a compreensão da arte. *ARS (São Paulo)*, v. 13, p. 88-103, jan.-jun. 2015. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ars/a/nPf4KJT8VxMhbbPwY6MqXnB/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

REIS, Eneida de Almeida dos. *Mulato: negro-não-negro e/ou branco-não-branco*. São Paulo: Editora Altana, 2002.

REZENDE, Priscila. Priscila Rezende. *Jornal Bienal 12 - Feminismo(s): visualidades, ações e afetos*. Disponível em: <https://21cf08b2-90b0-4b83-97f9-807117bee408.filesusr.com/ugd/ae5dfe_98ed10094162405599a43d5fba9c50d5.pdf>. Acesso em: 27 set. 2021.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Gustavo Lins. O mestiço no armário e o Triângulo Negro no Atlântico: para um multiculturalismo híbrido. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 11, n. 23, p. 228-31, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000100016>. Acesso em: 17 dez. 2021.

RIBEIRO, Guilherme Trielli. O fim do fim da arte: A poética itinerante de Paulo Nazareth. *Revista Landa*, vol. 5, n. 1, p. 427-437, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/177508/28.%20DOSSIER%2002%20Guilherme%20Ribeiro%20-%20O%20fim%20do%20fim%20da%20arte...%20PT.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

ROCHA, Vera da Silva. *Mestiçagem na Bahia: um estudo sobre construção de identidades na cidade de Salvador*. 2010. 114 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/24097/1/dissertacao_VSRocha.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2021.

ROCHA, Winny. *Performance preta: encruzilhadas entre arte e política*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Instituto de Filosofia, Arte e Cultura, Universidade de Ouro Preto, 2018. Disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/11718/1/DISSERTAÇÃO_PerformancePretaEncruzilhadas.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2021.

ROCHA, Leandro de Souza. *Cadernos de África: corporeidades e narrativas negras pelas vias das encruzilhadas*. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/13852/1/Nap%c3%aa%20Rocha%20-%20Disserta%c3%a7%c3%a3o%20-%20FINAL.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

RODRIGUES, Nina. *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*. 3 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

RODRIGUES, Wallace. A “baba antropofágica” de Lygia Clark e os “parangolés” de Hélio Oiticica como arte de performance. In: *Conhecimento & Diversidade*, Niterói, v. 9, n. 19, p. 178-190, out./dez. 2017. Disponível em: <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/conhecimento_diversidade/article/view/313>. Acesso em: 17 dez. 2021.

ROLNIK, Sueli. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

ROLNIK, Sueli. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2 ed., 2019.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: H. Garnier. Disponível em: <<https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/6569>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

ROOT, Deborah. *Cannibal Culture: Art, Appropriation, and the Commodification of Cultural Difference*. Nova Iorque: WestView Press, 1996.

ROSÁRIO, Frei Antônio do. *Frutas do Brasil: numa nova e ascética Monarquia consagrada a'santissima Senhora do Rosário*. Lisboa, 1702. Disponível em: <<https://purl.pt/34223/2/>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

SÁNCHEZ-GÓMEZ, Luis A. Human Zoos or Ethnic Shows? Essence and contingency in Living Ethnological Exhibitors". *Culture & History Digital Journal*, 2013, ed. 22. Disponível em: <<https://cultureandhistory.revistas.csic.es/index.php/cultureandhistory/article/view/31/122>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

SANTOS, Dominique Vieira Coelho dos. Acerca do conceito de representação. In: *Revista de Teoria da História*. Goiânia, ano 3, n.6, dez. 2011. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/teoria/article/view/28974/16144>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

SANTOS, José Mário Peixoto. Breve histórico da "performance art" no Brasil e no mundo. In: *Revista Ohun*, ano 4, n.4, dez. 2008, p.1-32. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze_mario.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2021.

SANTOS, Myriam. Os museus Brasileiros e a constituição do imaginário nacional. *Sociedade e Estado*. Brasília, v. 15, n. 2, p. 271-302, dez. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922000000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 17 dez. 2021.

SANTOS, Rafael José dos. O 'étnico' e o 'exótico': notas sobre a representação ocidental da alteridade. In.: *Revista Rosa dos Ventos*, 2013, out-dez, p.635-643. Disponível em: <<http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/rosadosventos/article/view/2327>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. O Espetáculo da Miscigenação. *Revista do Instituto de Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, p. 15-23, 1994. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000100017>. Acesso em: 17 dez. 2021.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. Usos e abusos da mestiçagem e da raça no Brasil: uma história das teorias raciais em finais do século XIX. *Afro-Ásia*, n.18, p. 77-101. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20901>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: (Org.). *História da vida privada no Brasil 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 173-244.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. 1. ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012a.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. Do preto, do branco e do amarelo: sobre o mito nacional de um Brasil (bem) mestiçado. *Ciência e Cultura*, São Paulo, vol.64, n.1, p. 48-55, 2012b. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252012000100018&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 17 dez. 2021.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz; STARLING, Heloísa. *Brasil: uma biografia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SERRA, Ordep José Trindade. Sobre psiquiatria, candomblé e museus. *Caderno CRH*, Salvador, v. 19, n. 47, p. 309-323, mai./ago. 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/crh/article/view/18760/12132>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

SIMÕES, Igor Moraes. *Montagem fílmica e exposição: vozes negras no cubo branco da arte brasileira*. 2019. 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. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/197434/001097947.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

SILVA, Daniela Araújo da. *Diáspora Borum: Índios Krenak no Estado de São Paulo (1937–2008)*. 2009. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/93399/silva_da_me_assis.pdf?s=equ>. Acesso em: 17 dez. 2021.

SILVA, Graziella e LEÃO, Luciana. O paradoxo da mistura: identidades, desigualdades e percepção de discriminação entre brasileiros pardos. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 27, n. 80, p. 117-133, 2012. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v27n80/v27n80a07.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

SILVA, Liliam Ramos da. Não me chame de mulata: uma reflexão sobre a tradução em literatura afrodescendente no Brasil no par de línguas espanhol-português. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, v. 57, p. 71-88, 2018. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/tla/a/JZjt3cFmJfPws34Yxx84HHQ/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

SKIDMORE, Thomas. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Trad. Raul de Sá Barbosa, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SOUZA, Jessé. *Ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

STEVANIN, F. Travelling Identities: Paulo Nazareth's Works on the Migratory Routes. *Cinergie – Il Cinema e le altre Arti*, [S. l.], v. 8, n. 16, p. 51-60, 2019. Disponível em: <<https://cinergie.unibo.it/article/view/9600>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

UNITED NATIONS. Visit to Belgium - Report of the Working Group of Experts on People of African Descent. In: *Racism, racial discrimination, xenophobia and related forms of intolerance, follow-up to and implementation of the Durban Declaration and Programme of Action*. Disponível em: <<https://undocs.org/pdf?symbol=en/A/HRC/42/59/ADD.1>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

TODOROV, Tzvetan. *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana*. Trad. Martí Mur Ubasart. 4. ed. Cidade do México: Siglo XXI, 2013.

VIANA, Oliveira. *Populações meridionais do Brasil*. Brasília: Senado Federal, [1920] 2005. Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/1108/743391.pdf?sequence=4&isAllowed=y>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

VIANA, Janaina Barros Silva. *Uma possível arte afro-brasileira: corporeidade e ancestralidade em quatro poéticas*. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86908/viana_jbs_me_ia.pdf?sequence=1>. Acesso em: 17 dez. 2021.

VIANA, Diego. Olhando para o outro. *Pesquisa FAPESP*, São Paulo, ed.303, mai. 2021. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2021/05/084-087_zoos-humanos_303.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2021.

VINHOSA, Luciano. Fotoperformance – passos titubeantes de uma linguagem em emancipação. In: *Anais do 23º Encontro da ANPAP – “Ecosistemas Artísticos”*, Belo Horizonte: 2014, p. 2876-2885. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2014/simposios/simposio08/Luciano%20Vinhosa.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

WERMUTH, Maiquel Ângelo Dezordi; MARCHT, Laura Mallmann; DE MELLO, Letícia. Necropolítica: racismo e políticas de morte no Brasil contemporâneo. *Revista de Direito da Cidade*, v. 12, n. 2, p. 1053-1083, jun. 2020. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/rdc/article/view/49790>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org. e trad.) et al. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

ŽIŽEK, Slavoj. *Primeiro como tragédia, depois como farsa*. Trad. Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. *Problemas com identidades*. Trad. Márcio Tarouco. Instituto Humanas Unisinos. 2018. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/579664-problemas-com-identidades>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

ZORBEL, Gibby. Ex-escravos lembram rotina em fazenda nazista no interior de SP. *BBC News – Brasil*, 2014. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/01/140121_fazenda_nazista_sp_mv>. Acesso em: 17 dez. 2021