

① Para se pensar as relações entre arte e identidade, é preciso antes se considerar os termos a partir dos contextos históricos que os envolvem. Quando falamos em identidade, nos deparamos com um termo cujo uso é tão vasto e muitas vezes tão heterogêneo - quanto à própria arte.

O conceito de identidade emerge do pensamento etnocêntrico europeu, que busca observar, categorizar e classificar os grupos étnico-culturais utilizando critérios autorreferentes (daí sua característica etnocêntrica, pois fixa o referencial do olhar em sua própria constituição de povo). O projeto artístico chamado moderno, que tem no Iluminismo um ponto-chave no que diz respeito à configuração teórica e crítica de seus princípios, tem, entre suas características principais, segundo A. Elland, um olhar que pode considerar tradições culturais de fora do Ocidente como sendo exóticas e buscando de um conhecimento relevante.

Os longo do século XX, essas visões foram, e seguem sendo, criticadas, por teóricos muitas vezes europeus. A suposta objetividade e a racionalidade como atributos externos ou mesmo opostos às crenças religiosas foram demolidas por Adorno e Horkheimer, que mostraram como a ciência moderna europeia é um entre muitos mitos em Dialética do Iluminismo. A suposta neutralidade do olhar eurocêntrico é também apontada pela crítica do campo da Sociologia, que tem, em Winodá epistemiológica um aprofundamento da percepção do olhar neutro como algo inexistente, e do olhar eurocêntrico como específico, que tem, por especificidade se considerar universal, referência em relação ao "Outro", e que portanto se coloca como centro e qualquer grupo diferente de si como outro. Boaventura de Souza Santos contrapõe sua constatação da visão desse Norte global à ideia de diversidade epistemológica, em que as diferenças são entendidas como um valor e não como fator de exotização. Foucault analisa as implicações de poder numa relação de produção de diferenças a partir de um olhar etnocêntrico e Foucault mostra como essa produção interfere diretamente na subjetividade do povo negro, especialmente se referindo

a população da África diaspórica. Finalmente Stuart Hall colocará a noção de identidade fora do campo da taxonomia, característica do pensamento moderno europeu, para entendê-la como caracteristicamente mutável, resultado de trocas e desenvolvimentos de grupos.

Hoje também entendemos que identidade muitas vezes é um termo usado por um olhar inconsciente de si sobre aquilo que percebe como diferente de si. Em muitos aspectos, o etnocentrismo europeu permanece determinante na relação de categorias privilegiadas com os grupos que percebem como diferentes, sem entender que as "diferentes" deve necessariamente acrescentar-se um "de si".

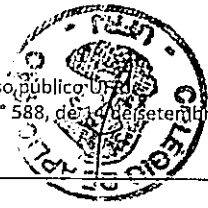
Nesse contexto a arte institucionalizada pelo pensamento etnocêntrico europeu atua na produção simbólica de imagens que, a despeito das frequentes boas intenções, contribuiu para a disseminação e introjeição do olhar, ao condescendente, ao exotizante, ao timoroso, em relação à categoria de "outro". Os exemplos são inúmeros: desde as pinturas românticas de Vitor Meirelles e Pedro Américo, alinhadas ao indigenismo, no século XIX brasileiro, passando pela declarada inspiração "na arte africana" de Picasso, e por que não pensar nos desenhos técnicos do século XIX estudando os corpos de povos africanos, indicando uma fixação com o tamanho e forma de órgãos sexuais pelos europeus como sexualis? Basta pensar nos desenhos e fotografias de Sara Baartman, chamada Vênus Hotentote, mulher africana sequestrada por europeus e "apreciada" como escultura na Europa por conta do seu percebido enorme traseiro. O filme "Les noirs sont fous", de Jean Rouch, também surge como referência de um olhar que busca entender um ritual africano.

Na exposição EXAFRICA, atualmente em cartaz no CCBB-Rio, uma série de fotografias atravessa esse campo com uma operação bastante simples. Tratam-se de imagens do cotidiano das ruas de grandes cidades africanas. No plano simbólico as imagens operam em dissonância com categorias próximas porém historicamente apresen-

todas como esteludentes: as imagens da fome e da miséria, exploradas pelo fotojornalismo, em que figuram crianças frequentemente negras e subnutridas, muitas vezes em contextos rurais, e as imagens produzidas por artistas institucionais em seus territórios de origem, ou igualmente brancos, da vida urbana em que figuram pessoas predominantemente brancas em condições socioeconômicas visivelmente privilegiadas e/ou pessoas não-brancas em condições de desvantagem. Nas fotografias expostas no CCB, vemos cenas urbanas que pela arquitetura, design e vestuário poderiam corresponder à segunda categoria. No entanto, todas as pessoas figuradas são negras. No plano simbólico, essas imagens subvertem a imagem solidificada no olhar branco - ou embranquecido - segundo a qual a África é rural e seus habitantes de forma geral são pobres e sofrem de desnutrição.

Mas talvez uma das mais constantes demonstrações desse olhar etnocêntrico ao longo da História da Arte Moderna - ligada à modernidade e não ao Modernismo - é a representação do corpo feminino. Um dos trabalhos mais famosos do coletivo Guerrilla Girls demonstra, em diferentes momentos e países, que as mulheres precisam estar nuas para entrar em museus, ou, na prática, que a grande maioria dos objetos de pinturas de nu são mulheres, enquanto que a esmagadora maioria de sujeitos que produzem a arte que é mostrada, e sobretudo comprada, pelas grandes instituições de arte são homens. Mesmo artistas mulheres são frequentemente reduzidas a parceiras de um grande artista, mera inspiradora ou artista exótica ou icônica, por uma cultura de mana de arte ou mesmo dentro dos círculos artísticos. É o caso de Camille Claudel (também conhecida por sua internação psiquiátrica), Meret Oppenheim e de Frida Kahlo, respectivamente.

Na inevitabilidade da confluência das construções identi-



titânias, iluminadas por Stuart Hall, Angela Davis, bell hooks, entre outras, o trabalho da artista Michelle Mattiuzzi explora o olhar colonizador numa série de performances em que expõe seu corpo nu, dançando para o público de forma sensual e se cobrindo de tinta branca. Seu corpo está longe de ser o que é convencionalmente representado como belo; é negro e é gordo. Ao dar ao público "de bom grado" o que ele quer ver, um espetáculo que é também uma caricatura, Michelle constrói os desejos mais profundos de dominar e posse.



2) Algumas obras interessantes no contexto étnico-racial foram mencionadas na questão 1. Nesta questão, será aprofundada a análise de uma única obra. Trata-se da pintura "A redenção de Cam", produzida por Modesto Brocos em 1895.

A pintura apresenta uma cena de exterior, de um casarão, indicando o nível social de seus habitantes. Na porta, está sentado um homem branco. Ao seu lado, uma mulher mestiça ocupa o centro da composição. Em seu colo, objeto de seu olhar, está um bebê branco. Ao lado da mulher, em oposição simétrica ao homem branco, está uma mulher negra de idade avançada, com as mãos, a boca e o olhar voltados ao céu, em postura de súplica aos poderes divinos.

O milagre é representado em três esferas. A primeira é a narrativa étnico-social, bastante difundida na época, de branqueamento. Quando as elites brasileiras entenderam que não seria possível "se livrar" - entenda-se aproximar ou deportar - todo o contingente negro brasileiro, logo que a escravidão foi declarada ilegal, surgiram propostas a médio e longo prazo para erradicar o fator negro através da mestiçagem. A segunda é da ordem narrativa, anacronismo, pelo nome da pintura, uma ocorrência individual a uma mestiçagem de todo um povo, a um evento bíblico. Trata-se de uma interpretação de um texto bíblico feita por grupos protestantes estadunidenses no século XIX. Segundo a interpretação, quando Noé diz a seu filho Cam que seus filhos serão escravos de seus irmãos, ele está na verdade o amaldiçoando. Além disso, com base em eventos posteriores, se elaborou a possibilidade de os descendentes de Cam terem povoado a África. Finalmente, a noção de escravidão bíblica é entendida à luz da escravidão colonial, radicalmente diferente daquela por ser praticada sempre pelo mesmo povo (branco) e por construir



um perado sistema ideológico que a justifique. A maldição de Cam foi usada como justificativa ideológica da escravização dos povos africanos, sob a alegação de que "estava" escrito na Bíblia que esse era o destino e propósito de existência dos povos africanos.

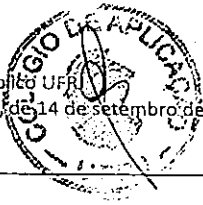
A terceira esfera é iconográfica, pois a composição das figuras apresenta a estrutura comumente usada no Renascimento para representar a virgem e o bebê. O bebê de Brocos é apresentado, por analogia iconográfica, como o grande salvador de um povo perdido.

A pintura de Brocos apresenta a possibilidade de redenção dessa "maldição" através da miscigenação: a avó negra conseguiu que sua filha casasse mestiça, pois (se assume) seu pai era branco, e essa filha mestiça teve um filho com um homem branco, assim liberando sua família — e, alegoricamente, seu povo — de uma maldição tão antiga (ou mais) que o Dilúvio.

Essa pintura foi apresentada num concurso de Eugenia como ilustração da proposta de "solução do problema negro", adaptada ao Brasil.

Com essa análise, entendemos que campos como religião e ciência, idealizados como disjuntos pelo pensamento moderno, se aliam no fortalecimento explicativo das violências dessa mesma cultura moderna.

Novamente a obra de Michelle Natuzzi vem à mente, ao abordar o desejo e repulsa da pele negra embranquecida. Em seu filme *Khela*, Yasmin Thaina também apresenta um processo semelhante, porém utiliza o recurso de "reverse motion". Uma jovem pintada de branco vai aos poucos "removendo" a tinta, revelando assim sua pele negra, e talvez invocando aí a sua redenção verdadeira: tornar-se negra, como se pode observar nas mais diversas máscaras culturais e artísticas da atualidade, é sobretudo um ato político.



Sem dúvida, na crítica ao projeto de branqueamento, bem como nas práticas artísticas e culturais negras atuais, percebemos o vigor das ideias de Fanon e de sua obra. *Pele negra, máscaras brancas*, cujo título analisa a subjetividade negra colonial como produto da violência colonial.

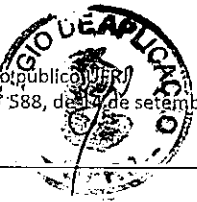
A intercepção dessas questões nas aulas de artes visuais pode contribuir para uma compreensão mais ampla dos mecanismos de violência em nossa sociedade, bem como capacitar estudantes para um olhar mais consciente, que vá além de uma recepção passiva de conteúdo, através da leitura e contextualização de imagens da nossa cultura.

3) a abordagem folclorista no Brasil extrapola o campo da educação e está historicamente situada no contexto do pensamento eurocêntrico do século XIX. Nele, as bases éticas e ideológicas do Iluminismo são desdobradas em campos de estudo que buscam, através de uma pseudociência, justificar essas bases, bem como a exploração colonial e seus múltiplos aspectos, que as acompanham.

Esses campos buscaram antes de tudo enquadrar as diferentes populações e culturas dentro de uma lógica europeia, consolidando o aspecto simbólico da colonização. Os efeitos da ação desses campos são sentidos até hoje: no carnaval, muitas pessoas se "fantasiam de índio" - na verdade usam adereços com plumas e pintura corporal, elementos característicos de diversos grupos indígenas reduzidos a um estereótipo - muitas pessoas acreditam que todos os indígenas vivem fora da cidade, que são um grupo uniforme, ignorando as cercas de trezentas etnias que sobreviveram e resistem à colonização e à violência física e simbólica ainda hoje. A noção mediana de purismo se faz sentir na negação de qualquer identidade indígena que não seja a do "selvagem", noção romântica histórica que impede um olhar para a questão indígena de forma crítica.

Folclorizar o indígena é colocá-lo numa posição de objeto, congelado num tempo - passado - e espaço - "natural" - fora do alcance da urbe contemporânea. É também garantir a continuidade dos ataques a seus direitos, pois objetos não têm voz; e na construção de uma temporalidade linear, o tempo não volta atrás.

As concepções de ensino modernistas têm por característica o rompimento com a tradição. Sabemos porém, com Frederic Jameson, que utopias não são de fato imagináveis, já que sempre que tentamos imaginar um futuro, ou uma realidade outra, o fazemos partindo da nossa experiência subjetiva. A noção de utopia é, em si, e no seu sentido coloquial, uma utopia. Decorre que o projeto modernista não representa uma ruptura



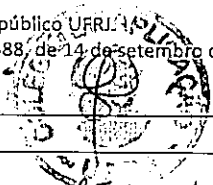
radical com "tudo que veio antes", como desejavam seus artífices e entusiastas, mas com aquilo que foi possível romper.

Na prática pedagógica, essa ruptura representou uma renovação da exclusão das produções artísticas daqueles povos "outros", seja por sua remoção total, por seu branqueamento como no caso de Machado de Assis, escritor negro representado como branco, ou pela sua exotização.

As pedagogias críticas enfatizam a contextualização das obras de arte, e diversificam o espectro de referências visuais válidas para o ensino da arte. Ainda assim, muitas práticas pós-modernas enfatizam a importância de se alfabetizar para as linguagens associadas ao desenvolvimento tecnológico - vídeo e fotografia - e suas respectivas áreas de produção - design, propaganda, fotografia de moda, vídeos-clipes, etc. - além da produção artística institucional. Esse é o caso por exemplo da Cultura Visual. Permanece a antiga divisão apontada por D. Dordis em Sintaxe da linguagem visual entre belas-artes e artes aplicadas, no que diz respeito à diferença no potencial simbólico entre elas.

Nesse sentido, aquelas produções entendidas como arte popular indígena, ou toda forma de arte que não obedeça ao princípio de progresso e mutabilidade, e à separação das esferas do ritual, artístico, religioso e social, permanecem vistas ora por suas operações simbólicas exclusivamente, ora por suas qualidades "estéticas", entendidas dentro da perspectiva da estética europeia. O grande desafio que se lança é, como pode um sujeito não indígena observar e olhar elementos culturais e materiais indígenas sem um olhar colonizador?

Berta Ribeiro nos lembra que Levi-Strauss já identificava, que nas sociedades estudadas por etnólogos, ciência, religião, arte, história e todo o resto se encontram unificados. O desafio,



para além da perspectiva ocidental arraigada em nós, esta no próprio formato fragmentado e disciplinar da escola, e da sua realidade recíproca.

A lei 11645/08, que acrescentou à obrigatoriedade dos conteúdos africanos e afro-brasileiros da lei anterior aquela dos conteúdos relacionados às culturas indígenas trouxe visibilidade a uma necessidade, no entanto sem oferecer recursos ou diretrizes para tal. Muitas vezes tais conteúdos são ensinados de forma folclórica, reforçando ainda mais as percepções românticas e pouco críticas, impedindo uma verdadeira transformação, ainda que no olhar que temos sobre a questão.

A perspectiva histórico-crítica reforça a importância de se contextualizar as produções artísticas e culturais, e de se valorizar o questionamento de posições sobre determinados assuntos. Nessa abordagem, seria possível pensar por exemplo sobre o olhar que temos sobre essas produções, e problematizar usos indevidos das referências culturais - como tatuagens de pinturas corporais - trazendo também seus aspectos positivos.

Finalmente, encerro com uma citação de René Marc da Costa Silva, que vem nos lembrar que, por mais que a perspectiva histórico-crítica entenda a escola em reciprocidade com seu entorno, muito do nosso pensamento antecede e talvez por isso seja mais profundo e arraigado que qualquer prática pedagógica, em seu sentido restrito, pode alcançar. E que neste sentido, a formação docente deve desenvolver, muito mais que estudos históricos das pedagogias ou de técnicas "artísticas", a capacidade de entender as limitações do pensamento e teórico.

"Só depois de nos despir dos entulhos de mais de 500 anos de vigência de noções hierárquicas e desiguais será menos absurdo pensar também a possibilidade de uma nova escola; de uma

outras maneiras de ensinar e, sobretudo, de ensinar outras coisas." 1

1 Silva, Rene Marc da Costa, em Cultura popular e educação -
salto para o futuro.