



REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

Nº 6 2020 | editores do número: Ana Cristina Pereira, Michelle Sales & Rosa Cabecinhas | vista.sopcom.pt



#6

SOPCOM
ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE
CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO







REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

nº 6 (In) *Visibilidades: imagem e racismo* | 2020 | editores do número: Ana Cristina Pereira, Michelle Sales & Rosa Cabeçinhas

www.vista.sopcom.pt

SOPCOM
ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE
CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO





REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

Nº 6 • 2020

ISSN: 2184-1284

Tema | Special Issue

(In)Visibilidades: imagem e racismo

Editores *vista 6 | 2020* | Editors *vista 6 | 2020*

Ana Cristina Pereira, Michelle Sales & Rosa Cabecinhas

Conselho Editorial | Editors

Coordenação: Maria da Luz Correia (UAc/CECS-UM) e Carla Cerqueira (CECS-UM) | **Comentários e Conversas:** Isabel Macedo (CECS-UM) | **Projetos Visuais:** Ricardo Campos (CICS.NOVA-UNL) e Ana Cristina Pereira (CECS-UM) | **Paginação e Composição Gráfica:** Sofia Gomes (CECS-UM)

Conselho Científico | Editorial Advisory Board

Albertino Gonçalves (UM) • Ana Gabriela Macedo (UM) • António Fernando Cascais (UNL) • Bernardo Pinto de Almeida (UP) • Catarina Moura (UBI) • Domingo Hernández Sánchez (ES, US) • Fabio La Rocca (FR, UPV) • Helena Pires (UM) • Isabel Babo (ULP) • Jacinto Godinho (UNL) • João Sousa Cardoso (ULP) • José Bragança de Miranda (UNL/ ULHT) • José Gomes Pinto (ULHT) • Julieta Leite (BR, UFPE) • Luís Loureiro (ULP) • Luís Nogueira (UBI) • Madalena Oliveira (UM) • Manuela Penafria (UBI) • Margarida Medeiros (UNL) • Maria Augusta Babo (UNL) • Maria Teresa Cruz (UNL) • Maria Teresa Flores (ULHT) • Miguel Leal (UP) • Mirian Tavares (UALG) • Moisés de Lemos Martins (UM) • Nelson Zagalo (UM) • Pedro Mota Teixeira (IPCA) • Victor Flores (ULHT)

Conselho Consultivo | Honorary Board

Georges Didi-Huberman (FR) • W.J.T. Mitchell (EUA) • Gillian Rose (RU) • Lucia Santaella (BR) • Bernhard Siegert (AL)

imagem de capa | Aline Motta

***vista revista de cultura visual* • ISSN 2184-1284 • URL www.sopcom.vista.com • email vista.culturavisual@gmail.com**

vista é editada semestralmente pelo **Grupo de Trabalho de Cultura Visual** da **Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação – SOPCOM**. O procedimento de seleção e revisão dos artigos segue o modelo de arbitragem duplamente cega por pares académicos (*double blind peer review*). Aceita textos em português, inglês, francês e espanhol. Os autores que desejem publicar artigos devem consultar o URL da página acima indicado.

vista is published twice a year by the **Visual Culture Working Group** of **Portuguese Association of Communication Sciences – SOPCOM**. *vista* is a double blind, peer-reviewed journal. *vista* accepts submissions in English, Portuguese, Spanish and French. Authors who wish to submit articles for publication should go to URL above.



Índice

(In)Visibilidades: imagem e racismo	9-19
Ana Cristina Pereira, Michelle Sales & Rosa Cabecinhas	

artigos

In/Visibilities and Pseudo/Visibilities: the black woman's portrait in the Bemposta chapel in Lisbon (1791-1792)	23-42
Giuseppina Raggi	
Is there, for the black person, only one destiny? A psychoanalytical approach	43-57
Jefferson Nascimento & Giselle Falbo	
Body, ancestry, and ecstasy: reading Rotimi Fani-Kayode's photographs in contemporary times	59-77
Jânderson Albino Coswosk	
Breaking Canons: Intersectional Feminism and Anti-Racism in the Work of Black Women Artists	79-100
Ana Balona de Oliveira	
Black women's oppositional gaze making images	101-119
Michelle Sales & Bruno Muniz	
O blackface em Portugal. Breve história do humor racista	121-142
Marcos Cardão	
Circulação de imagens coloniais na França contemporânea	143-158
Marcilene Silva da Costa	

conversas

Entrevista com Vanessa Fernandes. Imaginar sobre a memória e a tradição	161-168
Ana Cristina Pereira	

comentários

O Agora de Outrora: o cinema de Silas Tiny
Sérgio Dias Branco

171-178

projetos

Filha Natural
Aline Motta

181-187

(In)Visibilidades: imagem e racismo

Ana Cristina Pereira, Michelle Sales & Rosa Cabecinhas

*You may write me down in history
With your bitter, twisted lies,
You may trod me in the very dirt
But still, like dust, I'll rise.
(...)
Out of the huts of history's shame
I rise
Up from a past that's rooted in pain
I rise
I'm a black ocean, leaping and wide,
Welling and swelling I bear in the tide.
Leaving behind nights of terror and fear
I rise
Into a daybreak that's wondrously clear
I rise
Bringing the gifts that my ancestors gave,
I am the dream and the hope of the slave.
I rise
I rise
I rise.*

Maya Angelou (1978)

And Still I Rise, o poema de Maya Angelou descreve de forma magistral o movimento que perpassa os textos que aqui introduzimos. Trata-se de sublimação. Vista do lugar onde escolhemos estar, a História da humanidade é precisamente feita de resistência e de superação. As imagens refletem ou desafiam “velhas” clivagens abissais, forjadas durante o colonialismo europeu e são, ao mesmo tempo, expressão da opressão e da resistência que lhe tem sido feita. No que revelam e sobretudo no que remetem para a invisibilidade. As reflexões propostas descortinam subentendidos, denunciam ofensas naturalizadas, questionam silêncios e, finalmente, propõem novas visualidades para os corpos negros. Não necessariamente por esta ordem. Mais do que dar visibilidade

procura-se mostrar o quão invisível permanece uma parte substancial do visível – tornar visível a própria invisibilidade, na impossibilidade de recuperar o que foi sistemática e prolongadamente apagado. Deste modo, este número da *VISTA* propõe-se como contributo – ainda que modesto - para a luta antirracista dos nossos dias. A luta antirracista de um mundo onde, por todo lado, novas e velhas formas de racismo trituram vidas de pessoas negras.

Imagem

Entre o simulacro e a representação do mundo, entre a manipulação e a aprendizagem, o debate em torno da “veracidade” ou da capacidade de sedução da imagem alimenta, pelo menos no imaginário ocidental, debates acalorados sobre o poder social da imagem e o que a sua circulação ubíqua representa nas sociedades. Durante o século XX, a presença da imagem foi-se impondo de forma transversal, mesmo nos meios tradicionalmente ligados sobretudo à palavra, como é o caso da academia e as questões que a atravessaram ao longo dos séculos tornaram-se ainda mais complexas devido à amplitude da sua difusão e importância na organização de novas subjetividades e na economia simbólica do capitalismo.

Ao questionar a separação entre disciplinas, a Escola dos *Annales* deu um passo decisivo para o entendimento das imagens como objetos com um valor intrínseco e não apenas como ilustrações dos livros de história; o contacto entre a Antropologia, a História da Arte e a Arqueologia permitiu que a ideia de fonte primária se expandisse do documento escrito para todos os vestígios materiais. Deste modo, as imagens passaram a ser usadas como fonte e ao mesmo tempo a ser compreendidas como objetos de estudo.

Transparência e opacidade a imagem não é apenas referência, ela produz sentido (Boehm, 2015), procuremos, pois, nas imagens, conhecimento e não somente reconhecimento. Como lembra Marie-José Mondzain (2015) a imagem é ao mesmo tempo agente e objeto produzido de uma relação. Dessa percepção do papel crucial da imagem na própria constituição da sociedade, a autora retira uma conclusão, de cunho político;

É porque a capacidade do sujeito de produzir imagens faz parte de uma economia constituinte do desejo que as instituições que constituíram seu poder tomaram o cuidado tanto de interditar as imagens quanto de controlar a produção de seus efeitos (Mondzain, 2015: 41).

A dupla característica de agente e produto inerente à imagem projeta-se numa complexidade relativa ao seu próprio discurso - a imagem tem sido, ao longo do tempo, um veículo para a (re)produção de estereótipos, mas também tem contribuído amiúde



para o questionamento desses mesmos discursos (Pereira, Macedo & Cabecinhas, 2019). A pintura, a gravura, o desenho, ou o *graffiti*, bem como a fotografia, o cinema e a televisão, ou ainda as imagens publicitárias, entre tantas outras formas de produção de imagem, convivem num mundo onde estereótipos raciais que vêm de longe teimam em reproduzir-se, e onde, no entanto, proliferam práticas que questionam a continuidade das relações de poder criadas durante o colonialismo. A disputa pela memória colonial questiona a continuidade da exclusão do corpo negro da representação dos tecidos nacionais, circunstância que está intrinsecamente relacionada com o *déficit* de igualdade que fustiga os grupos racializados, resultante da herança discursiva do colonialismo e do racismo. No entanto, como lembra Leonor Areal (2011), há códigos que são reproduzidos inconscientemente ao comunicarmos através de imagens, este facto não sendo específico desta área, assume particular relevância no que à produção de imagens diz respeito, pela facilidade com que estas se disseminam e reproduzem e pela sua capacidade ontológica de seduzir.

Mas não há só imagens fabricadas (conscientes), há sobretudo *imagens involuntárias*, cuja ação interior escapa ao nosso controlo. Nem todas são fantasmas, grande parte são estereótipos, clichés, *marcas de água* que moldam o nosso olhar e a perceção do mundo – hoje, através do cinema, da televisão, dos audiovisuais e sobretudo da publicidade – como antigamente pelas figuras e ícones religiosos – e que têm um papel modelador de crenças, conceitos e sonhos – representados sucintamente através de imagens que inevitavelmente absorvemos e nos habitam (Areal, 2011: 357, grifos da autora).

O racismo e a alienação perpétua de um "outro" racializado têm sido lidos como estruturas de pensamento centrais da tradição ocidental. As raízes da demonização do Outro podem ser encontradas em imagens referentes aos mitos e tradições da antiguidade clássica, e continuam presentes, por exemplo, nas representações dos "homens selvagens" da Europa medieval. Segundo Gustav Jahoda (1999), estas imagens moldaram as interpretações dos primeiros "exploradores" modernos do Novo Mundo; traçando o mapa da imaginação ocidental e dos seus Outros, Jahoda percebe a identificação persistente do outro racializado com o canibalismo, abandono sexual, impulsividade e infantilidade.

Racismo

A discussão atual sobre racismo parece, com frequência, basear-se na discordância entre aqueles que consideram o racismo como uma estrutura de pensamento institucionalizada nos sistemas sociais vigentes e aqueles que o compreendem como algo que existe nas mentes e nos comportamentos de alguns ou de muitos indivíduos

(Bonilla-Silva, 2006). Deste modo, a ideia de que vivemos num mundo (sistema) racista aparece como dolorosa para muitos, enquanto que para muitos outros não passa de uma ideia nublosa e falsa. Pensar o racismo como fenómeno estrutural permite-nos perceber como a desigualdade racial acontece e como continuam a ser reificadas no nosso quotidiano “velhas” hierarquias raciais herdadas do colonialismo (Cabecinhas & Macedo, 2019). Depois do genocídio de milhões de judeus e ciganos durante a Segunda Guerra Mundial, poucos cientistas continuaram a defender hierarquizações raciais e as investigações desenvolvidas no domínio da genética vieram desacreditar as “verdades” do chamado “racismo científico”. Mas, embora muitos esforços tenham sido feitos para desfazer tais mitos, o peso de séculos de violência sistemática continua hoje a determinar destinos desiguais em função da cor da pele.

Promovida por feministas negras dos Estados Unidos a partir do final dos anos 1970, a metáfora da interseccionalidade (Crenshaw, 1991) sublinha a importância da conjugação de diferentes estruturas de opressão, sobre indivíduos e grupos específicos. Além de nos ajudar a compreender de que maneira raça, género e classe se interseccionam e se potenciam mutuamente enquanto fatores de opressão, a teoria da interseccionalidade (hooks, 1982) revela a importância de um ponto de vista situado - próprio à experiência de cada sujeito.

(In)Visibilidades: imagem e racismo, nasceu a partir do painel *Image & Racism: breaking canon*, que se desenvolveu em julho de 2019, na conferência *AfroEuropeans: Black (in)visibilities contested*, em Lisboa. Este painel visava uma reflexão compreensiva sobre a relação entre a produção de imagens e o racismo no mundo contemporâneo e esse encontro científico foi caracterizado também por um forte pendor de ativismo social. Pela nossa parte, procurámos aprofundar o diálogo/discussão que se estabelece entre imagens e estereótipos raciais e perceber a forma como, através da imagem, se alimenta ou combate as diversas formas de racismo. Aceitaram-se propostas que, partindo de realidades concretas advindas de diferentes contextos ao redor do mundo, vislumbrassem problematizar a reprodução através da imagem contemporânea e suas representações sociais hegemónicas, naturalizadas ou estereotipadas; bem como compreender a produção de imagens antirracistas, pós-coloniais ou decoloniais; e por fim, refletir sobre imagens que denunciam como a condição das negras e dos negros se reflete de forma estrutural na falta de centralidade da questão racial nas políticas públicas de combate às desigualdades, incluindo a esfera das visualidades produzidas. A origem de uma parte destes textos e o olhar com que foram escolhidos os restantes espelham a natureza híbrida do nosso encontro, desejando um entre-lugar entre a academia e o ativismo social e político. Produzidas na sua maioria por sujeitos racializados (embora não exclusivamente) estas reflexões, representam um fazer



académico que pretende ultrapassar os muros da academia e contribuir para a mudança social e justiça social. Poder-se-á obstar que esse é o objetivo último de toda a atividade académica/científica. Acontece que, neste caso, é a experiência enquanto Outro que interpela a necessidade reflexiva, e que informa o carácter descolonizador (do pensamento e da imagem) de muitos dos textos aqui apresentados, produzidos maioritariamente por *pontos de vista situados*.

Os textos agora publicados pretendem ajudar a descortinar a persistência das barreiras simbólicas à igualdade racial, profundamente enraizadas na tradição ocidental e propõem uma tomada de (auto)consciência potencialmente redentora que contribuirá (também pela sua militância) para o desmantelamento gradual da injustiça e da alienação racial.

(In)Visibilidades

A dicotomia visibilidade/invisibilidade possui vários desdobramentos. Tornar visível um determinado aspeto de uma imagem implica, quase sempre, obscurecer outros, ou melhor, tudo o que circunda o alvo sobre o qual se deitou luz. O processo é o mesmo no que se refere à realidade social.

Uma das formas mais insidiosas da manifestação do racismo consiste na negação da singularidade do Outro; os membros de grupos racializados não são lidos socialmente como indivíduos, mas como representantes de uma categoria homogénea. Deste modo, a informação sobre pessoas racializadas é tendencialmente tratada de forma automatizada, ou seja, com base em estereótipos - “Os membros de grupos racializados tornam-se ‘invisíveis’ enquanto pessoas, mas extremamente ‘visíveis’ enquanto grupo, constituindo esta uma das características fundamentais do racismo contemporâneo” (Cabecinhas, 2002: 587). No caso das pessoas negras, uma outra forma de visibilidade/invisibilidade se acresce. Falamos de uma invisibilidade enquanto seres pensantes, acompanhada de uma extraordinária visibilidade enquanto corpos; como refere Paul Gilroy (2019) “ser um intelectual negro (...) é uma espécie de condição impossível. No modo como o racismo moderno funciona, negro é corpo e branco é mente” (Gilroy et al., 2019: 179). Estes regimes de visibilidade/invisibilidade, não se anulam, pelo contrário, potenciam-se mutuamente; deste modo, ser negra/o é ser percebido socialmente como a *expressão de um grupo*, eternamente criança (divertido, alegre, dançarino, excessivamente emocional, místico, etc.) e ao mesmo tempo particularmente físico (sensual, violento, forte, etc.).

No âmbito da visualidade, com a consolidação das imagens técnicas de ampla difusão como a fotografia, o cinema, e, posteriormente, a televisão e suas imagens publicitárias, bem como a ubiquidade da imagem digital dos (nem tanto) novos meios de comunicação

social, a questão do racismo impõe-se com mais visibilidade a partir da segunda metade do século XX. As lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos da América, a luta contra os regimes de *Apartheid* ao redor do mundo, colocaram em evidência um questionamento profundo acerca da representação/ representatividade de homens negros e mulheres negras no regime das visualidades, e tornaram incontestado o direito inalienável à criação da própria imagem.

Tendo sido o Ocidente uma invenção da *Modernidade/Colonialidade* (Quijano, 1992), um sofisticado aparato imagético carregou através de si os fantasmas e os assombros do projeto excludente da modernidade cuja face oculta é a história da escravidão, racismo e sexismo. O percurso da descolonização, entretanto, tem sido errático e fragmentado. As estruturas e instituições que serviam ao antigo mundo moderno/colonial sofreram inúmeras atualizações e novas formas adotadas nas ditas democracias liberais ao redor de todo mundo, em grande parte servindo para reforçar e endossar novos (e velhos) preconceitos racistas.

No trabalho de desconstrução do projeto moderno/colonialista europeu postula-se como imprescindível descolonizar o olhar. No contexto que aqui trazemos, torna-se quase dispensável dizer que muitas obras canônicas das belas artes reforçam os tropos racializados, estereótipos e arquétipos usados para inferiorizar as pessoas negras e que isso acontece como resultado dos impactos combinados de escravização, colonialismo, preconceito racial e discriminação (Dixon, 2020). Num projeto descolonizador das imagens, mas também das mentes, é urgente repensar a forma como têm sido lidas determinadas representações, quer porque naturalizam o racismo, quer porque assumem um determinado conhecimento sobre a relação Nós/Outro presente nessas imagens. Esta é a proposta de Giuseppina Raggi no artigo que abre este número: *In/Visibilities and Pseudo/Visibilities: the black woman's portrait in the Bemposta chapel in Lisbon (1791-1792)*. Trata-se de uma análise histórico-artística da pintura de Giuseppe Trono na capela da Bemposta, que pretende esclarecer o significado da sua iconografia, segundo a autora, equivocado pela historiografia existente sobre a obra.

Como se perceberá pela sua presença transversal, a grande parte dos textos aqui partilhados, o ensaio de Frantz Fanon, *Pele Negra Máscaras Brancas*, publicado originalmente em 1952, é ainda muito pertinente no que diz respeito à condição mental da experiência do homem negro e da mulher negra mergulhados no mundo branco. Um mundo cuja diferença – e grau de violência atribuída - (ainda) está fortemente determinada pelo grau de pigmentação da pele: um facto em si mesmo privado de sentido, que o legado do colonialismo transformou numa muita pesada e insuportável significação.



De certa forma, é essa questão da herança cultural das pessoas racializadas como negras, estruturante para o estabelecimento de consciências racistas ou de um inconsciente racista que permeia o artigo de Jeferson Nascimento e Gisele Falbo. Só há um destino para a pele negra? Como romper com o ciclo vicioso do racismo? Partindo de um referente teórico sobretudo ligado à psicanálise, os autores refletem sobre a construção das subjetividades negras na relação com um Outro, no Brasil dos nossos dias.

No campo das artes visuais, tradicionalmente dominado por artistas homens e brancos, a desconstrução do cânone ganhou visibilidade (numa escala global) a partir dos anos 1990, e gostaríamos aqui de ressaltar a exposição do artista afro-americano *Mining the Museum*, realizada em 1992 pela Maryland Historical Society. A partir dessa exposição, a noção de arquivo e a conscientização do papel das instituições no legado colonial e nas práticas racistas assumiram uma dinâmica imparável.

Há uma forte carga subjetiva e de auto-conscientização também no trabalho do artista diaspórico Rotimi Fani kayode, um dos primeiros artistas abordados pelo historiador de arte Kobena Mercer, e que, através do olhar do pesquisador Jânderson Albino Coswoski, ganha atualização e reinsere a obra de Kayode numa agenda global da arte contemporânea que envolve a denúncia do racismo, a desconstrução de gênero e o questionamento da sexualidade.

Como todas as outras, as instituições artísticas – que têm o Poder de decidir o que é arte e o que não é – estão também atravessadas por princípios que excluem os corpos negros e os criadores racializados, especialmente as mulheres. Apesar disso, um conjunto significativo de autoras negras tem encontrado forma de contornar, ou mesmo furar, um certo teto de vidro. O texto *Breaking Canons: Intersectional Feminism and Anti-Racism in the Work of Black Women Artists* chama a nossa atenção para a importância de algumas autoras que quebram estereótipos e narrativas racistas e patriarcais. Uma leitura interseccional de trabalhos de Grada Kilomba, Eurídice Kala aka Zaituna Kala e Keyezua, permite a Ana Balona de Oliveira revelar o modo como estas artistas quebraram os cânones eurocêntricos e combatem o racismo, o patriarcado, o capitalismo, a homofobia, a transfobia e o capacitismo, dentro do campo específico da arte contemporânea.

No que ao cinema diz respeito, embora tenha servido à propaganda de ideais racistas durante a ascensão do nazismo na Alemanha e do fascismo em Itália, na Espanha e em Portugal, podemos afirmar, sem grande margem para dúvidas, que este teve um papel central no questionamento do racismo estrutural que constituiu o mundo da *imagérie* ocidental, pois foi o dispositivo encontrado para atuar ao lado das lutas pela descolonização nos países africanos como também foi um veículo fundamental para

pensar uma terceira via para romper com o colonialismo mental (e visual) na América Latina e também na Ásia (Sales, 2020). Este cinema buscou e marcou o engajamento de um outro tipo de espectador, de públicos e de esferas públicas, antecipando novos agenciamentos e políticas de afeto com relação à imagem que hoje operam também através das plataformas digitais.

Na senda das continuidades do cinema enquanto dispositivo de contrapoder ou contra-hegemónico, o texto de Michelle Sales e Bruno Muniz, *Black women's oppositional gaze making images*, propõe-se pensar a produção audiovisual realizada atualmente por mulheres negras no Brasil como um olhar opositivo - criador de imagens que rompem com estereótipos racistas e interpelam a branquitude.

Também no campo das artes performativas, é visível a (re)produção do imaginário racista. É interessante perceber, através do texto de Marcos Cardão, a forma como o humor racista, designadamente a prática de *blackface*, importada dos EUA, circula de forma consensual durante o período colonial num formato incontestado de racismo recreativo (Moreira, 2016), e continua, nos dias de hoje a influenciar o humor *mainstream*. Ainda que os alvos do humor sejam sistematicamente os mesmos, este tipo de humor não é entendido como expressão do racismo estrutural e é defendido no âmbito da “liberdade” do humorista.

As ramificações do imaginário racista colonial, estendem-se para além do humor e ao impregnarem todas as estruturas sociais assumem expressão em todas as formas de comunicação pela imagem. Numa reflexão sobre o funcionamento do próprio Capitalismo, Marcilene da Silva Costa através do texto *Circulação de imagens coloniais na França contemporânea* analisa a circulação de imagens estereotipadas da população negra em França, na da publicidade contemporânea e também no cinema *mainstream*. A autora estabelece a relação entre estas imagens (e os simbolismos que as impregnam) e o colonialismo.

Voltando ao cinema, agora produzido em Portugal. Vanessa Fernandes conversa com Ana Cristina Pereira, sobre os seus filmes e sobre a forma como o percurso pessoal da realizadora enquanto mulher negra a viver fora de África determina a sua obra. Depois, Sérgio Dias Branco comenta os filmes de Silas Tiny – o realizador português afrodescendente, que à semelhança de muitos outros cineastas negros em Portugal vive neste país desde a infância (Sales, 2020) e faz o seu primeiro filme *Bafatá Filme Clube* (2012) na Guiné-Bissau, para, anos depois, voltar a São Tomé e Príncipe e filmar *O Canto do Ossobó* (2017). Numa leitura sensível deste percurso cinematográfico, Branco atribui às imagens de Tiny o carácter benjaminiano de imagens clarão.

Como sempre, a *VISTA* encerra com um ensaio visual – Em *Filha Natural*, Aline Motta oferece-nos um projeto onde historiografia, reflexividade e ficção se misturam para



questionar os não ditos da História e a presença do legado colonial e escravagista em corpos negros de mulheres brasileiras contemporâneas.

Fazendo confluir abordagens e imagens provenientes de vários tempos e meios, propomos uma reflexão sobre a forma como o racismo está impregnado nas estruturas sociais e, portanto, nas imagens a elas inerentes, através de um conjunto de textos, que pela diversidade das fontes que analisam, é, ele próprio, uma demonstração do racismo enquanto fenómeno estrutural.

Agradecimentos

As editoras deste número querem expressar o seu agradecimento à artista Aline Motta pela gentil cedência de uma das imagens do seu trabalho *Filha Natural* (aqui publicado) para a capa desta edição.

Agradecemos ao Mamadou Ba pela parceria no âmbito do congresso *AfroEuropeans: Black (in)visibilities contested*, a todas as pessoas que participaram no painel *Image & Racism: breaking canon* e também a todos os que colaboraram na revisão dos textos aqui apresentados.

Ana Cristina Pereira elaborou este trabalho no âmbito do projeto *(De)Othering: Desconstruindo o Risco e a Alteridade: guiões hegemónicos e contra-narrativas sobre migrantes/refugiados e "Outros internos" nas paisagens mediáticas em Portugal e na Europa* financiado por FEDER - Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional através do COMPETE 2020 - Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI) e por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto 029997.

Michelle Sales desenvolveu este trabalho no âmbito do projeto *À Margem do Cinema Português: estudo sobre o cinema afrodescendente produzido em Portugal*, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Rosa Cabecinhas desenvolveu este trabalho no contexto do projeto *Memories, cultures and identities: how the past weights on the present-day intercultural relations in Mozambique and Portugal?*, financiado pela Rede Aga Khan para o Desenvolvimento e pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Referências bibliográficas

Alloa, E. (Ed.) (2015). *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica.

Angelou, M. (1978). *And Still I Rise*. New York: Random House.

Boehm, G. (2015). Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In E. Alloa (Org.), *Pensar a Imagem* (pp. 23-38). Belo Horizonte: Autêntica.

Bonilla-Silva, E. (2006). *Racism without racists: colour blind racism and the persistence of racial inequality in the United States*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.

Cabecinhas, R. (2002). *Racismo e etnicidade em Portugal: uma análise psicossociológica da homogeneização das minorias*. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, Braga, Portugal. Retirado de <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/25>

Cabecinhas, R. & Macedo, I. (2019) (Anti)racismo, ciência e educação: teorias, políticas e práticas. *Medi@ções*. 7(2), 16-36. <http://hdl.handle.net/1822/62834>

Dixon, A. C. (2020). Four women, for women: Caribbean diaspora artists reimag(in)ing the fine art canon, *African and Black Diaspora: An International Journal*, doi:10.1080/17528631.2019.1701810

Fanon, F. (1975). *Pele negra máscaras brancas*. Porto: Paisagem.

Gilroy, P., Sandset, T., Bangstad, S. & Høibjerg, G.R. (2019). A diagnosis of contemporary forms of racism, race and nationalism: a conversation with Professor Paul Gilroy. *Cultural Studies*, 33(2), 173-197. doi: 10.1080/09502386.2018.1546334

Jahoda, G. (1999) *Images of Savages: Ancient Roots of Modern Prejudice in Western Culture*. Routledge: London.

Crenshaw, K. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity, Politics and Violence Against Women of Color. *Stanford Law Review* 43, 1241-99.

hooks, b. (1982). *Ain't I a Woman. Black Women and Feminism*. Londres: Pluto Press.

Mitchell, W. J. T. (2015). O que as imagens realmente querem? In E. Alloa (Org.), *Pensar a Imagem* (pp. 165-190). Belo Horizonte: Autêntica.

Mondzain, M. J. (2015). *A imagem entre proveniência e destinação*. In E. Alloa (Org.), *Pensar a Imagem* (pp. 39-54). Belo Horizonte: Autêntica.

Moreira, A. (2019). *Racismo Recreativo*. São Paulo: Pólen

Pereira, A. C., Macedo, I., & Cabecinhas, R. (2019). Lisboa africana no cinema: conversas sobre *Li ké terra* e *Cavalo Dinheiro* em sala de aula. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 6 (1): 115-134.

Quijano, A. (1992) Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*,13(29), 11-20.

Sales, M. (Org.) (2020). *À Margem do cinema Português*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian.

Ana Cristina Pereira é doutorada em Estudos Culturais, pela Universidade do Minho. É investigadora de pós-doutoramento, no CES – Universidade de Coimbra e investigadora



associada do CECS – Universidade do Minho. Os seus principais interesses de investigação são: racismo, identidade social, representações sociais e memória cultural no cinema, numa perspetiva pós-colonial e interseccional. Investigadora nos projetos *À Margem do Cinema Português: estudo sobre o cinema afrodescendente produzido em Portugal* (Fundação Calouste Gulbenkian) e *Memories, cultures and identities: how the past weights on the present-day intercultural relations in Mozambique and Portugal?* (Rede Aga Khan para o Desenvolvimento e FCT). Membro do NARP – Núcleo Antirracista do Porto.

✉ ana.c.pereira@outlook.com

Michelle Sales é Professora da Escola de Belas Artes da UFRJ desde 2009, Investigadora do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, Coordenadora Científica do projeto *À Margem do Cinema Português: estudo sobre o cinema afrodescendente produzido em Portugal* (Fundação Calouste Gulbenkian). Curadora da exposição *Daqui pra frente: Arte Contemporânea em Angola*, Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2017, Brasília, 2018 e da Residência Artística *AfroEuropeans*, Fundação Calouste Gulbenkian/Colégio das Artes, UC, 2019. Coordenadora do Seminário Temático *Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos da SOCINE* e do Grupo de Trabalho *Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos da AIM* (Associação de Investigadores da Imagem em Movimento).

✉ sales.michelle@gmail.com

Rosa Cabecinhas é diretora do Programa Doutoral em Estudos Culturais na Universidade do Minho e professora no Departamento de Ciências da Comunicação do Instituto de Ciências Sociais e investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. A sua tese de doutoramento, *Racismo e etnicidade em Portugal: Uma análise psicossociológica da homogeneização das minorias*, foi premiada pelo Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas. As suas áreas de investigação são comunicação intercultural, memória, representações e identidades sociais e discriminação social. Entre as suas obras, destacam-se: *Preto e Branco: A naturalização da discriminação racial* e, em co-autoria, *Comunicação Intercultural: Perspectivas, Dilemas e Desafios*.

✉ cabecinhas@ics.uminho.pt



artigos



In/Visibilities and Pseudo/Visibilities: the black woman's portrait in the Bemposta chapel in Lisbon (1791-1792)

Giuseppina Raggi

Abstract:

Giuseppe Trono's painting in the Bemposta chapel, produced in 1791-1792, is the most representative artwork related to the social policies implemented by the Queen Mary I. This article focuses on the historical and artistic analyses to frame the political and religious context, and to clarify its misunderstood iconography. The cult of the Sacred Heart, instituted in 1779 by Pope Pius VI, is crucial to reframe the meaning of the painting. The new approach offers an original interpretation of the black woman who is represented in it. Her identity and biography are brought to the light. Her subjectivity is compared to the more known biographies of the enslaved black dwarfs, who lived at the Portuguese royal court, mainly the female dwarf Rosa of the Sacred Heart, portrayed in *Mascarada Nupcial* by José Conrado Roza (1788). Her in/visibility is compared, also, to the 'silence' about the black presence in the painting *The earthquake of 1755* by João Glama (2nd half of 18th century).

Keywords: Giuseppe Trono; Bemposta chapel; enslaved and free African women; Queen Mary I; Black subjectivities in 18th century Lisbon.

Resumo:

A pintura de Giuseppe Trono na capela da Bemposta, realizada in 1791-1792, é uma das obras mais representativas das políticas sociais implementadas pela rainha D. Maria I. Este artigo centra-se na análise histórico-artística da pintura para enquadrar o contexto político e religioso da época e esclarecer o significado da iconografia, que foi equivocado pela exígua historiografia existente sobre a obra. O culto do Sagrado Coração, instituído em 1779 pelo papa Pio VI, é crucial para decodificar o significado da pintura. A nova abordagem apresenta uma original

interpretação da mulher negra representada na tela. A sua identidade e a sua biografia são trazidas à luz. A sua subjetividade é comparada com as biografias mais conhecidas do grupo de anões escravizados que viviam na corte de Lisboa; principalmente com a biografia de Rosa do Sagrado Coração de Jesus, retratada na *Mascarada nupcial* de José Conrado Roza (1788). A sua in/visibilidade é comparada, também, com o 'silêncio' sobre a presença negra na pintura *O terramoto de Lisboa de 1755* de João Glama, realizada na segunda metade do século XVIII.

Palavras-chave: Giuseppe Trono; Capela da Bemposta; Mulheres africanas escravizadas e libertas; a rainha D. Maria I; subjetividades negras na Lisboa setecentistas.

The Bemposta chapel in Lisbon (1791-1792)

In the royal palace of Bemposta, the chapel is a sumptuous building, which interior and façade were integrally restructured and redecorated in the second half of the 18th century (Academia Militar, 2005).



Figure 1: Chapel of the 18th century royal palace of Bemposta, now Academia Militar (Raggi & Degortes, 2018, fig. IV).

The altarpiece is a painting by Giuseppe Trono (Turin 1739 – Lisbon 1810), the Italian royal portraitist who lived and worked in Lisbon from 1785 to 1810. The painting is one of the most important artworks within the Portuguese arts of the 18th century last quarter,



but, until recently, it was underestimated and misunderstood (Raggi & Degortes 2018). It was underestimated because of the reductive critical appreciation by the art historian José Augusto França, who considered Giuseppe Trono as a painter without talent and the painting “as a curious mix of styles: very conventional in the sacred figures; more bright in the common people; and even without avoiding to copy and imitate the portraits, painted two years before by the Irish painter Thomas Hickey, in the royal family’s figures” (França, 1967: 77).



Figure 2: The altarpiece by Giuseppe Trono, 1791-1792 (Raggi & Degortes, 2018, fig. VI).

Indubitably, the painting’s iconography is very unusual. It is not based on recognizable patterns and it shows, on the right, Queen Mary I and the royal family; on the left, a group of people in which women and children prevail; above, Our Lady of Immaculate Conception who gazes at the Sacred Heart of Jesus. In the past, this altarpiece was

referred with different titles, mostly with a periphrastic title, such as “a painting with the royal family and Our Lady of Immaculate Conception” (Borges, 1986: 154). The concepts of the Immaculate Conception and the presence of royal family were stressed. Nonetheless, in the rare descriptions dedicated to this painting, who most attracted the attention was the black woman, painted in the center of the group on the left.



Figure 3: The black woman in the painting of the Bemposta chapel, 1791-1792. Detail.

In/Visibilities

In these descriptions, the black woman’s presence in the group of common people was referred to reinforce the idea of the Portuguese multi-ethnic and peaceful society (Moita, 2005/1955). This approach characterized the luso-tropicalist ideas about the Portuguese colonial domination in the early-modern and modern world. Thus, this kind of visibility perpetuated the false image of the Portuguese colonial domination as *colonialismo brando* (Bethencourt, 2015; Rossa & Ribeiro, 2015). The black woman remained ‘invisible’ without identity, name and history, as well as everyone else in the left group. For that and other reasons, the painting as a whole continued misunderstood.

Giuseppe Trono painted this artwork soon after the French revolution. For the profound changes that characterized that historical period, the painting’s style was overstepped by the new artistic visions developed between the 18th and 19th centuries; and its meaning was overwhelmed by the historical events. Already in the early years of the 19th century, its meaning was completely distorted. While the Portuguese regent and the royal court were preparing to leave the Kingdom and escape to Brazil, the French artist Zacharie-Félix Doumet (1761-1818) drew the watercolors *Costumes portugueses*. He stayed in Portugal for ten years, until 1806, earning his living as a draughtsman for the military engineering corps, while at the same time continuing his artistic activity. His artworks are known as urban scenes with popular figures that visualize the true Lisbon



city life; but, at least, in one case, the image is not so realistic as it appears. The watercolor *Attitudes des Portugaises à l'église* invented a false image of Portuguese society and its religious traditions.



Figure 4: Zacharie Felix Doumet, *Attitudes des Portugaises à l'église*, 1806. Lisbon, Portugal: Museu da Cidade, MC.PIN.0299.



Figure 5: The altarpiece by Giuseppe Trono, 1791-1792. Detail (Raggi & Degortes, 2018, fig. XXV).

Undoubtedly, Zacharias-Félix Doumet visited the Bemposta chapel and he was impressed by this Trono's painting, specially by the black woman's figure. Doumet did not recognize the original iconography, but only the singularity of the painting and, in his watercolor, he reconstructed another 'reality'. He combined the two groups, painted by Trono on the right and on the left of the canvas, into only one. In the center, the black woman maintains the same gaze, but she holds in her hands a folding fan, no more a rosary as in the original painting. The two white women at her side (the woman with the newborn in the arms, and the woman who looks at her) become three and they sit around the black lady, and their attitudes seem more attracted to chatting with each other than praying. The female child who prays kneeling near the little dog is reconverted in a little boy who plays with a big dog. The standing men are dressed in different clothes that correspond to their different social roles, but they seem more interested in conversing than in praying. Only the two women who pray in front of the altar, the first with fan and rosary, are represented in more hieratic and devoted attitudes. Their clothes in flowered tissue, the veil, and the jewels that can be glimpsed below connect these women with



the female members of the royal family in Trono's altarpiece. Zacharie-Félix Doumet totally ignored the images of Our Lady of Immaculate Conception and the Sacred Heart of Jesus painted in the altarpiece, and transformed the painting into a secular scene that takes place in a sacred space. The high number of portraits attracted his artistic imagination, especially the black woman who he puts in the center of his watercolor. He aimed to represent the *Portuguese Customs* and the Bemposta's painting gave him a perfect model to create a virtual Portuguese reality. Without understanding the original meaning of the altarpiece, he sweetened the Portuguese social reality based on centuries of slaver domination.

Pseudo/Visibilities

In 2018, the black woman became the image of one of the characters narrated by the historical romance *D. Maria I. Uma rainha atormentada por um segredo que a levou à loucura* (Stilwell, 2018: 457-458).



Figure 6: Book cover with the portraits of Queen Mary I and the enslaved black dwarf Rosa

The alleged historicity of this literary work moves it from the creative fiction's field to that of historical manipulation in function of an imaginary story. The authoress carried out a shift of identity, projecting on the black woman of Trono's painting the most famous enslaved female who the current Portuguese readers well know. She is Rosa, the black dwarf described by the English traveller William Beckford in 1787 (Boyd, 2009; Franco, Oliveira & Vale, 2018: 321). She had landed at Lisbon in 1781 and died in 1790, living at the Portuguese court for delighting the Queen.

Despite the black figure in the Bemposta chapel has not any of the physical characteristics immortalized by José Conrado Roza in the famous work *Mascarada Nupcial* (1788), the novel describes the black woman as the embellished portrait of Rosa. So, the 'historical' romance gives a pseudo/visibility to Rosa, contributing, at the same time, to make invisible two subjectivities: that of Rosa, whom story is distorted; and that of the black woman, whom history is denied.



Figure 7: José Conrado Roza, *Mascarada Nupcial*, 1788. La Rochelle, Musées d'Art et d'Histoire de la Rochelle – Musée du Nouveau Monde, inv. MNM.1983.7.1.



Staging history: the power of the Sacred Heart of Jesus

The kingdom of Mary I was characterized by the liturgical institution of the Sacred Heart of Jesus cult. Starting from the visions of the nun Margaret-Mary Alacoque at the end of the 17th century, the devotion for the Sacred Heart of Jesus had spread in Europe, promoted by Jesuits and Franciscans. The Vatican, however, established the specific liturgy and fest for this cult only in the second half of the 18th century, when it acquired an important political meaning (Menozzi, 2001). Pope Pius VI promoted this change to contrast the Enlightenment philosophy, intended as disintegrating force against the catholic religion and the monarchical institution.

So, from a private devotional dimension, the cult of the Sacred Heart of Jesus became the privileged instrument for strengthening the union between politics and religion, between monarchy and Vatican. Immediately after the Queen's acclamation to the throne, Pius VI accepted her request to grant the liturgical institution of the Sacred Heart feast in the Portuguese kingdom and in all its overseas colonial territories. In 1778, the Vatican approved it; and in June of 1779 the religious feast was celebrated, for the first time in Portugal, right in the royal chapel of the Bemposta. In the same year, in October, the first stone of the first church in the world dedicated to the Sacred Heart of Jesus was placed. This church is, currently, best known as the Basilica of Estrela. During the 1780s, the basilica was built and, at the same time, the interior of Bemposta chapel was also restructured and redecorated.

Although the construction of the basilica was just beginning, the Portuguese Queen chose the famous artist Pompeo Batoni (1708-1787) to paint, in Rome, the large canvas for the main altar. In 1765, he had provided the first iconography of the Sacred Heart, depicting the image of Jesus Christ who holds and shows in his hand his blazing heart, pierced and full of redeeming love. After heated theological debates, Pope Pius VI had accepted the isolated representation of the Sacred Heart as a living and pulsating organ, such as the nun Margaret-Mary Alacoque had seen it in vision. For the important Portuguese commission, Pompeo Batoni chose this iconography of the Sacred Heart, creating a complex allegorical representation of the new cult.



Figure 8: The altarpiece by Pompeo Batoni in the Basilica of Estrela, 1780-1781 (Raggi & Degortes, 2018, fig. V).

The painting represents *The consecration of the world to the Sacred Heart of Jesus*, painted in 1780-1781. Before sending the canvas to Lisbon, Pope Pio VI went personally to the artist's studio to see the painting, and approved the new iconography. In the upper, heavenly dimension, the Sacred Heart radiates its strength of love, which is present in the Eucharist, represented just under the Sacred Heart, in the intermediate dimension between heaven and earth. On the left, the pope shows the Sacred Heart to the four continents, and he represents allegorically the Church and its role for diffusing the cult. On the right, the allegory of Charity indicates how to follow the love spread by the Sacred Heart of Jesus.

On the floor, the allegory of Europe, painted on the right, rides a white horse and shows the symbols of royal power (the crown and the scepter) as clear reference to the power of the Queen Mary I. The figure of Europe dominates the other three continents (America, Africa and Asia) represented in front of her. The iconography conceived by Pompeo Batoni and approved by Pope Pius VI affirmed the worldwide dimension of the Sacred



Heart cult and the political role of the Portuguese monarchy to spread it through its overseas colonial territories.

The large canvas arrived in Lisbon in 1782, but the basilica was consecrated only in 1789. The work of Pompeo Batoni remained for a long time accessible to the study of the royal court painters.

The Sacred Heart and the politics of charity: the people of Lisbon city

In 1784, Queen Maria I sought in Italy a good painter of portraits, and chose Giuseppe Trono from Turin. He arrived in Lisbon in march of 1785 and carried out a very intense pictorial activity, painting all the royal family members and the government ministers. The construction of the basilica of Estrela continued and also that of the Bemposta chapel. The basilica was consecrated in 1789 and the chapel in 1793. On this occasion the devotion of the Immaculate Conception, to which the chapel was originally dedicated, was associated with the new cult of the Sacred Heart.

Around 1791, Giuseppe Trono painted the altarpiece of the Bemposta chapel. He carefully studied the canvas by Pompeo Batoni and conceived his artwork in close connection with the artistic composition and the meaning of the basilica altarpiece.

On the right the royal family group is magnificently portrayed. At that time, the prince Joseph had already died; so, his brother, the infant John, who would become future king John VI, interchanges gestures with his mother which symbolize the sharing of the power. Indeed, around 1792, the Queen's mental health began to falter. Near the Queen there is one of the most beautiful portraits of the Spanish princess Carlota Joaquina of Bourbon (future Queen of Portugal), who holds by the hand the little infant Peter Charles of Braganza and Bourbon, son of the infants Gabriel of Bourbon and Mariana Vitoria of Braganza, deceased in 1788.

Behind them, the princess-widow Francisca Benedicta of Braganza is represented integrally. She was a very powerful member of royal family, because she maintained the title of princess of Brazil despite the death of her husband-nephew in 1788, the prince Joseph. On her right side, it is visible just the face of the infant Mariana of Braganza, Queen's and Princess-widow's sister.

In front of the royal family there is another group of people, which identity is unknown. In the past, they were interpreted as 'people', as 'common persons', which names did not matter. Without doubt, it is more difficult (re)discovering their identities, but it is not impossible. The first step is to not settle for the generic description and asking «who could be this people? ». The painting itself offers some clues.

In the royal family's group, behind the Queen, there is the portrait of the police-chief Diogo de Pina Manique. In the early 1790s, Pina Manique had achieved a strong position

of power within the Portuguese court and government, thanks to his role as director of the *Real Casa Pia*, an assistance institution founded by the Queen in 1780 (Tavares & Pinto, 1990). In the painting's background, the representation of the *Real Casa Pia* first headquarters, located near the ancient castle of *São Jorge*, confirms the connection between the iconography and the social policies of Mary I. Diogo de Pina Manique, as chief of the new police institution, and director of the *Real Casa Pia*, led the implementation of these politics inspired by the religious principles of the Sacred Heart cult. The *Real Casa Pia* was both prison for men and women, and orphanage for the children. The police patrolled the streets of the city of Lisbon, having the power to lock up tramps, beggars, prostitutes, and abandoned children. The *Real Casa Pia* had sections for all different kinds of reclused people. Here, all of them received education or professional qualification.

Children and women of Lisbon city: the black woman's life story

Thus, it is possible to argue that the group painted on the left represents the people who lived in the *Real Casa Pia*. Among them, Giuseppe Trono privileged women and children. But, who were these women and children? How did they live in the *Real Casa Pia*?

The children who lived in the institution were orphaned or abandoned on the streets of the city. Among them, there were also the sons of the women reclused. The children were literate and then they learned manufacturing jobs (Tavares & Pinto, 1990; Beirão, 1944). Among the male, some were instructed in the artistic fields (painting, sculpture, engraving), and the most skilled went to Rome to study at the *Academia Portuguesa de Belas Artes* (Degortes, 2016).

The assistance to women focused on three categories: prostitutes (*mulheres de vida escandalosa*); single mothers; and poor girls without dowry for marry. These women lived in the section named "Saint Margaret of Cortona". Margaret was a 13th century Italian woman who lived *more uxorio* with a man, had a child with him and was rejected by her family. She entered the convent and lived an extremely devoted life. Only in 1728, that is, more than four hundred years later, she was proclaimed saint by Pope Benedict XIII, as saint patron of the repented prostitutes (Canosa & Colonnello, 2004). The purpose of this *Real Casa Pia* section, placed under the protection of Santa Margherita of Cortona, was not only to remove these women from the street, but to give them the opportunity to repent and redeem themselves.

In Giuseppe Trono's painting there are easily recognizable persons belonging to these categories. There are children with their mentor, probably a professor of art who indicates the royal family as the source of their education and assistance. The little girl who prays with the other women could have been orphaned or abandoned. The three women



represent the three categories of women assisted by *the Real Casa Pia*: one of them holds in her arms a newborn and the black woman is dressed like a nun.



Figure 5: The altarpiece by Giuseppe Trono, 1791-1792 (detail) (Raggi & Degortes, 2018, fig. XXV).

The black woman and the white woman, who looks at her, hold the rosary in their hands. Therefore, both dedicate themselves to prayer, and go through a common path of repentance and redemption. But the devoted attitude of the black woman, her clothing similar to that of the nuns, her dominant position within the group give her a special place. Why is the focus on her?

Some years after its foundation, corresponding to the main purpose of the *Real Casa Pia*, a new section was added under the invocation of Our Lady of Immaculate Conception. Here were welcomed the women who, during the redemption process experienced in the Santa Margherita da Cortona's section, embraced the desire to follow a religious lifestyle. In Our Lady of Immaculate Conception's section, these women lived a life similar to that of the nuns, they were led by spiritual directors and worked during the day kneading the bread (Silva, 1896: 31). The attitude and the cloths of the black

woman testify her participation to the life of Our Lady of Immaculate Conception's section. She is represented as a model of redemption and faith to be imitated by other women. Her position in the painting is directly linked with the Queen Mary I and, through the sovereign, with the figures of the Immaculate Conception and the Sacred Heart.

Subjectivities and symbolisms

It is very unusual to paint so many portraits in an altarpiece. This can be explained from the desire of the Queen to see represented the benefits of her political action inspired on the Sacred Heart cult. In the future, the research could give back the name of the black woman, as well as of some of the other people represented in the left's group. But the presence of the black woman within the *Real Casa Pia* is also uncommon.

Indeed, in 1794, in the Saint Margaret of Cortona section, there were 215 women; 42 of whom went from there to the section of Our Lady of Immaculate Conception. The archival documentation does not provide information on the number of black women belonging to the section of the Immaculate Conception. However, there are data on the total number of black women who entered the Casa Pia from 1780 to 1799. They were a very low number, and this fact could be testimony that Casa Pia's assistance was aimed mainly of white women. From 1780 to 1789 were secluded in the *Real Casa Pia* only six black women: two from Lisbon, and four from Angola. From 1789 to 1799, among 1002 women registered, only thirty-two were described as "pretas" or "pardas". Five of them declared to "ser escrava", and two freedwomen.¹ The black woman portrayed by Giuseppe Trono was included among these thirty-two, and her exemplary religious life justified her presence in the left group in the altarpiece of the Bemposta chapel.

Even if studies on the subject still lack, it is possible to argue that the welfare strategies of politics of Mary I's government were not primarily aimed at the ex-enslaved people. Considering that the laws of the marquis of Pombal had abolished slavery in the territory of the Portuguese kingdom in 1761 and 1769, the living conditions of black women and men in Lisbon in the second half of the 18th century need to be better known (Castro Henriques, 2008; Caldeira, 2017). Travelers generally agree in describing the city as extremely miserable, full of indigents, dirty, and dangerous.

The painting of Bemposta chapel is not only the most interesting collective portrait, after the great famous Portuguese artwork of *Paineis de São Vicente*. It represents, also, multiple levels of meaning that go beyond the personal biographies of all those who have been represented, nobles and ordinary people.

¹ Lisbon, Arquivo da Casa Pia, Casa de Correção para mulheres. Assentos, 1780-1789, I, cod. 3810; Casa de Correção para mulheres. Assentos, 1789-1799, II, cod. 3811.



The symbol of the wind rose painted on the floor, on which the royal family is placed, visualizes the maritime and colonial power of the Portuguese monarchy, and it connects the painting to the wider meaning of the canvas by Pompeo Batoni in the Basilica of Estrela. The two artworks are closely linked and their iconographies reveal the importance of the government of Angola in the second half of 18th century (Santos, 2005). Indeed, Maria I continued the politics on the African colony started in the previous reign under the command of the Marquis of Pombal. The painting of Pompeo Batoni visualizes the three dominated continents, giving to Africa a central position within the global composition. The same is visible in the Trono's painting, where the position of the three women in front of Queen Mary reproduces the same distribution of the four continents seen in the Basilica of Estrela. So, at this level of symbolic interpretation, the black woman, as well the other two, acquire an allegorical meaning. The canvas of the Basilica displays the concept of worldwide diffusion of the Sacred Heart cult to consolidate the alliance between monarchy and church. The Bemposta's canvas shows the concretization of policies to be implemented in the Portuguese overseas colonial territories, not only in the city of Lisbon. Indeed, the coercive and educational action implemented in the *Real Casa Pia* aimed to correct the secluded people and to teach them "obedience to Roman Catholicism, to laws and those due to kings" (Beirão, 1944: 247). The education to obey and the alliance between monarchy and church were the milestones to consolidate the power against the revolutionary threats.

Changing the approach

Giving back visibility, subjectivity and narrative to the black people painted in the early-modern Portuguese artworks allows to rethink the colonial past and the nowadays Portuguese society (Bindman, Gates & Dalton, 2011). It is meaningful that in the in-depth study on the painting *The earthquake of 1755*, carried out in 2018, has not been underlined the presence of black people (Markl & Bastos, 2018). The large canvas, produced in the second half of the 18th century, represents the destruction of Lisbon, but it is not a 'photographic' document. The painter, João Glama, staged a representation of the earthquake, including in it the academic repertory of artistic models.



Figure 9: João Glama, *The earthquake of 1755*.

The analysis of the painting's composition reveals that each group of people includes blacks. On the upper right corner, the black man who hugs the cross; on the lower right side, the black woman who cries; on the left, behind the academic studies of the naked bodies, the black man who helps to carry a wounded person; on the center, the woman who soothes a little girl. Their presence is not accidental but, until now, it was not detected.

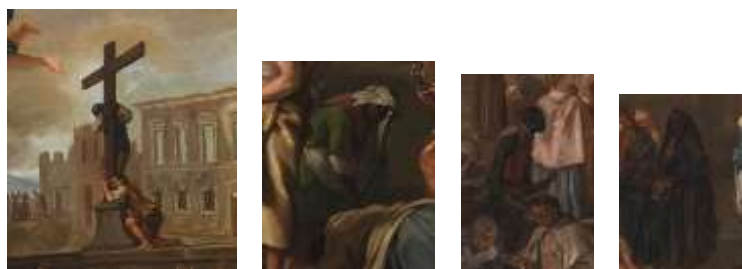


Figure 10: Black people painted in *The earthquake of 1755* by João Glama (2nd half of 18th century). Details.

The study of the social, political, racial, and artistic implications for better understanding this painting is opening new horizons of knowledge; for example, to give a deep insight into the dynamics of Portuguese society after the Marquis of Pombal laws; or to rethink the role of black figures within the production of academic paintings by Portuguese artists, who based on the models of the early-modern European masterpieces; or to



consider the relation with Enlightenment scientific thinking and the 19th century processes of racialization (Rattansi, 2007).

The plural approach of analysis allows to understand the art painting from multiple perspectives. *Mascarada Nupcial* is another meaningful study-case. Exist two versions of the same painting, and the comparison clearly demonstrates the ambiguity between scientific and artistic value to represent black people in the 18th century Portuguese arts. On one hand, the princess of Brazil Francisca Benedicta of Braganza, who shared with her husband-nephew, the prince Joseph, the interest on scientific knowledge, commissioned a painting in which the black and indigenous dwarfs had to be represented and described exactly as they physically were (height, proportions, skin characteristics and so on).

On the other hand, the version commissioned by Queen Mary I aims more to stage a theatrical scene. The iconography is the same, but the bodies proportion reveals little but significant differences. The taste for the theatrical representation prevails. Indeed, Mary I and her husband-uncle Peter III loved opera music and the court's life was characterized by musical representations of operas and comedies (Raggi, 2018; Braga, 2009). In this painting, the dwarfs 'stage' a theatrical marriage, probably as usually occurred at the royal court to delight the royal couple, representing a 'funny' mirror of the court. At the top of the pyramidal composition, there is the enslaved Martinho de Melo e Castro, from Pernambuco. The married couple is constituted by Rosa, who was baptized in Lisbon with the name Rosa of the Sacred Heart of Jesus, and Pedro, who was older than Rosa. Both were from Angola. The other dwarfs are Marcelino of Tapuia, from Pará (Brazil); Anna from Mozambique; José, from Rio de Janeiro; Ciriaco, from Bahia, who was not a dwarf but was piebald; and Sebastião, from Mozambique.

The homonymy between the dwarf Martinho de Melo e Castro and the name of the minister of the overseas affairs, who is recognizable behind prince John in the painting of Giuseppe Trono, adds a political meaning to the painting. The different origins of the other portraited dwarfs are from all overseas Portuguese colonies: Brazil, Pará, Mozambique, and, once again in prominent position, Angola. The name of "Rosa of the Sacred Heart of Jesus" establishes a link with the politics implemented by Queen Mary I in Portugal and in overseas empire. Thus, the political and religious meaning of the altarpieces in the Bemposta chapel and in the Basilica of Estrela is 're-staged' here in another way.

The current study of the personal lives, at the royal palace of Belém, of the black and indigenous portrayed dwarfs is enriching the knowledge on the plural meaning of the early-modern art in Portugal. This on-going research and the change of approach will

allow to re-discovery agency and subjectivity of Blacks within Portuguese and European art and society.

Acknowledgment

This publication results from the support of the Portuguese Science and Technology Foundation, under the program Individual Scientific Employment (CEECIND / 04792/2017 / CP1402 / CT0009), on the topic: *Early-modern art and architecture, Atlantic slave trade and cross-cultural dynamics. The case of African Portugal between heritage and politics of recognition*. It is, also, part of the project *ECHOES European Colonial Heritage Modalities in Entangled Cities* that has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under grant agreement N° 770248.

Referências bibliográficas

Academia Militar. (Eds.). (2005). *D. Catarina de Bragança e o Paço da Rainha*. Lisbon: Europress.

Beirão, C. (1944). *D. Maria I, 1777-1792*. Lisbon: Empresa Nacional de Publicidade.

Bethencourt, F. (2015/2013). *Racismos: das cruzadas ao século XX*. Lisbon: Temas & Debates.

Bindman, D.; Gates, H. L. Jr.; Dalton K. C.C. (Eds). (2011). *The image of the Black in Western Art. The Eighteenth century*. Part III. Harvard: University Press.

Boyd, A. (2009). *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*. Lisbon: Biblioteca Nacional.

Borges, N. C. (1986). *História da Arte em Portugal – Do Barroco ao Rococó. Vol. 9*. Lisbon: Publicações Alfa.

Braga, I. M. R. M. D. (2009). *Os «Pretos da Rainha». Serviços exóticos na Corte de D. Maria I*. In Atas do IV Congresso Histórico de Guimarães, Do Absolutismo ao Liberalismo, vol.2 (pp.36-67). Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães.

Caldeira, A. (2017). *Escravos em Portugal. Das origens ao século XIX*. Lisbon: A Esfera dos Livros.

Canosa, R. & Colonnello, I. (2004). *Storia della prostituzione in Italia. Dal Quattrocento alla fine del Settecento*. Rome: Edizioni Multimediali.

Castro Henriques, I. (2008). *A herança africana em Portugal*. Lisbon: CTT.

Degortes, M. (2016). Ensino artístico no estrangeiro e relações internacionais: o caso da Academia Portuguesa de Belas Artes em Roma. In M. J. Neto & M. Malta (Eds.),



Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX (pp. 137-148). Casal de Cambra: Caleidoscópio.

Franco, A., Oliveira, F. & Vale, P. Pires de. (Eds.). (2018). *Do tirar polo natural. Inquérito ao retrato português*. Lisbon: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

França, J.A. (1967). *A arte em Portugal no século XIX. Vol..I*. Lisbon: Editorial Estampa.

Alienor, Conseil des Musées (2013). Un regard, une oeuvre, *La mascarade nuptiale. José C. Roza, 1788*. Retrieved from <https://www.alienor.org/publications/mascarade-nuptiale/>

Markl, A. & Bastos, C. (2018). *Anatomia de uma pintura. João Glama e O terramoto de 1755*. Lisbon: MNAA.

Menozzi, D. (2001). *Sacro Cuore. Un culto tra devozione interiore e restaurazione cristiana della società*. Rome: Viella.

Moita, L. (2005/1955). *A Bemposta. O "Paço da Rainha"*. Lisbon: Livros Horizontes.

Raggi, G. & Degortes, M. (2018). *A pintura de Giuseppe Trono na Capela do Paço da Bemposta – Academia Militar*. Lisbon: Edições Colibri

Raggi, G. (2018). Trasformare la cultura di corte: la regina Maria Anna d'Asburgo e l'introduzione dell'opera italiana in Portogallo. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 5/1, 18-30.

Rattansi, A. (2007). *Racism. A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Rossa, W. & Ribeiro, M. Calafate. (2015). *Patrimónios de influência portuguesa*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Santos, C. M. (2005). *Um governo "polido" para Angola. Reconfigurar dispositivos de domínio (1750 – c. 1800)*. PHD Thesis, Universidade Nova de Lisboa, Lisbon, Portugal. Retrieved from: <http://catalogo.bn.pt>

Silva, C. (1896). *Real Casa Pia de Lisboa. Breve história*. Lisbon: Tipografia Brito Nogueira.

Stilwell, I. (2018). *D. Maria I. Uma rainha atormentada por um segredo que a levou à loucura*. Lisbon: Manuscrito.

Tavares, A. & Pinto, J. dos Santos. (1990). *Pina Manique um homem entre duas épocas*. Lisbon: Casa Pia.

Giuseppina Raggi is Art Historian (PhD, 2005), and Researcher at the Centre for Social Studies (University of Coimbra). She is expert on *quadratura* painting and she currently focuses her investigations on the female patronage in 18th century arts and architecture, and on the agency of enslaved, freed and free Africans and Afrodescendants in early-modern Portugal. She is co-leading the project *1719-2019. Filippo Juvarra, Domenico Scarlatti e o papel das mulheres na promoção da ópera e do teatro em Portugal*, funded by Calouste Gulbenkian Foundation and she is research member of the European Project *ECHOES. European Colonial Heritage Modalities in Entangled Cities*.

✉ giuseppinaraggi@ces.uc.pt

Is there, for the black person, only one destiny? A psychoanalytical approach

Jefferson Nascimento & Giselle Falbo

Abstract:

This paper intends to think about how racism interferes in building the image of the black person in the process of subjective constitution, in its articulation with the discourse of the Other, as conceived by Jacques Lacan in his work, namely, as unconscious and its manifestations at the cultural level and at the level of the social bond. To this end, we will refer to the theoretical elaborations of Neusa Santos Souza, Frantz Fanon, and Grada Kilomba, authors who undertook, each in their own time and their respective readings and social contexts, powerful reflections on racism from a psychoanalysis standpoint. Through the conception of language as proposed by Lacan and the concept of blackness in Munanga, we indicate how the issue updates itself in Brazil today. To conclude, understanding that there is psychic suffering engendered by this mode of segregation, we suggest alternatives and ways that articulate the empowerment of the subject that crosses and is at the same time crossed by the collective.

Keywords: Blackness; racism; psychoanalysis; image; subjective constitution.

Resumo:

Este artigo pretende refletir sobre como o racismo interfere na construção da imagem da pessoa negra no processo de constituição subjetiva, em sua articulação com o discurso do Outro, como concebido por Jacques Lacan, a saber, como inconsciente, e suas manifestações no nível cultural e no nível do laço social. Para tanto, faremos referência às elaborações teóricas de Neusa Santos Souza, Frantz Fanon e Grada Kilomba, autores que empreenderam, cada um em seu tempo e suas respectivas leituras e contextos sociais, reflexões poderosas sobre o racismo, do ponto de vista da psicanálise. Por meio da concepção de linguagem proposta por Lacan e do conceito de negritude em Munanga, indicamos como a questão se atualiza hoje no Brasil. Para concluir, entendendo que há sofrimento psíquico gerado por esse modo de segregação,

sugerimos alternativas e formas que articulam o empoderamento do sujeito que atravessa e é, ao mesmo tempo, atravessado pelo coletivo.

Palavras-chave: Negritude; racismo; psicanálise; imagem; constituição subjetiva.

Introduction

To begin our argument, we bring the definition of racism - as proposed by Kabengele Munanga (2004) - as the belief in the existence of naturally hierarchized races by the intrinsic relationship between the physical characteristics of a certain ethnicity and moral conduct, intellect and cultural manifestations. According to the author, from a sociological point of view it is the racist who creates racism. In other words, race, in the racist's mind, is not exclusively a group defined by physical traits. Race is much more. It is also a social group with cultural, linguistic, religious and other traits that the racist considers naturally inferior to those that characterize the group to which he belongs. In this sense, racism is this tendency to consider that the intellectual and moral characteristics of a given group are direct consequences of its physical and/or biological characteristics.

From this point of view, we intend to pinpoint racism as a way of thinking that has consequences and that, among them, makes it difficult for the black person to constitute himself as a subject outside a situation of "inferiority complex" (Fanon, 2008). It is a complex that, in this case, establishes itself in an otherness relation between the black and the white. Fanon (2008) departs from the relations between blacks and whites in the countries "colonized"¹ by Europe, specifically in his nation of origin: Martinique. Among the many psychic effects of this relationship, we highlight situations in which the black person needs, in special, to reconsider their human condition in order to stop feeling like a "piece" or "thing" - such as pointed out by Nogueira (1998). We emphasize that it is possible to pinpoint, in the life of the black person around the world, social and historical origins that justify such perception. We can cite here, as an example of black person reduced to the condition of piece or object, a clipped fragment of a manual published in 1839 - written by IBA Imbert - which aimed to guide the purchase of black slaves and which we find in the article *Ser peça, ser coisa: definições e especificidades da*

¹ The term "colonized" appears in quotation marks to mark the existing controversy in the term. In the post colonialist and decolonial perspective, people from the American, Asian, African and Oceania continents were not "colonized"; but went through a violent process of acculturation and had their natural goods expropriated, besides being forced to serve the European man.



escravidão no Brasil (Being part, being thing: definitions and specificities of slavery in Brazil) by Schwarcz:

(...) Circumstances to be considered by anyone who wishes to make a good choice of slaves: smooth, non-greasy skin, beautiful black color, free from stains, excessive scars or strong odors: with properly developed genitals: that is, neither sinned by excess or quainness; the underbelly should not be too prominent; not should the belly button be bulky; long, deep, resonant chest, strong shoulders, a sign of well-placed lungs, neck in fair proportion to stature, strong and compact muscles; aspect of ardor and liveliness: these traits combined will be found in a slave who will present to the master all the desirable guarantees of health, strength and intelligence (1996: 14).

Another example that illustrates well the difficulty of black people placing themselves as subjects in a society that reserves for them the place of an object appears in Sojourner Truth's famous speech *Ain't I A Woman*. On May 29, 1851, Sojourner, a feminist black woman, an abolitionist and advocate of women's rights, made an impactful speech at the Convention for the Rights of Women in Akron, Ohio, United States of America:

That man over there says that women need to be helped into carriages, and lifted over ditches, and to have the best place everywhere. Nobody ever helps me into carriages, or over mud-puddles, or gives me any best place! And ain't I a woman? Look at me! Look at my arm! I have ploughed and planted, and gathered into barns, and no man could head me! And ain't I a woman? I could work as much and eat as much as a man - when I could get it - and bear the lash as well! And ain't I a woman? I have borne thirteen children, and seen most all sold off to slavery, and when I cried out with my mother's grief, none but Jesus heard me! And ain't I a woman? (National Park Service, Women's Rights, 2017, 2 September).

Sojourner's speech allows us to attest to the subjective impasse of black women in face of the way the problems posed by white feminism were lived. Sojourner is precise in her point of view and can give back to the interlocutor (perhaps the oppressor) the question that plagues her: "*And I am not a woman?*" Which in this context resonates: And I am not human? Am I a thing, an object?

In the book *Black Skin, White Masks*, originally published in 1952, we come across many situations in which this distinctive way of dealing with anatomical differences or, should we say, of gathering their psychic consequences, is updated. In the way such differences are interpreted, we almost always see the black person in an inferior or subservient

position in relation to the white person. In the chapters “The Woman of Color and the White Man”, “The Man of Color and the White Woman”, and “The Living Experience of the Black Person”, Fanon spells out the modus operandi of a white society towards the black subject. In the first chapter, he analyzes the work *Je suis Martiniquaise* by Mayotte Capécia. Fanon presents her biography, which is marked by her relationship with a man from whom anything was accepted. Her love relationship with him was permeated by the image portrayed by this man: that of whiteness and all the positive attributes associated with it. Mayotte Capécia stated that she “loved him because he had blue eyes, blond hair and fair skin (Fanon, 2008: 54)”. At some point she describes an uncomfortable situation she experienced by his side because of the color of her skin:

Some nights, alas, he left me to fulfill his mundane obligations! He went to Didier; the upscale neighborhood of Fort-de France, home to the Martinique bourgeoisie, who may not be very pure but who are often very wealthy... Among André’s friends who, like him, found themselves immobilized in the Antilles because of the war, some had managed to bring their women. I understood that André could not be always isolated. I also accepted not to be received in this environment because I was a woman of color, but I couldn't help being jealous. As much as he explained to me that his intimate life was something that belonged to him, but that his social and military life was another life which he did not control, I insisted so much that one day he took me to Didier. We spent the night in one of those villas I had admired since childhood, with two officers and their wives. They looked at me with unbearable indulgence. I felt like my makeup was heavy, that I wasn't dressed properly, that I wasn't up to André, maybe just because of my skin; In short, I spent such an unpleasant night that I decided never to ask André to join him again (Fanon, 2008: 150).

We may say that Mayotte's sensation is perpetuated to this day in various, but related, ways. One can see an update of this sense of non-belonging, of being marginalized, in the most diverse societies in which black people were forcibly introduced by the diaspora process. In the Brazilian context, as we will see later, the black person often occupies a stigmatized and marginal place, often being associated with the criminal, a reference to “that” which is not of use: the rest. And that, as waste, must be eliminated. As a result, black people live in a different condition when compared to white people, with fewer rights and more exposed to state violence, which may engender the subjective dilemma of being or not being as human as a white person. It is important to note that, from the perspective of psychoanalysis, waste is strictly related to building the figure of the ideal. According to Miller:



Waste is what is rejected and especially rejected after an operation where only gold is retained, the precious substance to which it leads.” In this respect the psychoanalyst further adds: “(...) it is what falls, is what falls when, on the other hand, something rises. It is what is evacuated, or made to disappear while the ideal shines. What shines has form. One may say that the ideal is the glory of form while waste is formless. It prevails over a totality of which it is only a piece, a loose piece (2010: 2).

This articulation between the rest, the waste, and the ideal unveils the psychic process at stake in the way some societies conceive of the black subject, locating it as waste in relation to which the white being shines as the precious substance. This position that is articulated from the point of view of the Other, as described by Lacan (1998), engenders as a result a society that favors the construction of fantasies in which the black is situated in a stigmatized place as waste. As a result, black people find ways of dealing with this look that include a certain conformity with this place reserved for them, since before birth, in the Other - which can lead them to dialogue and identify themselves with this position of wasteful object (Lacan, 1995) - or to rebel and oppose this logic, trying to construct other frames and new possibilities of existence. In this sense, we ask ourselves: what image of oneself could be built for those who do not consent to identify with the criminal, the hypersexualized, devoid of intellect, which constitute the places mostly reserved for black people in the Brazilian society?

As is well put by Munanga (2004), racism is no longer justifiable by arguments based on the supposed biological differences – although these have been adopted against the black population and left deep marks on the social imaginary – today it updates itself on the policies implemented by capitalism and in the expansion of the death camps, as pointed out by Mbembe (2018). By making use of the concept of necropolitics, this author frames the power to dictate who should live and who should die. It is a power of determination over life and death by destroying the political status of the subjects, and this is very noticeable in the relationship of the state – a situation quite evident in the current Brazilian context, as we will see later, regarding the black population. We can also observe, in many cases, the reduction of the black person to their body – in situations of hypersexualization of the body of women and men, the deliberate murder of young people, the myth that the black body is more resistant to work etc. Such circumstances dehumanize the black person and make room for all kinds of arbitrariness. Mbembe (2018) also points out that the use of these techniques and the development of meticulously designed apparatus for the execution of this policy of disappearance and death generates the extermination of certain bodies of people who eventually have no

place in the system. It is therefore a policy that literally starts from exclusion and segregation towards extermination.

In this paper we ask ourselves: how to interfere in this predetermined destiny for the black population? In this confrontation, the production of actions that make room for the resignification of the images on which the racist discourse is mounted is regarded as fundamental. These images, we highlight, have significant value that compose a language. We will call language here not only what communicates something to someone, but also that which constitutes us as human beings. Language is not only taken as something that is verbalized, that is, something that is spoken and/or written. It has a dimension of enunciation, transmitted through nonverbal elements, expressed in gestures, drawings, music, paintings, mimes, silences, dreams, etc. Over time a popular imagination was created, almost a mythology of what it is to be black. And this “mythology” directly prevents the black person from approaching what Lacan’s theory frames as the subject of desire. Because of being socially situated in the place of object and/or commodity, the black person may find it difficult to move from the place of subject situated in the position of object to become a desiring subject.

Briefly, for psychoanalysis, we can say that subjectivity is divided into orders of operation, concerning the conscious, the preconscious and the unconscious mind, being essentially constituted by the second. The subject of psychoanalysis is the subject of desire, outlined by Freud by means of the notion of the unconscious mind, marked and driven by lack distinct from the biological being and the subject of philosophical consciousness. This subject is constituted by the insertion in a symbolic order that precedes him, crossed by language, taken by the desire of the Other and mediated by a third. The symbolic order crosses and constitutes the subject, which arises in response to this preceding speech. In this sense, it is essential to consider the transgenerationality of signifiers that will be collected from the field of the Other and which will guide the subject in his destiny and choices.

In our argument, we take as main reference the theory of Martinique psychiatrist Frantz Fanon and also the Brazilian psychiatrist and psychoanalyst Neusa Santos Souza, respectively in the aforementioned works *Black Skins, White Masks* (2008) and “*Tornar-se Negro: As Vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social*” (*Becoming Black: The Vicissitudes of Black Brazilian Identity in Social Rise*) (1983). Both are black and, although of different nationalities and eras, were concerned with outlining the architecture of the subjectivation processes of blacks and whites affected by racism. The theoretical convergence of their respective work led us to the following question: what image will the colonized or socially rising black man take for himself as a reference to be reached? Both understood that this model, due to the socio-cultural context and



colonization, is white, which represents and engenders a series of problems for the subject. They present us with a way out of the impasse facing the black in an attempt to respond to the desire of the Other who, in these contexts, tend to conform to an ideal of whiteness, as stated by Fanon (2008: 22): “For the black person, there is only one destination. And it is white”.

1- Who is the white?

According to Souza the white person is: “the aristocrat, the successful, the intelligent, the literate...”, she further adds that “under any circumstances, white is the model to be chosen” (1983: 34). According to the author, this marks for blacks a “singular choice, fixed by default for those who should only configure themselves to such a model” (Souza, 1983:34). The dynamics of this psychic relationship between the one who is elected as ideal and the remaining part as waste occurs, as explained earlier through Miller's observations. Reading Fanon's work (2008), we can see that such a situation is so because white colonial cultures equate “blackness” with inferiority: it is therefore the racist who creates the inferior. Trying to escape the undervalued position reserved for them, black people often find in the rejection of the characteristics which are the components of their blackness, most of them elected by the white, the only way out of their condition and into acceptance. As Souza (1983) has pointed out, the definitions that cross the imagination and concern the white person indicate something positive and those that refer to being black, do not. This relationship is noticeable in the various associations made to the black signifier in the use of language itself, whether in newspapers, advertisements, music, arts, literature and other fields. As stated earlier, being white is also occupying the place of being able to tell who dies or not, is having the power to put the black body into segregation and subsequently kill it.

2- Considerations on the psychic suffering of the black person

In Fanon's work (2008), we highlight several reports in which it is possible to perceive the collectivized part of the psychic suffering to which the black person is subjected, in a social structure in which the white person occupies the ideal model of existence. This “white world” brings very specific references of how to be human, and which go through an imagetic pattern that places the white subject as reference, a model to be achieved. In the reports obtained by Souza (1983), in the interviews that fueled her research, we notice the black person suffering from the realization that they can never become white. One notices, therefore, the disastrous psychic consequences of the interpretation given to the anatomical differences between whites and blacks.

Fanon, agreeing with Souza's later studies, states that there are theories "... that made black halfway in the development of the ape to man" (2008: 33). At certain point it is possible to notice that, for a good portion of society, black is not even the "midway", he is still considered the monkey or ape itself, as we see in the many stories that involve racist name callings. As an example, we can mention, among many others, a case that gained great repercussion in Brazil from the soccer player, Aranha, who was the target of racist comments when he was called "monkey" by the fans in the game of Grêmio, in 2015. Souza (1983: 28) brings several situations through the accounts of her interviewees in which she marks how the subject is crossed by such signifiers: "I considered myself black: going places and knowing that I was different from others. I was black, but different: I could hold a fork, I wasn't a monkey, I could play the piano...". The interviews also demonstrate how being dirty is associated with black people:

"My grandmother didn't like black people. She said that "crioulos"² were no good: If you see confusion, know that it is the black who is responsible for it; if you see a black man run, he is a thief. You have to marry a white man to clean the womb" (Souza, 1983: 30).

This account is interesting because it points to what Fanon (2008) calls the understanding of the *for-the-other* dimension of the colored man. In the popular imagination, the black is always the first suspect of a crime, if not the only one.

Many are the situations that elucidate this statement and we can report some that illustrate well this "common sense" about what it is to be black to this white Other. Recently, in Brazil, a family of black people were shot 80 times by the Brazilian army. The military saw a black man on board and assumed he was a drug dealer; and not only shot him, but his whole family also, and riddled the car with bullets. Still in Rio de Janeiro, a man who was working on the roof of a house was shot by the police who, because of his color, silhouette and carrying a hammer, was "mistaken" for an armed criminal. Such episodes, which happen almost daily in the current Brazilian reality, inform us and attest to the place given to the black: the marginal. We also remember that marginal is also that which is on the edge in relation to the center. And who would be the center? The white, to whom the good qualities are attributed in the popular imagination.

Influenced by this mode of operation and trying to free himself from this stigma, the black person undertakes an exhaustive struggle to deny their blackness, which often goes through non-acceptance, and may even attempt to transform his negroid physical traits, the erasure of his ancestry, the choice for descent miscegenation as an attempt to

² Crioulo, in Brazilian Portuguese, is a term often pejoratively used to refer to black people born in Brazil.



“lighten” their family, among other disorders. We may call this aspiration – guided by whiteness – as an unfortunate and disastrous search for an idea, an ideal of the Self. Disastrous, because it entails countless sufferings. We recall here that the term *ideal of the Self* is Freudian and refers to a guiding model, from which the subject is constituted. In many cases, this model is cast as an ideal of perfection, or almost. It is worth mentioning here a few words about the subjective constitution, as conceived by Freud and Lacan, so that we can better follow the theoretical elaborations of Neusa Santos. According to Lacan's reading of Freud, the subject, even before birth, is anticipated in the parental couple's discourse. This anticipation gives it a place in the desire of the Other and is guided by the needs and projections of the parents, in face of which he will emerge in response. At first, the *infans* still have no control over their body, which will only establish itself as a unit from identification to his self-image projected and anticipated by the gaze of the Other. It is this new psychic action, the identification in the image of itself as a unified body, that will build narcissism in the figure of an ideal self. This ideal self is only a projection, a Gestalt to which are attributed the perfections that provide the rescue of the lost narcissism of parents and that places the baby in the position of "His majesty". As a result of the comings and goings of the maternal Other and, later, with the disappointments and criticisms that come from others, the identification with the image of the ideal self is gradually corrupted and questioned. But since the subject does not easily give up on a satisfaction once the libido has come to fruition, the subject builds a new version of the ideal, an ideal of the self, less integral and more emptied than the Gestalt that cuts through the ideal self. Although in Freud the distinction between these two instances is not so clear, with Lacan, we can say that the ideal self is a first surface that concerns the imaginary, while the ideal of the self refers more to the significant traits, that is, of a symbolic model that will guide and guide the future choices of the subject. The ideal of self will be edified by the symbolic marks collected from the Other, from the cultural melting pot that feeds it. It is, therefore, transgenerational. The distance between the ideal of the self and the present self is measured by the critical instance, the superego. The psychic dynamics at stake here is: the closer the subject is to his ideals; the more satisfaction he enjoys. On the other hand, the greater the distance from the ideal, the greater the feeling of guilt which is its subjective translation. Having digressed a little, we will now return to the psychoanalyst's theorizing in order to locate the impasses of this process in the case of the subject who is black in a Eurocentric and whiteness-oriented cultural context.

Souza (1983) defends that, from the point of view of psychoanalysis, the ideal of the Self for the black is white and that the unfolding of this for the diasporic black is an eternal situation of psychic torment, since he or she can never reach such an ideal (that passes

through the real – in the lacanian sense – of color). We perceive as an effect of this search a psychic suffering that results in the attempts at body, cultural and other modifications mentioned before which are linked to the network of signifiers that are associated with the term “black”. With Fanon’s help, we can hear why the black person might go down this path: “Even exposing myself to the resentment of my colored brothers, I will say that the black is not a man (Fanon, 2008: 26)”.

In the social construct in which we are inserted, the black could not originally be a man because the conception of what is a *human being* is based on the philosophical precepts of an originally white society, that sees and recognizes itself as holder of the “civilization” and bearer of the knowledge of what it is to be human. In doing so, it misrepresents any cultures that differ from theirs. In order to illustrate how serious this issue is in Brazil today, we quote from the current President of the Republic, while still campaigning for office. At the time, speaking to his prospective voters, he said when referring to the *quilombola* community: “I went to a *quilombo*. The lightest African descendant there weighed seven *arrobas* (a measure used to weigh cattle). They do nothing. I don't even think he is good for breeding anymore.” It is clear, in the speech of the one who currently holds the presidency of the Brazilian Republic, the unequivocal approach of the black to the animal, cattle. And to the extent that this speech is not enough to abort his project to occupy the top position in the Brazilian executive power, it becomes evident that it translates something that is deeply rooted in the culture of the country that, for many years, disguised its racist dimension by making use of the myth of an alleged racial democracy. This myth, according to Kabengele Munanga (2004), was even responsible for hiding the recognition of the damage that the miscegenation caused to black people in Brazil, hindering the struggles for social justice and for an equitable redistribution of the collective product.

3- Clinical and political alternatives to questions posed by the diasporic blacks

Knowing you are black is living the experience of having been massacred in your identity, confused in your expectations, submitted to demands, compelled to alienated expectations. But it is also, and above all else, the experience of committing yourself to rescuing your history and recreating yourself in your potentialities (Souza, 1983: 17-18)

As indicated in the epigraph chosen to open this part of our text, there is a very potent duality in the experience of knowing you are black. It is interesting to note that this expression “knowing you are black”, in the Brazilian case, holds specificities, since we



are a country in which racism was eluded by the myth of racial democracy. Many of us suffer the consequences of this dynamic in the social bond without, however, realizing that we suffer the psychic effects of this segregation, which in many cases affects them entirely unconsciously. So we ask ourselves, “How do we, I mean psychoanalysts, respond to the fact that segregation has been put on the agenda by an unprecedented subversion?” (Lacan, 2003).

Grada Kilomba (2019) defines the idea of decolonization as an act of getting rid of colonialism. The term refers to the conquest of autonomy by those who have been 'colonized' and, therefore, can easily be applied to the context in which racism is inserted. In the author's opinion, daily racism establishes a dynamic similar to that of colonialism itself. She describes the situation of how a black person is looked at, how they are addressed: they are beaten, wounded and finally imprisoned in a white imaginary that imposes what they should be. A clinic that pays attention to the processes of racial segregation and its effects on the suffering of the black person is a matter for everyone, including – above all in Brazil – psychoanalysis. It is not a matter of being a “pamphleteer”, but of being aware of that subject's singular suffering in the face of the discontentment that is collectivized in some dimension. Silva (2017) says that psychoanalysis is also characterized by the fact that it turns history into past, since it is not past until it is elaborated, that is, remembered so that it can be forgotten... In other words, for as long as these questions are not elaborated, they will remain unknown, not localized and causing damage.

Kilomba (2019) presents a clinical proposal called “decolonization of the self” where the author rereads the mechanisms of defense of the Self pointed out in the first Freudian topic as follows: denial/frustration/ambivalence/identification/decolonization. Like Silva (2017), she understands that remembering is the beginning of treatment, as it outdates the past, temporalizes it. Kilomba (2019) after a careful and contextualized description of the mechanisms that guide the proposal of decolonization of the Self, highlights and problematizes the trauma in psychoanalysis by pointing out that, in general, psychoanalysts rarely discuss racism as trauma. In line with the author's position we understand that “... the disciplines of psychology, in particular psychoanalysis, have largely neglected the history of racial oppression and the psychological consequences suffered by the oppressed” (Kilomba, 2019: 215). The author defines trauma as a violent event in the subject life. Daily slavery, colonialism, and racism necessarily contain the trauma of an intense and violent life event, an event for which culture does not provide symbolic elements hindering the work of black subjectivation.

From what has been exposed so far, we ask ourselves: what are the possibilities for black people to reposition themselves in this context that is so averse to them? How to

build a new destiny, different from the one left to them by the marks of servitude? We consider that this confrontation needs to be done in different spheres, both politically and within the scope of the singularity. And the psychoanalyst Souza points to this when she tells us that being black is:

...becoming aware of the ideological process that, through a mythical discourse about oneself, engenders a structure of ignorance that imprisons the person in an alienated image in which they recognize themselves. Being black is taking possession of that consciousness and creating a new consciousness that reassures respect for differences and reaffirms a dignity outside any level of exploitation (1983: 77).

In other words, in the subjective plane in its articulation with the collectivity, she presents two paths: to become black or to be consumed in efforts in the unsuccessful attempt to fulfill another's impossible desire - to be white.

Kabengele Munanga (1990), in turn, proposes that in the act of breaking with slavery and colonial system, black people realize that their "salvation" is not in the pursuit of assimilation of the white, but in what he calls "taking back what is yours". He points out elements that go through the cultural, moral, physical, intellectual affirmation and the historical rescue of black civilizations as constituents of this process of retaking. He calls this act of taking back what is your *blackness*. Both Munanga and Souza point to the possibility that blacks see themselves outside the stigma: piece and thing that go through a becoming. An act of sliding of the subject through many places and signifiers. And such an initiative concerns the act of empowering oneself. According to the Michaelis dictionary "empowering" means: investing power in order to promote actions that can bring about positive changes in the social group. This investment of power in oneself, from the perspective of empowerment, has consequences for the group to which this subject belongs and may become a promoter of the hegemonic image breakdown that society has about the black subject.

In the preface to Souza's book, Costa (1983) states that: "For the subject to construct statements about his identity, in order to create a harmonious psychic structure, the body must be predominantly lived and thought of as a place and source of life and pleasure" (1983: 6) Empowerment bets on body aesthetics, that is, on taking on your negroid traits as a path towards becoming someone from your image. There is also a broadening of the term for words that concern the black, formerly inserted into a racist enunciation. Berth (2019) points out that the use of aesthetics, although widely criticized by many people, plays a fundamental role in what we can understand as constitution of the subject. In psychoanalytical clinic, the appropriation or use of the images (signifiers)



brought about by empowerment can bring other possibilities for the subject to *start seeing* himself. In the understanding that empowering is paradoxically singular and collective, Berth (2019) points out that when we talk about empowerment, we are talking about something that has a political essence, but goes through all the areas of that form the subject and all the nuances that involve the collectivity.

Nogueira (1998) states that countless works have contributed to the elaboration of the black subject's life condition. This has also happened through historiographical investigations that account for the genesis and institutionalization of the slave status and the origins of imaginary representations linked to the "black" figure. At the same time, we see the unveiling of the processes that lead to the construction of the "ideal of whiteness". Such studies focus on the current situation of the black population and seek to explain this situation in function of the historical determinants and cultural injunctions that would be responsible for a certain social place that currently identifies the black in society.

Conclusion

To conclude, as a way out of the subjective impasse in which the black was put, we propose the expansion and affirmation of actions that intertwine the subject to a network that is attentive to colonialist and segregationist processes. We reaffirm that racism is a language-related issue and that, to intervene in this discontentment, it is also important to invest in how the black person appears hegemonically in language mechanisms. It is important make it clear that we refer not only to the presence of black people in situations of visibility, but to a world perspective that is anti-racist, that is, that pays attention to and that denounces the structural processes that segregate the black person. The effects of these interventions can be made effective, from the subjective point of view, with the perception of an enlargement of places and imagetic framings of what it is to be black: in the arts, education, politics and how possible it is for this subject to listen to himself. From the uniqueness of each member who reconstructs her/his image in the writing of another narrative of her/himself, the collective committed to breaking the hegemonic image gains strength. Thus, we follow Souza (1983) when she proposes that being black "... is not a given condition, a priori. It is a becoming. To be black is to become black".

References

- Berth, J. (2019). *Empoderamento*. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén.
- Capécia, M. (1948). *Je suis Martiniquaise*. Paris: Corrêa.

- Costa, J. F. (1983). Da Cor ao Corpo: a Violência do Racismo. In Souza, N. S. (Ed.) *Tornar-se Negro: As Vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social* (pp.1-16). Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Fanon, F. (2008). *Pele Negra e Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA.
- Kilomba, G. (2019). *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Lacan, J. (1995). *O seminário, livro 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (1998). *Escritos*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.
- Lacan, J. (2003). Televisão. In J. Lacan (Ed.), *Outros escritos* (pp. 508-544). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Mbembe, A. (2018). *Necropolítica*. Rio de Janeiro: N-1 Edições.
- Miller, J. A. (2010). Le salut par le déchet. *Mental: Clinique et pragmatique de la désinsertion en psychanalyse*, n° 24, 9-15.
- Munanga, K. (1990). Negritude afro-brasileira: perspectivas e dificuldades. *Revista De Antropologia*, 33, 109-117. Retrieved from: <http://www.revistas.usp.br/ra/issue/view/8417/587>
- Munanga, K. (2004). *Programa de Educação Sobre o Negro na Sociedade Brasileira*. Niterói: EDUFF.
- Munanga, K. (2017). Ambiguidades do Racismo à brasileira. In N. M. Kon; M. L. da Silva; C. C. Abud (orgs). *O Racismo e o Negro no Brasil: Questões para a Psicanálise* (pp.33-45). São Paulo: Perspectiva.
- National Park Service, Women's Rights National Historical Park (2017, 17 November). *Sojourner Truth, Ain't I A Woman, Women's Rights Convention, Old Stone Church, Akron, Ohio, 1851*. Retrieved from <https://www.nps.gov/articles/sojourner-truth.htm>
- Nogueira, I. B. (1998). *Significações do Corpo Negro*. PHD Thesis. Universidade de São Paulo, Brazil. Retrieved from: <http://www.ammapsique.org.br/baixar/corpo-negro.pdf>
- Schwarcz, L, M. (1996). Ser peça, ser coisa: definições e especificidades da escravidão no Brasil. In L. M. Schwarcz & L.V.S. Reis (Eds.) *Negras Imagens* (pp. 11-29). São Paulo: EDUSP
- Silva, M. L. da (2017). Racismo no Brasil: Questões para Psicanalistas Brasileiros. In N. M. Kon; M. L. da Silva; C. C. Abud (orgs). *O Racismo e o Negro no Brasil: Questões para a Psicanálise* (pp. 71-91). São Paulo: Perspectiva.
- Souza, N. S. (1983). *Tornar-se Negro: As Vicissitudes da Identidade do Negro Brasileiro em Ascensão Social*. Rio de Janeiro: Edições Graal.



Jefferson Nascimento é mestrando em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense, artista bailarino, profissional da rede pública de saúde mental do Rio de Janeiro e psicanalista.

✉ jefferson.donascimento@outlook.com

Giselle Falbo é professora do Instituto de Psicologia da Universidade Federal Fluminense. Professora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da mesma universidade. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica da Universidade Federal do Rio de Janeiro e psicanalista.

✉ falbogiselle@gmail.com



Body, ancestry, and ecstasy: reading Rotimi Fani-Kayode's photographs in contemporary times

Jânderson Albino Coswosk

Abstract:

This article addresses different appropriations and representations of the lives of Black gay men, from the African diaspora and with transits established in late twentieth-century Europe, concerning the photographic essays of the Nigerian artist Rotimi Fani-Kayode (1955-1989), who lived for a long time in late twentieth-century England. This work seeks, through the analysis of the transit experienced by the artist between Africa and Europe, as well as in the power of the most diverse languages used in his photo essays, to give a contemporary reading of the male homosexual black body based on an eroticism and spirituality that escape the hegemonic and heteronormative narratives that have long imprisoned these ways of seeing and narrating Black gay men in the enclosure of racial tensions, homophobic crimes and conflicts of other order of sexuality.

Keywords: black gay body; photographic narratives; affection; endurance.

Resumo:

O presente artigo aborda diferentes apropriações e representações da vida de homens negros gays, oriundos da diáspora africana e com trânsitos estabelecidos na Europa do final do século XX, a partir dos ensaios fotográficos do artista nigeriano Rotimi Fani-Kayode (1955-1989), que viveu durante muito tempo na Inglaterra do final do século XX. Busca-se, no trânsito vivido pelo artista entre África e Europa, bem como na potência das mais diversas linguagens empregadas em seus ensaios fotográficos, conferir uma leitura contemporânea sobre o corpo negro homossexual masculino a partir de um erotismo e uma espiritualidade que escapam às narrativas hegemônicas e heteronormativas, que durante muito tempo aprisionaram esses modos de ver e narrar o homem negro gay na clausura das tensões raciais, dos crimes de caráter homofóbico

que ainda marcam ambos os espaços geográficos em evidência e de conflitos da ordem da sexualidade.

Palavras-chave: corpo negro gay; narrativas fotográficas; afeto; resistência.

“How do I live free in this black body?” (Coates, 2015: 12). In 2015, this question from African American journalist Ta-Naesi Coates, who opens his book *Between the world and me*, started a huge debate about the frequent police violence against Black men and women in the United States. By borrowing the style of civil rights activist and writer James Baldwin, Coates rekindles a seamless dialogue, begun in the mid-1960s, by his predecessor, in *The Fire Next Time* (1963), about violence against the African-American population by the police, through institutionalized racism that produced the physical and symbolic annihilation of black bodies.

It is from the effervescence of this debate and the attempt to overcome these issues that young Nigerian photographer Rotimi Fani-Kayode, then 21, becomes contaminated by leaving England to study at Georgetown University in Washington, DC. Infected by the post-Civil Rights Movement spirit that hovered in the United States at the time he moved there, as well as the black gay scene emerging in Washington, Chicago, and New York. These ingredients gave Fani-Kayode a certain lap and warmth, considering that he came from a geographical space that was gradually ceasing to be called the British Protectorate, and that had to deal shortly thereafter with the still open wound caused by the Biafra Civil War, from which his family moved away, seeking refuge in England. Fani-Kayode witnessed the insurgency of the black gay scene in the rubble of racial segregation in the United States, where he, too, could experience his homosexuality more freely.

Far from the perspective of a quest for selfhood, Fani-Kayode clung to the tracks of an identity that was no longer conceived as African but at the same time was neither European nor American. It was a mixture of them all, as it sought its African ancestry through Yoruba culture and the body, linking it to photographic experimentation based on his sexuality.

Fani-Kayode had to shape his identity with the dilemma of what it means to be Nigerian. A nation-state featuring the language of the colonizer mixed with the native languages, surrounded by ethnic-religious conflicts and, as a result, serious problems still involving LGBTQ people today. Nigeria remains in the contemporary clash between maintaining the roots of the organized states before the invasion of the British Empire, as well as their influences on what it became after the Biafra Civil War.



When it comes to violence against LGBTQ's, Westernized viewpoint imposes an even greater burden on the reception and permanence of these individuals in their country of origin. They still continue to live under police and family violence because of the dissent of their bodies, which do not fit into the heterogeneous order of the colonial system, and the establishment of a nation state already exhausted in its initial model, organized within the male-female binomial. In January 2014, Nigeria instituted the Same Sex Marriage Prohibition Act, which banned same-sex marriage, contributing to the intolerance against sexual minorities in Nigerian society (Akinwotu, 2018, March 30).

The feeling of not being able to develop his art in the 1980s in his homeland was part of the drama experienced by Rotimi Fani-Kayode, although he could not return to Nigeria anyway:

It has been my destiny to end up as an artist with a sexual taste for other young men. As a result of this, a certain distance has necessarily developed between myself and my origins. The distance is even greater as a result of my having left Africa as a refugee over 20 years ago. On three counts I am an outsider: in matters of sexuality; in terms of geographical and cultural dislocation; and in the sense of not having become the sort of respectably married professional my parents might have hoped for. Such a position gives me a feeling of having very little to lose. It produces a sense personal freedom from the hegemony of convention (Fani-Kayode, 1996: 5).

Rotimi Fani-Kayode's aesthetic project had the male and black gay body as its support and the ecstasy as the link between the material and spiritual plane, between sexuality and spirituality, between his Yoruba cultural heritage and his encounter with the European world. In the words of Kobena Mercer,

his kaleidoscopic vision, filtering African and European elements through his camera's optic nerve, and his passionate pursuit of carnal visual pleasure, reveal instead a heightened encounter with the emotional reality of the flesh in which it is precisely the ego's ecstatic loss of identity that is celebrated (Mercer, 1996: 109).

In Fani-Kayode's photograph, the predominance of naked male black bodies, "smallpox gods, transsexual priests and desirable black men" (Fani-Kayode, 1996: 9) is present due to their transfiguration between ecstasy and the rescue of Yoruba ancestry that permeates between props and body poses (Figure 1).

Precisely because of such a "kaleidoscopic view", derived from the experience between three continents – Africa, Europe and North America –, the helplessness that displacement causes in the migrant, the attempt to live simultaneously between worlds and to live the transformations that occurred in the 1960s, 1970s and 1980s, is that Fani-Kayode's life and work were never confined to the comfort and security of an identity, for

they were not limited to labels that imprisoned them to one or another “national identity”, or to the “African and Black being”, either to homosexuality as well, all of them confined to immobility and exoticism.

From an opening characterized by the emergence of the postmodern and anti-colonial wars in African territories, the diaspora and the experience of sexuality in transit stand as pillars for the reflection of the roots of Kayodian photography under the “domain of the sacred” (Mercer, 1996: 110), as noted in his first *Black Male / White Male* (1987) photo collection, followed by the publication of his inaugural essay *Traces of Ecstasy* (1996).

Despite having had only one solo exhibition in life, in six years of his career, Fani-Kayode’s work has appeared in numerous group shows, demonstrating how much his work has traveled through various spaces and how it has impacted the panorama of British visual culture of the 1980s, when he founded and assumed the chairmanship of the Autograph - Association of Black Photographers, established contacts with artists from within and outside the British ambience, had several of his photographs used in queer anthologies of literature and art criticism, and became sort of a spokesmen of queer culture.

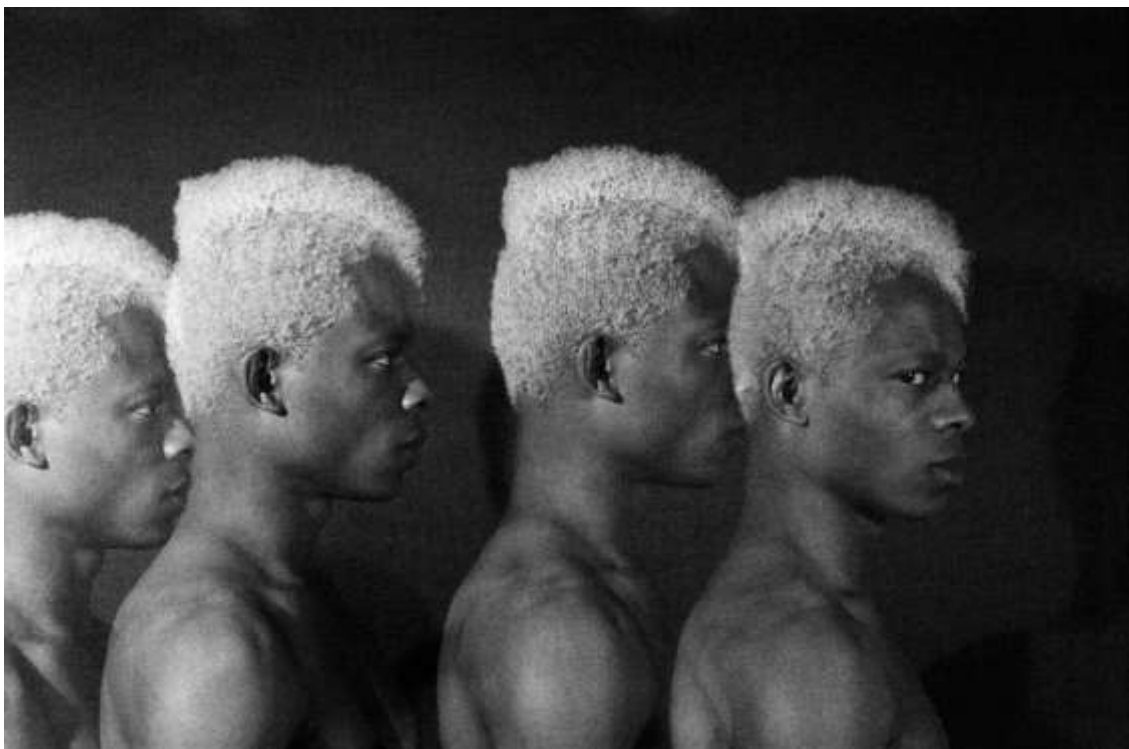


Figure 1: Rotimi Fani-Kayode, *Four Twins*, 1985. © Rotimi Fani-Kayode / Autograph ABP. Courtesy of Autograph ABP.



The fact that the body, in his work, becomes a place of translation and metaphor, Rotimi Fani-Kayode engages in a “transatlantic formation of a black gay cultural diaspora” by assuming the role of a “migrant translator”, in the terms of Kobena Mercer (1996: 1-5). A curious and contemporary repercussion of Kayode’s influence on Image Studies brings us straight to the exhibition titled after his inaugural essay, *Traces of Ecstasy*, organized in 2016, but outside Western eyes. It was the first time his work had been exhibited in Africa at the Iziko South African National Gallery museum at the time, 25 years after the Nigerian photographer’s death. In the words of Rebecca Steel (2016, December 28), museum critic, “the photographs of Rotimi Fani-Kayode have allowed us to re-evaluate what constitutes black African male sexuality”.

In partnership with the Autograph¹, the museum featured Kayode’s most iconic images, including its inaugural publication, *Black Male / White Male*, as well as others published by *Gay Men’s Press* or by *Ten.8*, such as *Nothing to Lose* and *Bodies of Experience*, in whose work he had the unconditional partnership of his companion and lover Alex Hirst. If the exhibition had taken place in Africa in the 1980s, as Fani-Kayode himself puts it,

If I ever managed to get an exhibition in, say, Lagos, I suspect would break out. I would certainly be charged with being a purveyor of corrupt and decadent Western values (Fani-Kayode, 1996: 9)².

Faced with a ban on homosexual union in several African countries, the exhibition becomes a milestone in the continent’s contemporary times, given the huge number of requests for refuge from men and women from Africa to the West due to homosexuality seen as a crime in Cameroon, Chad, Egypt, Nigeria, Ghana, Uganda, among other African nations (UNHCR, 2019). In addition, the exhibition proposes to read the images cited as objects that promote homosexual affection and empathy in contemporary times, abandoning the hegemonic “advertising” purposes of dissemination of violence and brutality to which these bodies are affected daily.

Such images were exhibited without a premeditated temporal linearity or hierarchization of bodies or colors in portraits, nude studies and staged black and white paintings, in a discontinuous and decentralized genealogy, typical of Kayode’s work. Randomly, *Traces of Ecstasy* uses Kayode’s method to bring out a photographic language that transitions between the universe of black-African and male sexuality and reconstituted Yoruba religious signs in the West, but outside of Anglophone visual colonial regimes. Identification with the collection of Yoruba Africanity is immediate, either through

¹ Some of the archives are at Tate or Hales Gallery in London.

² For more information concerning Fani-Kayode’s images and their impact on African audiences, see Rebecca Steel (2016, 28 December).

ritualistic practices and religious symbols, through body paintings, the elements of nature that compose them, or through the use of masks, an object that, in Yoruba culture, is a link between the carnal and the spiritual plan, not something to hide a kind of secret (Figure 2).

The hybridization of such elements is visible through the appropriation of Western objects and garments, which reveal the direct influence of Christianity in Africa, as well as the burden of slavery (Figure 3). However, such elements produce an interruption, a suspension in the reading of images, either by the free pleasure and enjoyment of bodies historically expropriated from their histories, or by the complete nudity (or not) of their limbs, or even by the friction of the muscles in contact that express the carnal desire among men (Figure 4). The symbiosis between creator and creation (the photographer and the models) evades the anthropometric photographic practices of the nineteenth century, which “transform(ed) the living into the quiet, the subject into the object”, highlighting “the difference of power established between the observed and the observer” (Matos, 2014: 45-46).



Figure 2: Rotimi Fani-Kayode, *Dan Mask*, 1989. © Rotimi Fani-Kayode / Autograph ABP. Courtesy of Autograph ABP.

The freedom of bodies in their exposure, materiality and plasticity distances them from fetish and hyper sexualization, from the control and freezing of bodies, endowing them with their own domain, beyond erotic desire. The helplessness of those who contemplate them, when with masks, for example, puts the viewer in a distant terrain of Cubist primitivism, forcing them to build another reading of the bodies that face them.

Similarly to Aimé Césaire, Fani-Kayode's "return to the home continent" through his work, even after death, brings us the possibility of returning to the unavoidable and so present invitation of the writer Chinua Achebe, on the eve of Nigeria's independence, Kayode's childhood time and escape from his family from the war. An invitation to reflect on Western portraits of the African continent in frames that place it as the antithesis of Europe, a space without history, culture, and art. A shy invitation at the time, but urgent in contemporary times, which is averse to a strictly anthropological reading of the archives of Africinity, to the old and oppressive modes of appropriation of these archives, as a brutal strategy of dehumanizing the Other.



Figure 3: Rotimi Fani-Kayode, *Every Moment Counts*, 1989. © Rotimi Fani-Kayode / Autograph ABP. Courtesy of Autograph ABP.

This imaginary distortion around the African continent is largely due to the education system set up in Africa by the West, as Fani-Kayode puts it:

The history of Africa and of the Black race has been constantly distorted. Even in Africa, my education was given in English in Christian schools, as though the language and culture of my own people, the Yoruba, were inadequate or in some way unsuitable for the healthy development of young minds (Fani-Kayode, 1996: 7).

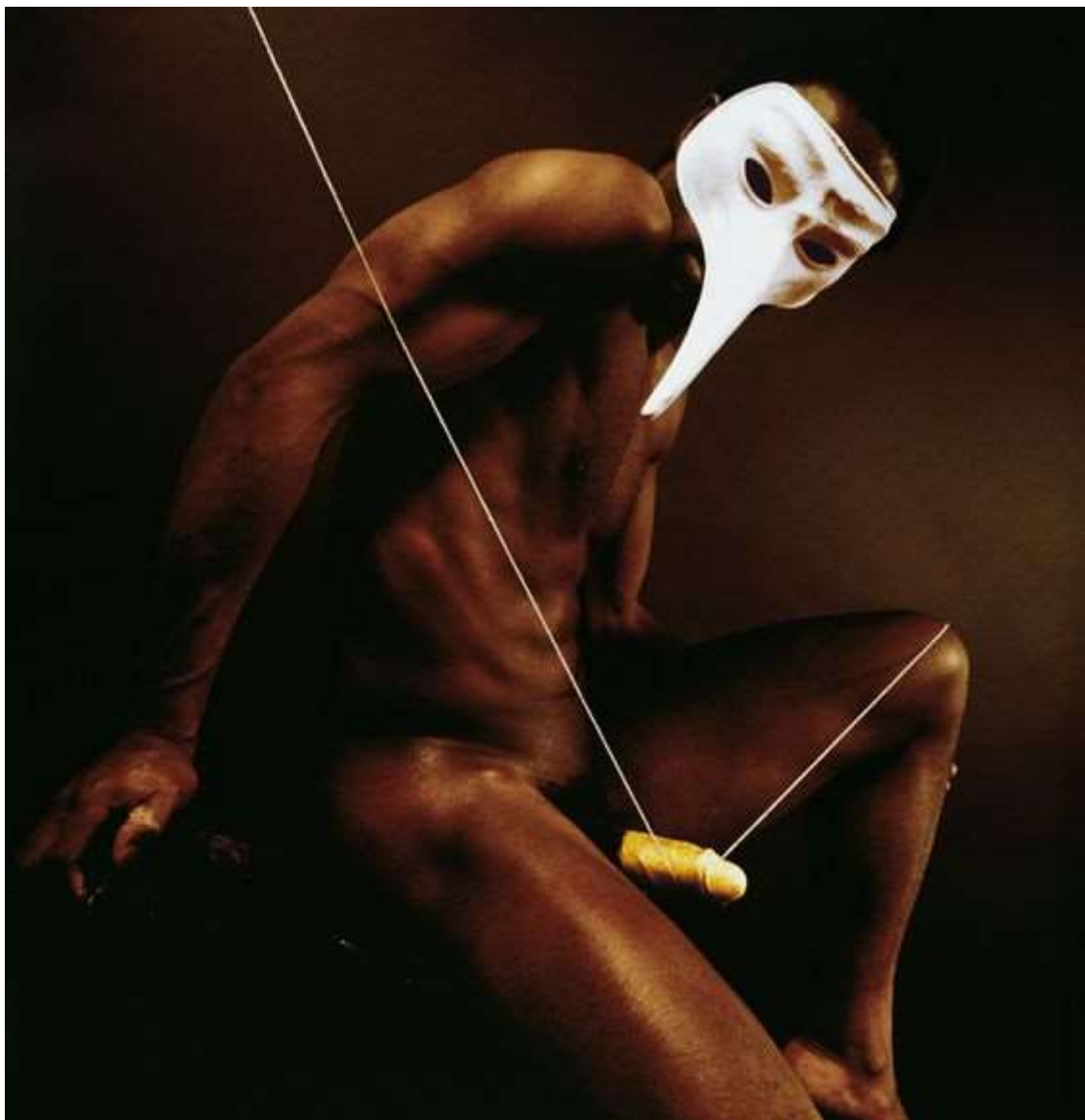


Figure 4: Rotimi Fani-Kayode, *The Golden Phallus*, 1989. © Rotimi Fani-Kayode / Autograph ABP. Courtesy of Autograph ABP.

Nigeria's education system is derived from the late nineteenth century, when much of the rural population of colonial Nigeria migrated to urban centers and took over the educational process promoted by the missionaries. Nigerians took advantage of this education to socially ascend, considering that in 1890, with the import-export trade, it was necessary to read and write in English to find paid work (Falola & Heaton, 2008). Moreover, the colonial administration was not interested in educating the peoples they exploited in Nigeria (Falola & Aderinto, 2010), which justifies the metropolis' non-interference in the work of missionaries until a certain period. The hegemonic construction around the English language was a painful, slow and by no means a passive process.

European education radically changed the culture of these peoples, who stood between native customs and European values. Since this education was so strongly rooted in Christianity, most of the Nigerians who received it assimilated the nineteenth and twentieth-century European values. The new assimilated beliefs also contributed to the anti-slavery cause that still ravaged much of native communities and to the idealization of a national conscience (Falola & Heaton, 2008). If the Nigerian middle class took advantage of the gains of the British colonial regime, it also suffered from its exploitative base policy: the colonial norm viewed the African as an inferior, savage “race” that needed European oversight to maintain “order”. That was enough to create in the imagination of this Nigerian middle class an idea that they were the link between the old and the new, the ancient and the modern, capable of disseminating the European “civilizing mission” and maintaining a connection with their ancestral culture.

In *The Education of a British-Protected Child*, Achebe (2009) highlights the emergence of the first university in Nigeria after World War I - Government College, in Umuahia, where he studied. His reflections lead us to realize how his choice for English literary writing was closely linked to the education of Nigeria and the institution of the modern Nigerian state. Both he and his predecessors and successors found themselves in the impasse between choosing the native or European language as vehicles to their literatures.

This is not to say that this impasse did not occur in French and Portuguese Africa, nor is it a denial of the tradition of oral culture that survives in these spaces, neither is a denial of the maintenance of native languages that stand out in Nigerian speech and literary production in these languages (Achebe, 1965). It should be borne in mind that “few black African states have the privilege of corresponding to a single traditional language community,” which is why “almost every writer who sought to create a national tradition, transcending the ethnic divisions of the new African states, had to writing in European languages” (Appiah, 2014: 20).

Contrary to what some historians point out, Achebe emphasizes that the demand for English was not from the colonizer but from the native Nigerian peoples. As with Kenya and the rest of the British Empire, analogous to Falola & Heaton (2008), Achebe (2012) states that demand for English in the Nigerian coastline already existed in the first half of the nineteenth century. In dialogue with J. F. A. Ajay, the writer shows us that in the Niger Delta in 1850, missionaries had to meet the demand of the language.

The use of English as a literary vehicle, contrary to popular belief, cannot be considered a “betrayal” of its ethnic group or those to whom its works are directed. Also questioned by the “choice” of language in her work, Nigerian writer Chimamanda Adichie took a



stand on the fact and said she was not convinced that her writing in English was a “choice”:

I'm not sure my writing in English is a choice. If a Nigerian Igbo like myself is educated exclusively in English, discouraged from speaking Igbo in a school in which Igbo was just one more subject of study (and one that was considered 'uncool' by students and did not receive much support from the administration), then perhaps writing in English is not a choice, because the idea of choice assumes other equal alternatives. Although I took Igbo until the end of secondary school and did quite well, it was not at all the norm. Most of all, it was not enough. I write Igbo fairly well but a lot of my intellectual thinking cannot be expressed sufficiently in Igbo. Of course this would be different if I had been educated in both English and Igbo. Or if my learning of Igbo had an approach that was more wholistic. The interesting thing, of course, is that if I did write in Igbo (which I sometimes think of doing, but only for impractical, emotional reasons), many Igbo people would not be able to read it. Many educated Igbo people I know can barely read Igbo and they mostly write it atrociously. I think that what is more important in this discourse is not whether African writers should or should not write in English but how African writers, and Africans in general, are educated in Africa (Adichie quoted by Azodo, 2008:2).

Although very focused on the Igbo portion of Nigeria, and in the images in general, Achebe and Adichie appear as Fani-Kayode interlocutors when the photographer speaks of this same fetish, of that same “primitive” character attributed to “being African”. By taking as a point of interpretation, not only the geopolitics of the continent, but its art in general, especially when it came to be in fashion in European museums and under scrutiny because of the use of African masks made by their models in the photos.

According to Adichie (2008), there is a unique view of Africa, which is perpetuated through stereotypes around the hegemonic appropriation of the signs of Africanity. Because of colonial inheritance and slavery, Africa continues to be viewed by the West with inferior lens. This view of it gains new contours with the raciality printed in places where colonialism invented and perpetuated it, with the purpose of justifying its “civilizer” endeavor to exploit enslaved human beings. Printed also in literature (and the arts in general), these stereotypes make African characters “expendable”. “Africans don't matter, not even in ostensibly narratives about Africa” (Adichie, 2008: 44).

Adichie emphasizes how easily these stereotyped images of Africa move from the artistic plane to the hegemonic media, particularly in the United States and Europe. The continent has been exposed in a frame in which Africans show themselves without vigor, gratitude or hunger, as misunderstood people, waging meaningless wars, drinking muddy water from rivers, dying of AIDS and being very poor (Adichie, 2008: 49).

Reflecting on Chinua Achebe's historical novel *Things Fall Apart*, almost fifty years after its release, Adichie describes how his work has been edited several times - both in Africa

and in the United States - and has turned into a certain “Africa’s anthropological treatise”. This “artistic ethnography” eventually demands from Nigerian literature - and African art in general – a certain “authenticity”.

Nigerian artists or artists of Nigerian origin are increasingly prominent on the international stage, given their constant transit conditions between Nigeria and the West. In 2005, writer, dancer and photographer Taiye Selasi (1979-) coined the term “Afropolitanism” to characterize African artists who disseminate their art in contemporary diaspora. In the words of Selasi;

You’ll know us by our funny blend of London fashion, New York jargon, African ethics, and academic successes. Some of us are ethnic mixes, e.g. Ghanaian and Canadian, Nigerian and Swiss; others merely cultural mutts: American accent, European affect, African ethos. (...) Not citizens, but Africans of the world (Selasi, 2005, March 3).

Similarly to Selasi, Teju Cole (1975-) sums it up: “Afropolitan, American, African. Whatever” (Cole quoted by Selasi, 2016, August 5). However, not all Nigerian artists share this idea. Okwunodu Ogbечи (2008, April 4), Binyavanga Wainaina (quoted by Santana, 2013, February 8) and Emma Dabiri (2014, January 21), for example, do not consider themselves as Afropolitans because of the term’s relationship with the consumer industry.

Achille Mbembe (2007) brings a slightly more conciliative definition of the term, recognizing that African identities are fluid, as the African cultural past is marked by an imposed cultural combination. In opposition to consumption, Mbembe (2007) clarifies that the idea of “tradition” never existed and that there is a pre-colonial African modernity that must be considered. Thus, Mbembe (2007: 28-29) admits that

Afropolitanism is an aesthetic and poetic of the world. It is a way of being in the world, refusing on principle any form of victim identity—that does not mean that it is not aware of the injustice and violence inflicted in the continent and its people by the law of the world. It is also a political and cultural stance in relation to the nation, to race and to the issue of difference in general.

Although photographer Rotimi Fani-Kayode lived and produced his art long before the term “Afropolitanism” was forged, we highlight the importance of positioning the artist in this political discourse. Such a perspective is very contemporary and has been discussed in academia from various points of view. We want to state that Fani-Kayode fits into an Afropolitan movement in the broadest sense, just as it employs Mbembe (2007). This does not imprison his art in the European mainstream, nor does the relegation to permanent victimization, if viewed by Western hegemonic reading. On the contrary - it is free of any identity ties.



Fani-Kayode reports the insertion of his photographs in Europe and how the reception of his photography impacts the reading of those who have African art as an exotic and primitive object to be read:

My reality is not the same that which is often presented to us in western photographs. As an African working in a western medium, I try to bring out the spiritual dimension in my pictures so that concepts of reality become ambiguous and are opened to reinterpretation. This requires what Yoruba priests and artists call a technique of ecstasy. (...) I make my pictures homosexual on purpose. Black men from the Third World have not previously revealed either to their own peoples or to the West a certain shocking fact: they can desire each other. (...) It is now time for us to reappropriate such images and to transform them ritualistically into images for our own creation (Fani-Kayode, 1996: 6).

A dissident appropriation of the same archive or collection of Africanity produces strategies of resistance and empowerment for a part of the British population, who wants to be recognized as migrant, Nigerian, black, mixed race and queer.

In times that guarantee the legislation to ban homosexual marriage in Nigeria, we gay and African descendants insist on the questions: How to fight in the war for the possession of the body from the dismantling of these forces? How to detach identity from body enclosure and representational confinement?

When Chinua Achebe (1998: 1) said in *The Trouble with Nigeria* that his country's problem is "leadership failure," it was not simply intended to criticize the alternations between military dictatorial regimes and elected and corruption-ruled governments. The writer's frustration was the same as Fani-Kayode's – both suffered from the Biafra War and the pain of exile. The same frustration was shared by the fact that getting rid of the passport granted by the British Protectorate³ was not the only thing that would contribute to the development of Nigeria. The desire of the photographer and writer for the development of their country would not be easily attained due to the very pre-colonial condition of what would be called "Nigeria": a tangle of over 200 ethnic groups, ruled by local leaders and that could not recognize each other either in language, nor religion or culture.

The states of Kanem-Borno, Benin, Oyo, and the Sokoto Caliphate were large in size and centralized, before the British empire designed a new geography and instituted a new notion of territory in those spaces, with the junction of the North and South protectorates in 1914. Other states were smaller and more decentralized, coordinated

³ Achebe (2009: 14) reports that before he had a Nigerian identity, he was traveling with a passport designating him as "Person under the British Protectorate".

by local chiefs or elites. Territorial boundaries were delimited and redrawn long before 1960, when independence occurred (Oyebade, 2003).

Another factor that also contributed to Fani-Kayode and Achebe's frustration was the establishment and adaptation of political institutions in Nigeria by the British Empire, between the 19th and 20th centuries, which had direct links with these same "heads of state". The British system maintained them, in exchange for local power and prestige, but under the authority of the Empire (Oyebade, 2003). According to Falola & Heaton (2008), the colonial organization in Nigeria altered its political landscape in two ways: first, it brought about the union of different groups that organized themselves autonomously. Second, the indirect rule process no longer allowed local leaders access to sovereignty over their villages, and also the general lack of understanding of the ways the states organized themselves before the invasion (Falola & Heaton, 2008: 8-9).

Later, with colonial and economic expansion, the British Empire assigned English-speaking and educated Nigerians in Europe to perform administrative tasks that required closer contact with the colony back then. It was these same European-educated "Nigerians" who mobilized the nationalist movements for independence after World War II. What Achebe did not know, a man of his time, was that the "goal of a developing nation like Nigeria" – "modernization" - would not be achieved with its territorial cartography within colonial molds (Achebe, 1990: 151). It was the permanence of this junction, regulated this time by the nation-state, that caused much of the conflicts we are witnessing today in these spaces. Wole Soyinka, in a recent statement, stressed that

it was obvious at the time of independence that Nigeria was trying to reconcile many contradictions, and this could pose problems. Some say this was obvious from the time of colonization, when very different groups were arbitrarily assembled in one country, regardless of their history, economy and culture. It would not be easy to erase these contradictions with the mere creation of a state. I hate to say "I warned you," but it's true. I warned, warned and warned (Soyinka quoted by Freitas, 2015, 31st January)

Since then, the Nation-state cannot contain the new cartographies that have been shaped in Nigeria. "The imagined nation, the place that they would like to see as their own space, [...] outside the control of the national State" (Appadurai, 1997: 40) would be restricted to the plane of imagination.

At its embryonic stage, Nigeria had three major regions and the federal capital in Lagos, transferred in 1991 to Abuja; in 1967, it was divided into 12 regions, 19 in 1976, 21 in 1987 and 30 in 1991. Since 1996, Nigeria has been divided into 36 regions, which does not prevent minority ethnic groups from claiming the emergence of other regions (Oyebade, 2003).



Nigeria had its last president, “Muslim” Muhammadu Buhari, elected in 2015. This is the first time it has been so long under civil representation. Since independence, various ethnic-religious conflicts have caused uncontrollable social instability in the country. At the federal level, Southern Christians fear being overwhelmed by Northern Muslims; on a smaller territorial scale, ethnic minorities fear the dominance of larger ethnic groups: the Hausa-Fulani in the North, the Yoruba in the Southwest and the Igbo in the Southeast (Falola & Heaton, 2008).

These tensions resulted in the Biafra War from 1967 to 1970. Ethnic-religious conflicts continue to emerge, without the Nigerian state being able to soften them. Another factor contributing to the state’s non-intervention in these conflicts is the high rate of corruption in the Nigerian public administration. Using conflict and corruption as reasons, several military coups took place in Nigeria. In its first 40 years of existence as a nation state, Nigeria was 28 years under military rule. Three of the coups were in exchange for replacing one military regime with the other and two others to replace civilian regime (Siollun, 2009).

The 2015 elections, the fifth since 1999, had symbolic value in Nigerian history: it was the first time that the opposition, in the person of Muhammadu Buhari, had had any chance to rise to power and replace the People’s Democratic Party (PDP) supremacy. For the first time, an opposing group emerged from the junction of three different parties, ethnic groups, and regions. The All Progressive Congress (APC), which opened in 2013, stood as the hope of equal competition and the achievement of difference-based government.

In addition to its democratic role, the 2015 election had another meaning for Nigeria: its maintenance as a means of resisting terrorism by Boko Haram. Tensions caused by the terrorist group are estimated to have caused the internal displacement of 650,000 people in August 2014 (Adibe, 2015). According to estimated data, there are more than 100,000 Nigerians seeking refuge in Diffa, the border city between Nigeria and Southeast Niger since early 2014, 44,000 refugees in Cameroon and 2,700 in Chad⁴ (Adibe, 2015).

The Nigerian nation state, which basis is the forced annexation of multiple territories, witnesses its diverse ethnic nuances being spread within and outside the African continent. The difference is that these “ethnic identity maps” only converge on “national

⁴ The deaths caused by ethnic-religious conflicts at the present time give new contours to the conflicts that already existed in Nigeria. Christians and Muslims in northern Nigeria are constantly threatened. In the South, and especially in the Niger Delta, there is strong activity by militias and pirate attacks on coastal areas, as well as kidnappings. Due to high levels of violence and poverty, Nigeria’s image as a country plagued by poverty and ethnoreligious conflict has been strengthened internationally, although efforts are being made to overcome the situation. See Akinola (2013: 12-13).

identity maps” when they cross borders and come across other cartographies. In Nigeria, ethnicity generates the territory.

If Fani-Kayode was still alive, he would see that the expectations of the Nigerians were not met. In the words of Chimamanda Adichie (2016, October 18), the beginning of Muhammadu Buhari’s term could be translated as Nigeria’s Failed Promises, because 30 years after Buhari’s government as head of state, Nigeria had the opportunity to more democratically elect a president. Buhari had become a form of hope (Adichie, 2016, October 18). His delays in pinpointing strategies for economic improvement, the steady decline in oil prices, the rise in subsistence commodities, and the strengthening of the black market surrounding the sale of international currency in the country mark his government’s rooting in an “outdated economic model and an infantile view of Nigerians. For him, it seems, patriotism is not a voluntary and flexible thing, with room for dissent, but a martial enterprise: to obey without questioning. Nationalism is not negotiated, but enforced” (Adichie, 2016, October 18).

Even in this context, Rotimi Fani-Kayode urges us to see beyond the problems facing contemporary Nigeria and Western reading of African arts in diaspora. The Nigerian photographer points to protagonist images of Africans and African descendants in the constitution of Western history. The *Traces of Ecstasy* exhibition, held in South Africa in 2016, comes to light at the end of a tunnel where Fani-Kayode still shines as a reference in the struggle of African artists based in Europe in an attempt to review the meanings imposed on their bodies, the space in which they live, to tear down monuments and stories of oppression. Despite their still insipient visibility, contemplating such photographs may prompt us to think of our distance from Kayode’s “Africa” but also somehow bring it closer to ours.

Getting out of the interpretative enclosure of the pictorial and ethnographic predictability can pave the way for us to dissociate the African Diaspora arts from the overload of identity representation, the “Negro type”, and the enclosure of the body, elucidated by the question that initiates the article. Images like Rotimi Fani-Kayode’s that defy the official archive offer no meaning, but the challenge of reading Africa’s visual culture in diaspora beyond identity stability, offering these images the possibility of displaying their plastic force, their anachronistic condition, which resists and frees themselves from the imprisonment of memory linked to slavery.



References

- Achebe, C. (1965). English and the African Writer. *Transition*, 18, 1783-1794.
- Achebe, C. (1998). *The Trouble with Nigeria*. Lagos: Fourth Dimension Publishing Company.
- Achebe, C. (2009). *The Education of a British-Protected Child*. New York: Anchor Books.
- Achebe, C. (1990). What Literature Has Got To Do With It?. In Achebe, C. (Ed.), *Hopes and Impediments: Selected Essays* (pp. 154-170). New York: Anchor Books.
- Adibe, J. (2015). The 2015 Elections in Nigeria: the issues and challenges. In Adibe et al, *Foresight Africa: Top Priorities for the Continent in 2015 Report* (pp.3-9). Washington DC: The Brookings Institution, Africa Growth Initiative. Retrieved from: <https://www.brookings.edu/wp-content/uploads/2016/07/foresight-africa-full-report-FINAL.pdf>
- Adichie, C. N. (2008). African "Authenticity" and the Biafran Experience. *Transition*, 99, 42-58. doi: 10.2979/TRS.2008.-.99.42
- Adichie, C. N (2016, October 18). Nigeria's Failed Promises. *The New York Times*. Retrieved from: <https://www.nytimes.com/2016/10/19/opinion/chimamanda-ngozi-adichie-nigerias-failed-promises.html>
- Azodo, A. U. (2008). Interview with Chimamanda Ngozie Adichie: Creative Writing and Literary Activism. Retrieved from: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.551.6641&rep=rep1&type=pdf>
- Akinola, O. (2013). The Rebirth of a Nation: Nollywood and the Remaking of Modern Nigeria. *The Global South*, 7(1), 11-29. doi: 10.2979/globalsouth.7.1.11
- Appadurai, A. (1997). Soberania sem territorialidade: notas para uma geografia pós-nacional. *Novos Estudos*, 49, 33-46.
- Appiah, K. A. (2014). *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Akinwotu, E. (2018, March 30). Blackmail, prejudice and persecution: gay rights in Nigeria. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/global-development/2018/mar/30/blackmail-prejudice-persecution-gay-rights-nigeria>.
- Coates, T. (2015). *Between the World and me*. New York: Random House.
- Dabiri, E. (2014, January 21). Why I'm not an Afropolitan. *Africa is a Country*. Retrieved from: <http://africasacountry.com/2014/01/why-im-not-an-afropolitan/>
- Falola, T. & Heaton, M. M (2008). *A History of Nigeria*. London: Cambridge University Press.
- Falola, T. & Aderinto, S. (2010). *Nigeria, Nationalism, and Writing History*. New York: University of Rochester Press.
- Fani-Kayode, R. (1996). Traces of Ecstasy. In Fani-Kayode, R. and Hirst, A. (Eds.). *Photographs* (pp. 4-11). London: Autograph.

- Freitas, G. (2015, January 31). Dramaturgo nigeriano Wole Soyinka, ganhador do Nobel, alerta para o avanço do Boko Haram. *O Globo*. Retrieved from: <http://oglobo.globo.com/cultu-ra/livros/dramaturgo-nigeriano-wole-soyinka-ganhador-do-nobel-alerta-para-avanco-do-boko-haram-15201203>
- Mbembe, A. (2007). Afropolitanism. In Simon, N. (Ed.), *Africa Remix: Contemporary Art of a Continent* (pp. 26–30). Johannesburg: Jacana Media.
- Matos, P. F. (2014). A fotografia na obra de Mendes Correia (1888-1960): modos de representar, diferenciar e classificar da “antropologia colonial”. In Vicente, F. L. (Ed.), *O Império da Visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)* (pp. 45-66). Lisbon: Edições 70.
- Mercer, K. (1996). Eros & Diaspora. In Fani-Kayode, R. & Hirst, A (Eds.), *Photographs* (pp. 108-121). London: Autograph.
- Ogbechi, O. (2008, April 4). “Afropolitanism”: Africa without Africans. AACHRONYM Global African Arts with a focus on art-equity and cultural patrimony. Retrieved from: <http://aachronym.blogspot.com/2008/04/afropolitanism-more-africa-without.html>
- Oyebade, A. (2003). A Retrospect on Colonial Nigeria. In Oyebade, A. (Ed), *The Foundations of Nigeria: Essays in honor of Toyin Falola* (pp. 1-15). Asmara: Africa World Press.
- Santana, S. (2013, February 8). Exorcizing Afropolitanism: Binyavanga Wainaina explains why “I am a Pan-Africanist, not an Afropolitan” at ASAUK 2012. *AiW African in Words*. Retrieved from: <https://africaninwords.com/2013/02/08/exorcizing-afropolitanism-binyavanga-wainaina-explains-why-i-am-a-pan-africanist-not-an-afropolitan-at-asauk-2012/>
- Selasi, T. (2005, March 3). Bye-Bye Babar. *The Lip*. Retrieved from: <http://thelip.robertsharp.co.uk/?p=76>
- Selasi, T. (2016, August 5). Teju Cole talks to Taiye Selasi: ‘Afropolitan, American, African. Whatever’. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/books/2016/aug/05/teju-cole-taiye-selasi-interview-known-strange-things>
- Siollun, M. (2009). *Oil, Politics and Violence: Nigeria’s Military Coup Culture (1966-1976)*. New York: Algora Publishing.
- Steel, R. (2016, December 28). Nigerian Photographer Rotimi Fani Kayode: Exposing Prejudice Through the Nude. *The Culture Trip*. Retrieved from: <https://theculturetrip.com/africa/nigeria/articles/nigerian-photographer-rotimi-fani-kayode-exposing-prejudice-through-the-nude/>
- UNHCR, United Nations High Commissioner for Refugees. (2019). *Perfil das Solicitações de Refúgio relacionadas à Orientação Sexual e à Identidade de Gênero*. Retrieved from: https://datastudio.google.com/reporting/11eabzin2AXUDzK6_BMRmo-bAIL8rrYcY/page/1KIU



Jânderson Albino Coswosk is Professor of Basic, Technical and Technological Education in the Department of Languages at the Federal Institute of Espírito Santo, Brazil. He is a Ph.D. candidate at State University of Rio de Janeiro (UERJ) in Literary Studies and is currently a Visiting Scholar at Dartmouth College. His research deals mainly with James Baldwin's oeuvre and its contemporary dialogues with visual culture, as well as its impacts in Brazil.

✉ jandersoncoswosk@gmail.com



Breaking Canons: Intersectional Feminism and Anti-Racism in the Work of Black Women Artists

Ana Balona de Oliveira

Abstract:

In this essay, I will argue for the relevance of the visual production of several contemporary black women artists for the shattering of Eurocentric stereotypes and racist and patriarchal narratives, which, as legacies of the colonial and enslaving past, continue to wound the social and psychic lives of non-white people. While envisaging contemporary artistic practice as being in close dialogue with, or located within, other epistemic and cultural practices – such as the disciplinary fields of history and art history, and visual culture at large –, which have produced and reproduced racist discourses and racialized subjectivities for centuries, I will examine the ways in which black women artists break Eurocentric canons and counter racism, patriarchy, capitalism, homophobia, transphobia, and ableism from within the specific field of contemporary art, in between theory and practice, and drawing on the invaluable lessons of intersectional feminism. Relevant examples will be works by Grada Kilomba (Portugal, 1968), Eurídice Kala aka Zaituna Kala (Mozambique, 1987), and Keyezua (Angola, 1988). This essay will consider the ethico-political valences of such critiques through contemporary art, while not avoiding the problems that are inherent to the ways in which neo-liberal capitalism and white privilege remain structurally at the heart of numerous artistic institutions.

Keywords: intersectional feminism and anti-racism; black women artists; Grada Kilomba; Eurídice Kala aka Zaituna Kala; Keyezua.

Resumo:

Neste ensaio, argumentarei a favor da relevância da produção visual de várias artistas contemporâneas negras para o quebrar de estereótipos eurocêntricos e de narrativas racistas e

patriarcais, que, enquanto legados do passado colonial e escravizador, continuam a ferir as vidas sociais e psíquicas das pessoas não brancas. Considerando a prática artística contemporânea como estando em diálogo próximo com, ou situada no âmbito de, outras práticas epistêmicas e culturais – como os campos disciplinares da história e da história de arte, e a cultura visual em geral –, que têm produzido e reproduzido discursos racistas e racializado subjetividades desde há séculos, examinarei as formas através das quais artistas negras quebram cânones eurocêntricos e combatem o racismo, o patriarcado, o capitalismo, a homofobia, a transfobia e o capacitismo, a partir do campo específico da arte contemporânea, entre a teoria e a prática, e inspirando-se nas lições valiosas do feminismo interseccional. Exemplos relevantes serão os trabalhos de Grada Kilomba (Portugal, 1968), Eurídice Kala aka Zaituna Kala (Moçambique, 1987) e Keyezua (Angola, 1988). Este ensaio considerará as valências ético-políticas de tais críticas através da arte contemporânea, sem evitar os problemas inerentes às formas pelas quais o capitalismo neoliberal e o privilégio branco permanecem estruturalmente no âmago de inúmeras instituições artísticas.

Palavras-chave: feminismo interseccional e anti-racismo; artistas negras; Grada Kilomba; Eurídice Kala aka Zaituna Kala; Keyezua.

1.

In this essay, I will argue for the importance of attending to the visual production of several contemporary black women artists for their shattering of Eurocentric stereotypes and racist and patriarchal narratives. While envisaging contemporary artistic practice as being in close dialogue with, or located within, other epistemic and cultural practices – such as the disciplinary fields of history and art history, and visual culture at large –, which have been producing and reproducing racist discourses and racialized subjectivities for centuries, I will examine the ways in which black women artists break Eurocentric canons and counter racism, patriarchy, capitalism, homophobia, transphobia, and ableism from within the specific field of contemporary art, in between theory and practice, and drawing on the invaluable lessons of intersectional feminism. Relevant examples will be works by Grada Kilomba (Portugal, 1968), Eurídice Kala aka Zaituna Kala (Mozambique, 1987), and Keyezua (Angola, 1988). This essay will consider the ethico-political valences of such critiques through contemporary art, while not avoiding the problems that are inherent to the ways in which neo-liberal capitalism and white privilege remain structurally at the heart of so many of the major artistic institutions. Critical thought and action around the notion of abolition (arising from the histories of black resistance rather than white abolitionism) continue to be necessary today, insofar as the wounds of structural, institutional, and everyday racism, as legacies of a long past of enslaving colonialism, remain open in the Global North and South (with contextual



specificities). Such wounds affect non-white people (black, indigenous, Romany, and other racialized communities) in various ways, and racialized women (both cis- and transgender) in particular, due to the intersections of race, class, and gender.

Grada Kilomba reminds us of such enduring legacies from an intersectional feminist perspective, notably in *Plantation Memories*, which took the form of both a publication (2008) and a video installation of staged readings (2015) (Figure 1.) (Kilomba, 2008; Grada Kilomba, 2015a; 2015b; Ferreira de Carvalho, 2017; Rapazote, 2018).¹ The title and subtitle of her book – *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism* – immediately make evident the continuity of the past of the plantation in the present of everyday racism (experienced on the street, at work, in relationships, etc.). The memories and episodes narrated, and elaborated upon by Kilomba, include those of the author herself (whose voice assumes the first person throughout) and of the two black women she interviewed (Kathleen, an African-American, and Alicia, an Afro-German, whose experiences are also recounted in the first person).² Thus, Kilomba highlights the ethico-political relevance of personal and subjective testimonies and psychic realities for the production of history and knowledge (against the myths of universality, objectivity, and neutrality) (2008: 24-36). She recalls the vital importance of ancestry to think about the present, namely the diasporic, and imagine the future; and draws attention to the fact that the entangled trauma caused by slavery, colonialism, and racism, as well as many forms of resistance, struggle, and healing have been transmitted through the body and the voice over generations. *Plantation Memories* deals with the processes through which, to this day, black people – in particular, black women – have not only suffered, but also resisted the physical, psychic, and symbolic violence of being made invisible and silenced, by becoming subjects of presence and visibility, speech and writing, history and knowledge. Kilomba's writing memorializes the "improperly buried" collective trauma of the enslaving and colonial past, which continues to erupt and hurt through unacknowledged racism (2008: 146). Memorializing the colonial wound and exposing racism become necessary, therefore, for the black subject's healing and decolonization, and the white subject's recognition and reparation.³

¹ On black, intersectional, post-, and decolonial feminisms, see, among others, hooks, 2015; Davis, 1983; Hill Collins, 2009; Crenshaw, 1989; Spivak, 1988; 1999; Mama, 1995; Vergès, 2017; 2019.

² These are fictive names.

³ According to Kilomba, the path towards the black subject's healing involves a sequence of ego defence mechanisms: negation, frustration, ambivalence, identification, and decolonization (2008: 153-154). White subjects' ego defence mechanisms are denial, guilt, shame, recognition, and reparation (Kilomba, 2008: 20-22). The latter gained visual presence as dictionary entries in the five-screen video work *The Dictionary* (2017) (Rapazote, 2018).



Figure 1: Grada Kilomba, *Plantation Memories*, 2015. Installation view, *Grada Kilomba, Secrets to Tell*, MAAT, Lisbon, 2017-2018. Photo: Bruno Lopes. © Grada Kilomba. Courtesy of the artist and MAAT, Lisbon.

Seven years after the book was first published, *Plantation Memories* came to life as a performance of staged readings for video, in which the body and voice of three black female and two black male performers enact Kilomba's, Alicia's, and Kathleen's memories, experiences, and reflections on everyday racism. "Without regret, pity, shame, or guilt", they "expose what has been kept quiet as a secret", i.e. the pervasive violence of racist and sexist stereotypes around the black female and male body and psyche (Grada Kilomba, 2015a). In two screens juxtaposing images of one, a few, and all of the speaking performers, who address the viewer and, at times, one another, one is invited to watch and listen: "When people like me, they say that I'm not black; when they dislike me, they say that it's not because I'm black"; "I hate when people touch my hair, ask me where I'm from"; "She committed suicide; I think she was very lonely"; "I had to be better than all the others, three times, four; black and smart"; "I'm not aggressive; angry, because this is aggressive"; "They're not interested in hearing that I'm from Berlin; rather, they want to hear a very exotic story" (Grada Kilomba, 2015a; 2015b). The inclusion of male actors alongside the female disrupts any essentialist conception of gender and sexuality, whereas the passage from printed to performatively spoken, audible, and visible narration heightens the embodied potency of *Plantation Memories'* words. From Kilomba's experiences, theorizations, and conversations (not only as an



interviewer, but also lecturer and convenor),⁴ to her written and printed publication, to the spoken performance for video, *Plantation Memories*' trajectory highlights the importance of oral and performative histories and knowledges, while never doing away with writing and the necessary task of countering the coloniality deeply embedded in both language and its silencing. In fact, besides the transition towards performative video, Kilomba's book also takes a spatial and architectural shape in the installation *Printed Room* (2017), in which *Plantation Memories*' pages cover entirely the walls of gallery spaces. Such pages are previously sent to, read, and annotated by invited collaborators, notably from African and Afro-descendant communities, whose written comments enter into dialogue with Kilomba's writing – a conversation that, accompanied by Moses Leo's sound, must be physically entered by viewers in order to be read.



Figure 2: Grada Kilomba, *The Desire Project*, 2015-2016. Installation view, *Grada Kilomba, Secrets to Tell*, MAAT, Lisbon, 2017-2018. Photo: Bruno Lopes. © Grada Kilomba. Courtesy of the artist and MAAT, Lisbon.

⁴ Kilomba curated and chaired the artist talk series *Kosmos*² at the Maxim Gorki Theatre in Berlin between 2015 and 2017. The title of her series was critically retrieved from the *Kosmos* lecture series (1827-1828), delivered by Alexander von Humboldt (1769-1859) at the Singakademie – where the Gorki was later founded (1952) – after his travels to the Americas (1799-1804). The lectures were later published in his five-volume *Kosmos: Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* (*Cosmos: A Sketch of a Physical Description of the Universe*) (1845-1862). Kilomba's series sought to problematize such a legacy with decolonial conversations.

A similar decolonial thought and action is discernible in the video, sound, and textual installation *The Desire Project* (2015-2016) (Figure 2.), which is divided into the three acts *While I Walk*, *While I Speak*, and *While I Write*.⁵ The three-channel video projection is visually made up of successive written words in white font on black screens, installed in a space which, filled with an immersive drumming sound (composed by Moses Leo), viewers are invited to enter. The three acts unfold simultaneously (each on its own screen), so that viewers may follow them at the same time. In each of these acts, Kilomba's first-person script (I/we) recounts the ways in which the historical coloniality of everyday racism constantly tries to re-objectify black subjectivity, in a continuous restaging of the colonial past; and how the desire for the presence, visibility, and agency contained in walking (into all sorts of spaces, including the dominant),⁶ speaking, and writing becomes a decolonizing and healing strategy of resistance. In *While I Walk*, citing Frantz Fanon (2008 [1952; 1967]: 107), Kilomba writes:

“I cannot go to a film/ (...) I wait for me.”/ I wait for the savages,/ the barbarians,/ the servants,/ the prostitutes,/ the whores,/ and the courtesans,/ the criminals,/ murderers,/ and drug dealers./ I wait for *what I am not* (...) *I am not* discriminated against,/ because I am *different*./ I become *different*/ through discrimination (Kilomba, 2008: 18).

In *While I Speak*, one reads about the continuity of “an old colonial order”, “a violent *hierarchy*” that defines, in oppositional, binary terms, who can be a subject of valid speech and knowledge: “They have *facts*,/ we have *opinions*./ They have *knowledges*,/ we have *experiences*”. In both acts, plurals highlight critically the symbolic and psychic violence at work in the homogenizing fixity of racist stereotypes (Bhabha, 1994: 94-120). In *While I Write*, and despite language's entrenched coloniality (“I am embedded in a history of (...) forced idioms”), writing becomes a resistant tool for reclaiming agency for the black (female) subject: “While I write,/ I am not the ‘Other’,/ but the self,/ not the object,/ but the subject (...) I become me” (Grada Kilomba, 2015c).⁷

⁵ Despite being *The Desire Project*'s third act, *While I Write* was the first to be made in 2015 (Grada Kilomba, 2015c). As a whole, *The Desire Project* was commissioned by the 32nd São Paulo Biennial in 2016 (Volz & Rebouças, 2016; Grada Kilomba, 2016; Ferreira de Carvalho, 2017).

⁶ Kilomba elaborates on the relevance, difficulties, and dangers of speaking at the centre (where one may finally enter but hardly stay), and a conception of the margin as a space not only of oppression, but also of resistance and possibility (which, however, must not be romanticized) (2008: 24-36). She acknowledges the vital importance of brotherhood and sisterhood (2008: 130-154), a sort of *aquilombamento* (indebted to the *quilombola* tradition of resistance in Brazil).

⁷ *The Desire Project*'s script is very indebted to *Plantation Memories* (the book), and *While I Write*, in particular, to Jacob Sam-La Rose's poetry, which Kilomba quotes at the beginning of her book: “Why do I



The accompanying soundtrack evokes historically resistant auditory and performative black knowledges around drumming, found in African cultural, spiritual, and religious practices that survived epistemicide both on the continent and in the plantation economies of the Americas, notably those related to ancestor calling and worship. The initial sound is actually comprised of a multitude of (presumably white) indistinct loud voices (recorded in public spaces), which, at first ignoring the drums' gradual appearance, become silent in order to listen. Indeed, the question is never solely whether the (female) subaltern can speak, in line with Gayatri Spivak's famous interpellation, for she has always spoken and resisted in one way or another (as Spivak concedes, despite her earlier negative reply [1988; 1999]).⁸ Rather, the question must be whether her speech is heard or silenced, traced or effaced.⁹ Moreover, the drumming sound retains a subtle electronic quality, recalling the kinship between older and newer forms of black aural culture, which, in its rich diversity, has become a potent counterculture of modernity (Gilroy, 1993).¹⁰ Whereas in *Plantation Memories* the performing body is visible and spoken words are audible, in *The Desire Project* the performing body becomes audible and written words, visible. Like *Plantation Memories*, *The Desire Project* unveils the deep connection between racism and the history of slavery and colonialism: not only through its written words and performative sounds, but also by paying homage to a speaking and silenced ancestor in *The Mask* (Figure 3.). This is an altar that, placed at the entrance of the video projection, is dedicated to the figure of the enslaved Anastácia.

write?/ 'Cause I have to./ 'Cause my voice,/ in all its dialects,/ has been silent too long" (2008: 10). For the complete acts, see Grada Kilomba, 2016; Ferreira de Carvalho, 2017.

⁸ Spivak stated: "I was so unnerved by this failure of communication that, in the first version of this text, I wrote, in the accents of passionate lament: the subaltern cannot speak! It was an inadvisable remark. (...) after all, I am able to read Bhubaneswari's case, and therefore she *has* spoken in some way" (1999: 308-309).

⁹ Despite Spivak's later clarification, the question remained: "As I have been insisting, Bhubaneswari Bhaduri was not a 'true' subaltern. She was a woman of the middle class (...) What is at stake when we insist that the subaltern speaks?" (1999: 308-309). Kilomba takes Spivak's caution into account: "It is unnecessary to choose between the positions of whether one can speak or not. Spivak, however, warns postcolonial critics against romanticizing the resistant subjects" (2008: 25).

¹⁰ On musical and performative, alongside written and spoken, Black Atlantic culture, see Gilroy, 1993; 2010. In the former, Gilroy elaborates on a (discursive) politics of fulfilment and a (performative) politics of transfiguration as the "sibling dimensions of black sensibility" (1993: 38).



Figure 3: Grada Kilomba, *The Mask*, 2017. Installation view, *Grada Kilomba, Secrets to Tell*, MAAT, Lisbon, 2017-2018. Photo: Bruno Lopes. © Grada Kilomba. Courtesy of the artist and MAAT, Lisbon.

It was Kilomba's grandmother who told her about Anastácia's story, urging her granddaughter never to forget it. An enslaved black woman in Brazil, Anastácia was forced to wear a mask over her mouth to silence her emancipatory words (and prevent white listening), having become a symbol of resistance to slavery, colonialism, and racism (in particular, for black women), and a venerated figure in the Afro-Brazilian Candomblé and Umbanda religions.¹¹ Every Friday in the living room of Kilomba's grandmother, they both used to place a lit candle, a white flower, a glass of clean water, and a bowl of fresh, unsweetened coffee next to the image of Anastácia, following Candomblé's worship of the Orixás, in particular, Oxalá. This creolized and resistant

¹¹ There are different versions of Anastácia's biography, varying namely with regard to her place of birth (Angola, Nigeria or Bahia) and the reason for the mask punishment, which, despite variations, usually includes resistance to rape and other forms of resistance. Although her historical existence is doubtful, she became a revered figure in Afro-Brazilian religions and some catholic shrines, and a symbol for black feminism. Tin masks, iron collars, and other physical and psychic torture devices were commonly used in Brazil to silence, humiliate, and punish enslaved people. According to various accounts, the masks were intended to prevent them from eating food, such as sugar cane and cocoa beans, while working on the plantations, drinking alcohol, and committing suicide by dirt eating, etc. The image that became known as Anastácia's is the lithograph *Châtiment des Esclaves (Punishment of the Enslaved)* (1839) by the French Jacques Étienne Arago (1790-1854), which was first published in the first volume of his *Souvenirs d'un aveugle: Voyage autour du monde (Memories of a Blind: Journey around the World)* (1839-1840), and which derives from a drawing he made during his stays in Brazil (1817-1818; 1820), while travelling as a draftsman for a French so-called scientific expedition (Handler & Steiner, 2006; Handler & Heyes, 2009). For Kilomba's theoretical elaborations on silencing, speaking, and listening around Anastácia's mask, see Kilomba, 2008: 13-22.



black religious tradition is often practiced in ancestor-calling music and dance ceremonies – some of the auditory and performative black knowledges evoked by the drumming sounds of *The Desire Project*. In *The Mask*, Kilomba recreates in gallery and museum settings the Friday domestic altar of her grandmother's living room, making the same offering to Anastácia and inviting the viewers to partake in her homage by lighting their own candle. The altar includes a wall text next to Anastácia's image, recounting the artist's familial memory,¹² as well as the beads and smoking pipe of Candomblé.¹³ The re-enactment of the female family ritual, based on this living ancestral knowledge, occurs in the immediate vicinity of the high-tech video projection, whereby material, digital, and spiritual forms of being and knowing become irrevocably enmeshed. Perpetuating the voices of Anastácia and her grandmother through her own (like Kala, who carries her grandmother's name, Zaituna, next to hers) in the structurally white spaces of museums and galleries, Kilomba thus calls for the necessary and urgent white labour of listening, acknowledging, and repairing.

In close relationship with *The Mask*, Kilomba has also exhibited the installation *Table of Goods* (2017), another altar of sorts, made up of raw materials associated with the history of slavery and colonialism – cocoa powder, chocolate, coffee beans, ground coffee, and sugar –, which punctuate a circular mound of vegetal soil, the perimeter of which is, in turn, delineated by wax candles. The installation evokes a memorial, in the form of a burial ground and ceremony, in homage to the enslaved ancestors who perished in the transatlantic crossings and plantation economies, not only of the Americas, but also, for example, in Angola and São Tomé and Príncipe (countries to the diaspora of which the artist belongs).¹⁴ Indeed, despite the legal reforms with which, before the independences (1973-1975),¹⁵ Portugal attempted to silence the growing internal and external pressure and struggle against its colonial empire (which included protests and revolts, the crushing of which ultimately led to the liberation wars in Angola,

¹² For *The Mask's* wall text, see Ferreira de Carvalho, 2017.

¹³ Although Candomblé has been a part of Kilomba's life since her childhood, she has spoken about the relevance of her visits to the Candomblé shops of São Paulo's peripheries for the making of *The Mask*, and of the significance of showing *The Desire Project* in Brazil (Grada Kilomba, 2016).

¹⁴ The homage in the form of the proper burial relates to the fact that enslaved ancestors were deprived from it, while evoking the protracted temporality of the collective trauma of slavery and colonialism, restaged in racism: "our history haunts us because it has been improperly buried" (Kilomba, 2008: 146). The use of soil also evokes the dirt eating by means of which enslaved people often committed suicide (Kilomba, 2008; Ferreira de Carvalho, 2017).

¹⁵ Mozambique's, Cape Verde's, São Tomé and Príncipe's and Angola's independence occurred in 1975, while Guinea-Bissau's was unilaterally declared by the PAIGC in 1973.

Guinea-Bissau, and Mozambique between 1961 and 1974),¹⁶ forced labour nonetheless remained a common practice until independence in various contexts.¹⁷ São Tomé and Príncipe, in particular, has a complex history of various and successive forms of enslaved labour, named differently after the formal abolition of slavery in the archipelago in 1875, which was largely due to São Tomeans' constant resistance. Henceforth, Portugal resorted to the importation of labour from Cape Verde, Angola, and Mozambique to São Tomé and Príncipe's cocoa and coffee farms or *roças*.¹⁸ Many of these plantations were nationalized after independence and, subsequently, progressively abandoned, but some of them were re-appropriated and their ruined spaces occupied in various ways by former workers and their descendants.¹⁹ As a whole, *Table of Goods* makes explicit the lie of the civilizing mission and of the Enlightenment conception of citizenship by revealing the colonial-capitalist matrix as the real driving force of European modernity.

2.

The economic motivation of the colonial and enslaving enterprise is also underlined by Eurídice Kala aka Zaituna Kala (in homage to her grandmother Zaituna) in the black-and-white, silent, and performative video *Measuring Blackness and A Guide to Many Other Industries* (2016) (Figure 4.). Traditionally considered a symbol of white female purity in the West and, via colonialism, beyond it, the white wedding dress becomes a

¹⁶ Some of these massacres were: Batepá (São Tomé, 1953); Baixa do Cassange (Angola, 1961); Mueda (Mozambique, 1960); Pdjiguiti (Guinea-Bissau, 1959); Wiriamu (Mozambique, 1972), etc. (see, among others, Nascimento Rodrigues, 2018; Cabrita Mateus & Mateus, 2011; Dhada, 2016). The liberation war began in Angola in 1961, in Guinea-Bissau in 1963, and in Mozambique in 1964. It was fought by the MPLA and the FNLA in Angola (subsequently, also by UNITA); by the PAIGC in Guinea Bissau; and by FRELIMO in Mozambique. In São Tomé and Príncipe, the MLSTP was founded in exile in Gabon in 1960.

¹⁷ On forced labour until 1962, see Monteiro, 2018.

¹⁸ After the formal abolition of 1875, enslaved people were replaced by *serviçais*, subsequently called *contratados*. São Tomeans' historical resistance (escapes, hinterland *quilombos*, revolts, etc.) to both slavery and the subsequent forced labour culminated, firstly, in the destruction of many sugar plantations in the sixteenth century and the concomitant decline of sugar production, which was transferred to Brazil and later replaced by cocoa and coffee, and, secondly, in the importation of forced labour (*serviçais* and *contratados*) from Cape Verde, Angola, and Mozambique upon the formal abolition. The surviving former forced labourers, who stayed in the archipelago after independence in 1975, and their descendants comprise contemporary São Tomean society, with the inherited colonial hierarchy that keeps them at the bottom having far from disappeared in the post-colonial period. On this colonial hierarchy and its legacies, see Seibert, 2015. On São Tomean *quilombolas* and their descendants, the Angolares, the 1591 slave revolt led by Amador, and their lusotropicalist denial by the geographer Francisco Tenreiro, see Seibert, 2012. On the continuities between slavery and forced labour, see Bandeira Jerónimo & Monteiro, 2019; Castro Henriques, 2019.

¹⁹ For an architectural history of the *roças*, see Pape & Rebelo de Andrade, 2013.



kind of standard measurement based on which other white materials are weighed upon a set of scales.²⁰ These are some of the materials associated with the history of the European colonial conquest in Africa (in particular, Mozambique), the enslavement and trafficking of African people across the Indian and Atlantic oceans, slavery and forced labour (which, in the Portuguese empire, including Mozambique, and despite changes in the law, lasted practically until independence in 1975, as stated earlier).²¹ This is why the work's title points towards an actual *measurement of blackness* by means of the weighing of white materials. This weighing also hints critically at the ways in which, from enslaving so-called Renaissance and Enlightenment, to colonial and capitalist industrialisation, to post- and neo-colonial global capitalism, whiteness has become a widespread and deep-rooted trope, even as a colour, for what is generally deemed better, superior or more valuable. Hence, next to the wedding dress, and depending on its weight, the artist (here performing as her character *That [BLCK] Dress*)²² places on the scales some of the African (more specifically, Mozambican) raw materials commercialised by Europeans (in particular, the Portuguese): ivory (which, 'too scarce to be filmed', the artist warns us in words written on a sheet of paper stuck on the wall

²⁰ From her own personal history of marriage, separation, and divorce, Kala first examined the use of the white wedding dress in Mozambique in the photographic series *Entre-de-Lado* (2012-2017). Together with *Measuring Blackness* and other elements, an image of this series reappears in the installation *Imagine If Truth Was a Woman... And Why Not?* (2016), to be discussed below. In these works, the wedding dress is Kala's own. *Entre-de-Lado* began as a historical and critical reflection on the introduction of western wedding traditions and dresses into Mozambican cultural practices during the colonial era. In particular, she analysed the impact of the circulation of photographs of the famous wedding of Queen Victoria of England to Prince Albert in 1840 (which was re-enacted for the camera in 1854). Kala presented *Entre-de-Lado (As Queen Victoria)* (2017) in the collective exhibition *Being Her(e)* at the Galeria do Banco Económico, in Luanda, in 2017-2018 (see Balona de Oliveira, 2018; 2019b; 2020b).

²¹ On various kinds of forced labour (including contracted) in Mozambique, see O'Laughlin, 2002.

²² Kala's performative persona *That [BLCK] Dress* appears in several works besides *Measuring Blackness*, such as *Telling Time: From Compound to City* (2014) and *Will See You in December... Tomorrow (WSYDT)* (2015). On the latter, see Balona de Oliveira, 2017; 2020b. The former is a performative and conversational piece (with video) that took place twice a day (4am and 1pm) at the Jeppe train station, in Johannesburg. Kala reflected on the apartheid and post-apartheid commuting of black labourers to the city centre. In the early morning, in the absence of any announcement at the station – an apartheid legacy –, she announced the train times. In the afternoon, following a strategy similar to the one she would later use in the Maputo-based performance of *WSYDT*, she offered tea to commuters in exchange for their stories and memories of Johannesburg, whereby they also told of time, past and present. A camera recorded and screened their entering and exiting the conversation.

behind her, is substituted with paper), salt, bone (made from candle wax), coconut, cotton, and plaster powder (used in construction).²³



Figure 4: Eurídice Kala aka Zaituna Kala, *Measuring Blackness and A Guide to Many Other Industries*, 2016. Video still. © Eurídice Kala aka Zaituna Kala. Courtesy of the artist.

Through visual and material presentation and performance, Kala deconstructs the notion of the European civilizing mission.²⁴ She unveils the intimate relationship, made visually, materially, and performatively explicit, between such purportedly benign civilizational ideals (notably female) and the violence of commodification (*measurement*) and genocide of black lives, and of the cultural epistemicide that accompanied them – a violence that, for black women living under slavery in plantation economies, acquired specific features, especially (although not exclusively) sexual ones, with enduring legacies (hooks, 2015; Davis, 1983). The work's title presents this genocidal *measuring of blackness as a guide to many other industries*, whereby it underscores the necropolitical racialization (with its particular forms of [un]gendering black women outside of respectable white womanhood) at work in the capitalist and colonial exploitation of black bodies and labour by European modernity and industrial revolution (both before and after the abolitions) – a racialization that, under neo-colonial guises, continues to thrive in the present (Mbembe, 2003; 2001; 2013; 2016; Ferguson, 2006). Kala's critical analysis of whiteness is intensified chromatically by the fact that the entire space in which the performance unfolds is painted white, including the wall on which a map and other visual and textual elements are stuck, the table, the scales on which the

²³ Kala worked purposefully with Mozambican materials: the salt and the wax came from Matola, near Maputo; the cotton, from Nampula, in northern Mozambique; the plaster powder, from a cement site near the Maputo airport.

²⁴ On the Portuguese so-called civilizing mission between the late nineteenth and the early twentieth century, see, for instance, Bandeira Jerónimo, 2009.



artist determines the quantity of the raw materials based on the weight of the wedding dress, and the gloves with which she handles them, as if she had decided not to touch them with her bare hands, protecting herself. She thus highlights the blackness of her own body and dress, whilst at the same time signalling, by means of this very emphasis on black as a colour, that race is not only a social construct, but also a powerful one, with very real consequences for racialized subjects, and that racialization occurs both along and beyond purely colourist lines. Indeed, colourism as a preference for lighter skin tones is yet another instance of *measuring blackness* against the so-called standard of a white backdrop.

In Kala's deconstruction of whiteness, the black skin neither internalises, nor allows itself to be made invisible by the white masks, including female ones (Fanon, 2008; Mama, 1995). In line with intersectional feminism, Kala examines how white supremacy, white feminism, and patriarchal anti-racism have denied the specificity of black women's experiences and the multiple forms of discrimination they face (for example, attempts to escape stereotypes of over-sexualisation have often culminated in conceptions of female respectability far stricter for black women) (hooks, 2015; Davis, 1983). In contrast to the whiteness of the wedding dress (and the similarly alienating white blackness of the widow, while also differing from sartorial expectations of Africanness and African femininity associated with the use of the *capulana*),²⁵ *That [BLCK] Dress* reasserts blackness as an embodied, historically conscious, non-normatively gendered, and performative space of resistance to intersected racism, sexism, homo- and transphobia, and capitalism.

²⁵ Beyond the western female character of the bride dressed in white, in the Lisbon-based part of *Sea (E)scapes* (2015-2018) Kala also looked at a related figure, a sort of "post" to the white bride: the old widow dressed in black, evoking namely the impoverished women left behind by the men who departed to the so-called discoveries and the colonial war (the wars of liberation in Angola, Mozambique, and Guinea-Bissau [1961-1974]). The artist sees this elderly woman, associated with oppressive stereotypes of female resignation and permanent mourning, as still prevalent in Portuguese society, notably the poor, rural, and religious. This figure, too, was propagated by the processes of colonization. To this white and patriarchal female sartorial blackness, Kala counter-poses the figure of *That [BLCK] Dress*, the character which she herself performs, and with which the black dress becomes a symbol of resistance to racist, patriarchal, and capitalist whiteness (on *Sea (E)scapes*, see Balona de Oliveira, 2019a; 2020a; on *That [BLCK] Dress*, see Balona de Oliveira 2019b; 2020b). Kala examines the *capulana* in *WSYDT* (see Balona de Oliveira, 2017; 2020b).



Figure 5: Euridice Kala aka Zaituna Kala, *Imagine if Truth was a Woman... And Why Not?*, 2016. Installation view, 12th Dakar Biennial, Dakar, 2016. © Euridice Kala aka Zaituna Kala. Courtesy of the artist.



Figure 6: Euridice Kala aka Zaituna Kala, *Entre-de-Lado (A Conversation I)*, 2013. From the series *Entre-de-Lado*, 2012-2017. Print on canvas, variable dimensions, variable dimensions. © Euridice Kala aka Zaituna Kala. Courtesy of the artist.

In the context of its presentation at the 12th Dakar Biennial in 2016 (Njami, 2016), *Measuring Blackness* was accompanied by other elements, with which it became a part of the larger installation *Imagine if Truth was a Woman... And Why Not?* (2016) (Figure 5.): text pieces with the written names of the six white materials; *Entre-de-Lado (A Conversation I)* (2013) (Figure 6.), a photographic image extracted from the larger series *Entre-de-Lado* (2012-2017), in which Kala had previously begun her very personal deconstruction of whiteness with her own wedding dress; and a video component, where she examined the patriarchal ways in which women's participation in the African liberation movements and post-independence revolutionary governments has often been silenced. Despite the equalitarian rhetoric and the strong participation of women in all sorts of capacities, including military (alongside the undeniable exclusion from leadership and the attribution of caretaking roles in education and health), the anti-colonial and revolutionary history of building both the nation and the so-called "new man" has often been told, written, drawn, painted, woven, sculpted, performed, sung, photographed, and



filmed “in the masculine”, which has helped canonise anti-colonial male leaders and overlook the role played by women (with very few exceptions, such as Josina Machel in Mozambique; Deolinda Rodrigues, Irene Cohen, Engrácia dos Santos, Teresa Afonso, and Lucrecia Paim in Angola;²⁶ Titina Silá, Amélia Araújo, and Lilica Boal in Guinea-Bissau and Cape Verde; and Alda Espírito Santo in São Tomé and Príncipe). In the text-based and silent video diptych *Names and Other Names* (2016), Kala placed a screen, on which a list with the names of the main leaders of the continent's anti-colonial movements and post-independence governments unfolded, *alongside (ao lado de)* another screen, where another series of names was made visible, but here with each name appearing at a time. These were the names of the women involved in those struggles, many of them partners of those men, such as Josina Machel, Janet Mondlane (a white North American), Ginette Eboué, and Pauline Opango, among others. Through this exercise in memory and in opening up the anti-colonial and pan-African archive (both Lusophone and beyond), these women were invited to *enter – de lado*, alongside, next to, on the same footing as the men – *the conversation*.²⁷

3.

Black women artists have significantly countered racist and patriarchal silencing and stereotypical representation not only in history, including anti-colonial, pan-African, and revolutionary history, but also, importantly, in art history and visual culture. Similarly to the ways in which Kala has examined how certain cultural, material, and sartorial practices (such as the use of the white wedding dress) are inscribed in larger histories marked by capitalist, racist, and patriarchal violence, Keyezua has paid attention to the ways in which racist stereotypes of female beauty have circulated in visual representation: from the Eurocentric conventions of Western art history to those of mass media and popular culture, from advertisement to fashion, from television to film, from the internet to social media.

This is most discernible in the photographic series *Afroeucentric Face On* (2016) (Figure 7.), in which the artist reflects critically on and disrupts so-called white standards of female beauty that, alongside the appropriation and commodification of black culture by a white mainstream, remain insidiously pervasive. Having found out about a facial mapping technology developed by a London-based plastic surgeon, according to which famous white women, such as the actress Amber Heard and the reality-TV star Kim

²⁶ On the role of women in the liberation struggle and the civil war in Angola, see Paredes, 2015.

²⁷ For an in-depth analysis of *Imagine if Truth was a Woman... And Why Not?*, see Balona de Oliveira, 2019b; 2020b.

Kardashian, were considered the most beautiful, the artist came up with a photographic and performative strategy to counter such a narrative by mimicking and mocking the plastic surgery face cutting.²⁸ While, at first, the masks of these white female celebrities completely cover black female faces, in Keyezua's series the black skin progressively emerges through the cutting of the white masks (Fanon, 2008; Mama, 1995). The removed pieces are precisely those that pseudo-medical science has apparently deemed essential for female facial perfection: fine lips and noses, thus eclipsed to make way for black beauty. Like Kala, Keyezua reinforces whiteness visually only to disrupt it more powerfully.



Figure 7: Keyezua, *Afroeucentric Face On (Amber 4)*, 2016. From the series *Afroeucentric Face On*, 2016. Giclée print on fine art paper, variable dimensions. © Keyezua. Courtesy of the artist and Movart, Luanda.

Performative investigations for the camera, this time in video, which address the politics of black hair, notably female, are visible in Keyezua's *Beautiful People Know* (2017) (Figure 8.). Like Kilomba in *Plantation Memories* (2015) - "I hate when people touch my hair, ask me where I'm from"; "How do I wash my hair? With water and shampoo!" (Grada Kilomba, 2015b; Kilomba, 2008: 72-79) - and Kala in *Unlike the Other Santas* (2013), where the artist critiques the racism of the Dutch blackface tradition of the *Zwarte Piet* (Black Pete) with her own hair cutting and warrior face painting, appropriating and

²⁸ On the critical potency of mimicry and mockery, see Bhabha, 1994: 121-131.



disrupting blackface.²⁹ In her video *Keyezua* examines the violence of stereotypes around black hair and asserts black beauty. She films a black young woman combing and braiding her hair slowly, in a long ritual of hair care that includes sewing book pages of “wisdom and awareness” into her hair (*Keyezua Atelier*, 2017). The hair braiding and page sewing become somewhat ambivalent gestures, both hiding and protecting the natural hair. In fact, braiding and sewing can simultaneously evoke hurt and care, pain and repair. The book pages are sewn only to be crumpled into hair buns and then re-flattened, uncovering and re-covering the braided hair with wise words of awareness. The artist thus addresses the psychic wound arising from the alienating desire for an always frustrated social acceptance by white standards, and the healing opened up by the political awakening contained in words and gestures, both individual and communal. Which wise words are these?



Figure 8: Keyezua, *Beautiful People Know*, 2017. Video still. © Keyezua. Courtesy of the artist and Movart, Luanda.

Although the pages are not readable, the soundtrack provides the viewer with audible words. The hair care ritual is reinforced by an audio that Keyezua retrieved from a 1970s TV hair commercial by Afro Sheen (*Retro Black Media*, 2010). The audio accompanies the performer’s slow gestures repeatedly at given intervals, almost as a constant reminder interrupting the otherwise silent images. Its message is comprised of powerful ideas around black natural hair, pride, and unity, conveyed by a male voice that, in turn, is echoed by a male and female choir.³⁰

“Beautiful people know true beauty is natural/ wear their naturals proudly/
as a symbol of pride in blackness/ as a symbol of responsibility to black

²⁹ Here there is a critical appropriation and reversal of the colonial mimicry and mockery at work in the blackface (Bhabha, 1994: 121-131).

³⁰ Other Afro Sheen ads had female protagonists.

people/ a responsibility to promote love and unity among black brothers and sisters/ and help establish a new order of freedom and dignity for our people/ and that's the natural truth" (Keyezua Atelier, 2017).

The message reveals how black natural hair has been an ethico-political terrain, among others, for healing and resistance, dis-alienation and anti-racism; and how black hair, whether natural or braided, has become a potent political symbol for black identity. Being performed by a woman, the video highlights the specific condition of black women, while the Afro Sheen audio underscores the importance of black unity, brotherhood, and sisterhood. As a whole, Keyezua's performative video relies on slow gestures and reiterated words that require the viewer to stop and patiently listen.

In *Stone Orgasms* (2015-2016), Keyezua delves into the long tradition of collage, cutting and juxtaposing digitally old archival portraits of women (from several locations) with images of Western classical statues, notably of the self-covering *Venus Pudica*, anatomical depictions of organs and body parts, and images of rocks.³¹ The aim is to suggest the extreme shattering of the female body at work in female genital mutilation, and to challenge the patriarchal conceptions of female sexuality that allow for such a practice. By including imagery from Western art history, the artist resists the Eurocentric binarism inherent to Western stereotypes of cultural superiority regarding women, while at the same time interrupting any possibility of directing an ethnographic gaze at the non-Western women.

Finally, in works such as *Fortia* (2017) (Figure 9.), and from her own painful experience of losing her disabled father at a young age, Keyezua addresses issues of physical disability by portraying a majestic black woman wearing ritual masks, which, designed by the artist, were handmade with recycled materials in collaboration with a group of disabled artisans. Physical and psychic disability affects many in Angola (a country that lived through centuries of colonialism and many decades of war, with the liberation struggle in 1961-1974 and the civil war in 1975-2002): men and women who all too often have been forgotten and neglected by those in power and marginalized by society. In both process and form, Keyezua opposes dignity to common perceptions of pity. The juxtaposition of the varyingly shaped masks (designed with African motifs) and the regal red gown or skirt on the black female body posing in several landscapes (some arid, others watery) also touches on the intricacies of the artist's own identity between Africa and Europe, Angola and Holland, where she lived; and, more generally, on colonial and post-colonial histories. While deeply personal and ritualistic, something the viewer

³¹ Although archival portraits predominate, *Stone Orgasms (Lola 5)* (2015) was produced from Keyezua's own portrait.



progressively learns by looking carefully at the images and by reading the accompanying text, the series remains poetically open to broader readings on black female and male beauty and strength, and to non-normative conceptions of gender and sexuality.



Figure 9: Keyezua, *Fortia (11)*, 2017. From the series *Fortia*, 2017. Giclée print on diasec mount, 118.9 x 84.5 cm. © Keyezua. Courtesy of the artist and Movart, Luanda.

Importantly, Kilomba's, Kala's, and Keyezua's works have circulated widely in the global North and South. Insofar as contemporary art remains an elitist arena, institutionally driven by neo-liberal practices and white privilege, their works (alongside those of their female and male black peers) contribute decisively to breaking the enduring force of racist and patriarchal canons in history, art history, visual culture, and the society at large. However, although entering the institution in order to undermine its canonizing power is most urgent and necessary, while its modes of production remain unchallenged, such a move is only a step of a much wider, systemic struggle.

References

Balona de Oliveira, A. (2017). A Decolonizing Impulse: Artists in the Colonial and Post-Colonial Archive, Or the Boxes of Departing Settlers between Maputo, Luanda and Lisbon. In Piçarra, M. C., Castro, T. (Eds.), *(Re)Imagining African Independence: Film, Visual Arts and the Fall of the Portuguese Empire* (pp. 185-204). Oxford: Peter Lang.

Balona de Oliveira, A. (2018, 26th January). *Elas Aqui, os Cinquenta Anos, o Renascimento, os Senhores do Vento e o James Brown, Ou Cinco Impressões de Luanda (Uma das quais em Lisboa)*. *Artecapital*. Retrieved from:

<https://www.artecapital.net/perspetiva-205-ana-balona-de-oliveira-elas-aqui-os-cinquenta-anos-o-renascimento-os-senhores-do-vento-e-o-james-brown-ou-cinco-impressoes-de-luanda-uma-das-quaes-em-lisboa->

Balona de Oliveira, A. (2019a). “Memórias da Plantação”, Anastácia, Dandara e Zumbi, o Pacote São José e as Roças de São Tomé, Ou Escravatura, Colonialismo e Racismo pelo Olhar das Artistas. In Bandeira Jerónimo, M., Monteiro, J. P. (Eds.), *O Direito Sobre Si Mesmo: 150 Anos da Abolição da Escravatura no Império Português* [exh. cat.] (pp. 155-164). Lisbon: Assembleia da República - Direcção de Informação e Cultura.

Balona de Oliveira, A. (2019b). “Supõe que a Verdade Fosse uma Mulher... E Porque Não?” Entrando de Lado, ou o “Gendering” e o “Blackening” de Histórias Coloniais, Anti- e Pós-Coloniais na Obra de Eurídice Kala aka Zaituna Kala. *Revista Faces de Eva, Extra*, 57-70. <http://www.scielo.mec.pt/pdf/eva/nExtra/nextraa06.pdf>

Balona de Oliveira, A. (2020a). “Plantation Memories”, Anastácia, Dandara, and Zumbi, the Slave Ship São José, and the Farms of São Tomé, Or Slavery, Colonialism, and Racism in the Work of Women Artists. *Observatório (Obs*)* (forthcoming).

Balona de Oliveira, A. (2020b). Circulating *Capulanas*, Wedding Gowns, and Black Dresses: Race and Gender across Time and Space in the Work of Eurídice Kala aka Zaituna Kala. In Ferreira, Â. (Ed.), *Atlantica: Contemporary Art from Mozambique and its Diaspora*. Lisbon: Hangar Books (forthcoming).

Bandeira Jerónimo, M. (2009). *Livros Brancos, Almas Negras: A Missão “Civilizadora” do Colonialismo Português, 1870-1930*. Lisbon: Imprensa de Ciências Sociais.

Bandeira Jerónimo, M., Monteiro, J. P. (Eds.) (2019). *O Direito Sobre Si Mesmo: 150 Anos da Abolição da Escravatura no Império Português* (exh. cat.). Lisbon: Assembleia da República - Direcção de Informação e Cultura.

Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.

Cabrita Mateus, D., Mateus, A. (2011). *Angola 61: Guerra Colonial: Causas e Consequências*. Lisbon: Texto Editores.

Castro Henriques, I. (2019). *De Escravos a Indígenas: O Longo Processo de Instrumentalização dos Africanos (Séculos XV-XX)*. Lisboa: Caleidoscópio.

Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1), 139-167. <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>

Davis, A. (1983). *Women, Race and Class*. New York: Vintage Books, Random House.

Dhada, M. (2016). *O Massacre Português de Wiriamu, Moçambique 1972*. Lisbon: Tinta da China.

Fanon, F. (2008 [1952, 1967]). *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press.

Ferguson, J. (2006). *Global Shadows: Africa in the Neoliberal World Order*. Durham, N.C., London: Duke University Press.

Ferreira de Carvalho, N. (Ed.) (2017). *Grada Kilomba: Secrets to Tell* (exh. cat.). Lisbon: MAAT/Fundação EDP.



Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.

Gilroy, P. (2010). *Darker than Blue: On the Moral Economics of Black Atlantic Culture*. Cambridge, Mass., London: The Belknap Press of Harvard University Press.

Grada Kilomba (2015a). *Plantation Memories: Part I*. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=ftRjL7E5Y94>

Grada Kilomba (2015b). *Plantation Memories: Part II*. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=SzU0TQxLnZs>

Grada Kilomba (2015c). *While I Write*. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=UKUaOwfmA9w>

Grada Kilomba (2016). *Kosmos² Labor#10 Video Installation: The Desire Project by Grada Kilomba*. Retrieved from: <https://vimeo.com/266296302>; https://www.youtube.com/watch?v=3_862VjLVEA

Handler, J. S., Steiner, A. (2006). Identifying Pictorial Images of Atlantic Slavery: Three Case Studies. *Slavery and Abolition*, 27(1), 51-71. <http://jeromehandler.org/wp-content/uploads/2009/07/Pictorial-Images-06.pdf>

Handler, J. S., Hayes, K. E. (2009). *Escrava Anastácia: The Iconographic History of a Brazilian Popular Saint*. *African Diaspora*, 2, 25-51. <http://jeromehandler.org/wp-content/uploads/Escrava-09.pdf>

Hill Collins, P. (2009). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. New York: Routledge.

hooks, b. (2015). *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. New York: Routledge.

Keyezua Atelier (2017). *Beautiful People Know*. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=hNDGu6tqw3w>

Kilomba, G. (2008). *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast Verlag.

Mama, A. (1995). *Beyond the Masks: Race, Gender and Subjectivity*. London, New York: Routledge.

Mbembe, A. (2001). *On the Postcolony*. Berkeley, London: University of California Press.

Mbembe, A. (2002). Necropolitics. *Public Culture*, 15 (1), 11-40. <https://read.dukeupress.edu/public-culture/article/15/1/11/31714/Necropolitics>

Mbembe, A. (2013). *Critique de la raison nègre*. Paris: La Découverte.

Mbembe, A. (2016). *Politiques de l'inimitié*. Paris: La Découverte.

Monteiro, J. P. (2018). *Portugal e a Questão do Trabalho Forçado: Um Império sob Escrutínio (1944-1962)*. Lisbon: Edições 70.

Nascimento Rodrigues, I. (2018). *Espectros de Batepá: Memórias e Narrativas do Massacre de 1953 em São Tomé e Príncipe*. Porto: Afrontamento.

Njami, S. (Ed.) (2016). *Dak'art 12: La Cité dans le jour bleu: Réenchantelements* (vol.1), *Contours* (vol. 2) [exh. cat.]. Bielefeld: Kerber Verlag,

O'Laughlin, B. (2002). Proletarianisation, Agency and Changing Rural Livelihoods: Forced Labour and Resistance in Colonial Mozambique. *Journal of Southern African Studies*, 28(3), 511-530.
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0305707022000006495>

Pape, D., Rebelo de Andrade, R. (2013). *As Roças de São Tomé e Príncipe*. Lisbon: Tinta da China.

Rapazote, J. (Ed.). (2018). *Grada Kilomba: The Most Beautiful Language* [exh. cat.]. Lisbon: Galerias Municipais/EGEAC.

Retro Black Media (2010). *Afro Sheen Ad 4*. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=lrZ3c0x14TE>

Seibert, G. (2012). Tenreiro, Amador e os Angolares ou a Reinvenção da História da Ilha de São Tomé. *Realis – Revista de Estudos Anti-Utilitaristas e Pós-Coloniais*, 2(2), 21-40. <https://periodicos.ufpe.br/revistas/realis/article/view/8764/8739>

Seibert, G. (2015). Colonialismo em São Tomé e Príncipe: Hierarquização, Classificação e Segregação da Vida Social. *Anuário Antropológico*, 2, 99-120. <https://journals.openedition.org/aa/1411>

Spivak, G. C. (1988). Can the Subaltern Speak? In Nelson, C., Grossberg, L. (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271-313). Basingstoke: Macmillan.

Spivak, G. C. (1999). *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, Mass and London: Harvard University Press.

Vergès, F. (2017). *Le ventre des femmes: Capitalism, racialisation, féminisme*. Paris: Albin Michel.

Vergès, F. (2019). *Un féminisme décolonial*. Paris: La Fabrique.

Volz, J., Rebouças, J., (Eds.) (2016). *32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva* [exh. cat.]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

Ana Balona de Oliveira is FCT Researcher (CEEC, 2017) at the Institute for Art History of the New University of Lisbon (IHA-FCSH-NOVA), where she co-coordinates the cluster 'Transnational Perspectives on Contemporary Art: Identities and Representation', and an independent curator. Her research focuses on colonial, anti- and post-colonial narratives, migration and globalization in contemporary art from 'Lusophone' countries and beyond, in an intersectional and decolonial feminist perspective. She published articles in *Nka: Journal of Contemporary African Art and Third Text*, among others, contributed essays and interviews to numerous exhibition catalogues and academic publications, and curated several exhibitions.

✉ anabalonoliveira@yahoo.com

Black women's oppositional gaze making images

Michelle Sales & Bruno Muniz

Abstract:

In this article, we consider the audio-visual production carried out by black women in Brazil since the second decade of the 21st century. Our objective is to propose a reflection, adopting an intersectional approach, on how an oppositional gaze creates images that break with racist stereotypes and challenge whiteness (hooks, 1992). We argue that the production of black women in Brazil questions the reproduction of institutional racism and digs deeper into the issue of colonial past. They create a narrative dispute that the oppositional feminine gaze imposes on the film industry.

Keywords: oppositional gaze; intersectionality; cinema; institutional racism.

Resumo:

Considerando a produção audiovisual realizada por mulheres negras no Brasil depois da segunda década do século XX, propomos pensar, através de um viés interseccional, como um olhar opositivo (hooks, 1992) criador de imagens rompe com estereótipos racistas e interpela a branquitude. Argumentamos que a produção de mulheres negras no Brasil, interpela, através da disputa narrativa que o olhar opositivo feminino opera no campo do cinema, a reprodução do racismo institucional e aprofunda a questão do legado colonial.

Palavras-chave: olhar opositivo; interseccionalidade; cinema; racismo institucional.

Introduction



Figura 1: *Kbela*, Yasmin Thainá, 2015 @yasminthaina. Fonte:

https://www.vice.com/pt_br/article/78zqbq/kbela-quando-o-cabelo-da-mulher-negra-vira-filme

In audiovisual productions that depict racialized populations, the white gaze over black bodies usually reinforces racist stereotypes. As to the work of female filmmakers, racial inequality is equally striking. More than reinforcing racial stereotypes, the film industry is both a product of institutional racism, which permeates our society, and a vehicle to its dissemination. As pointed out by the research project *A cara do cinema nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)*, developed by the Affirmative Action Multidisciplinary Studies Group (GEMAA, 2014) from IESP/UERJ, most Brazilian movie directors are male and white, which reflects a white gaze predominance in the film industry. According to the same study, the presence of black women as directors of Brazilian feature films is non-existent in the period under analysis (2002-2012). We would like to update these statistics, as the movie *Café com Canela*, released in 2017, was directed by Ary Rosa and Glenda Nicácio. The filmmaker Glenda Nicácio is the founder of Rosza Filmes, in the Recôncavo Baiano, and a graduate of the film course that was recently created by the Federal University of Recôncavo da Bahia in the emblematic city of Cachoeira, where an important Brazilian film festival is transforming the national cultural scene.



In the audiovisual production of feature films by white female filmmakers in Brazil there is a continuity of stereotypes, as pointed out in the text *Pós-colonialismo(s) e o cinema brasileiro* (Sales, 2018), where the repercussion of the film *Vazante* (2017), by Daniela Thomas, is brought under analysis. The same way movies have exercised power over black lives and roles, we herein propose to reflect, adopting an intersectional perspective, about the idea of an oppositional black gaze (hooks, 1992) which creates images and is capable of breaking with stereotypes, questioning and making a critique of coloniality, through the analysis of the cinematographic production of black women in Brazil.

The term coloniality used here expresses the permanence of colonial, racial and patriarchal structures after colonialism was formally brought to an end (Quijano, 1998). In the meantime, as these structures were updated, following the political independence processes in Iberian America, they are not identical to those observed during the formal colonialist period, but they still show how the exercise of power in our days is closely linked to a colonial past.

Thus, as Jaime Amparo puts it in his book *The Anti-Black City: Police Terror and Black Urban Life in Brazil*, this paper is born from a general desire to address the genesis of an antiblack world. That is, we agree with Jaime Amparo when he speaks of a world regulated by an "anthropophagic economy of flesh" (2018: 17), in this case the black flesh. The concept of institutional racism is a decolonial concept that assumes a continuity between colonial practices and the practices of our so-called liberal democracies (Hesse, 2004).

In the field of sociology, it has become clear that many studies that try to understand whiteness eventually refocus it, creating a mechanism through which white people deal with the guilt of benefiting from racial and colonial structures. The very notion of *white fragility* shows how white people deal with their affections and rapidly assume a vulnerable stance when challenged about racism (DiAngelo, 2011). However, whiteness as presented by black women through an oppositional gaze is usually far from fragile, but rather invasive and violent, as we show in a number of films.

On the other hand, literary, musical and cinematographic production by white people is thought as having intrinsic aesthetic value. In other words, it is assumed that knowing and mastering repertoires of high cultural capital enables individuals or groups to position themselves in a more advantageous way than those who do not. This is possible as the intrinsic aesthetic value of these repertoires was socially constructed and assigned (in general) to white people through the perpetuation of Eurocentric aesthetic paradigms, born of a colonial legacy with implications in the fields of culture and art.

Thus, in this text, we try to remove whiteness from a position of “normality”, bringing the artistic production of black women to the center and highlighting not a white world made fragile and cynical by structural racism, but a world marked by the colonality of antiblack, sexist and homophobic power. This displacement is key to prevent studies on whiteness from promoting a refocusing of whiteness (hooks, 2013). It is our main goal to think of an oppositional gaze that creates images outside the space of the spectator and in command of the narrative, one that is capable of assuming control over representation itself. According to bell hooks, in her compilation *Black Looks: Race and Representation* (1992), the first time black Americans sat down to watch TV, they became aware that what they saw was connected to the ideals of white supremacy. That is, looking at such images and relating to white American cinema was an exercise on critical thinking in itself, capable of questioning the negation of black representation and the reinforcement of stereotypes. The notion of an oppositional gaze is therefore linked to the creation of critical spectatorship, since “black looks, as they were constituted in the context of social movements for racial uplift, were interrogating gazes.” (hooks, 1992: 116). Still according to the author,

Spaces of agency exist for black people, wherein we can both interrogate the gaze of the Other but also look back, and at one another, naming what we see. The “gaze” has been and is a site of resistance for colonized black people globally. Subordinates in relations of power learn experientially that there is a critical gaze, one that “looks” to document, one that is oppositional. In resistance struggle, the power of the dominated to assert agency by claiming and cultivating “awareness” politicizes “looking” relations – one learns to look a certain way in order to resist (hooks, 1992: 116).

American independent black cinema would emerge from this oppositional point of view, from the creation of a critical spectatorship capable of questioning image, representation and racism. Thus, in assuming the concept of an oppositional gaze as a formative paradigm not only for North American black cinema, but for the many waves of black cinema around the world, we propose to reflect about the way in which black women have produced cinema in Brazil, upholding, in many ways, an oppositional gaze towards whiteness, racism and sexism, while pointing out the continuity of colonial dynamics. Our second challenge involves carrying out an intersectional analysis that does not promote the equivalence of different types of oppression nor a cumulative perspective, where elements such as race, class, sexual orientation and gender are seen as independent forces that add up. An intersectional analysis should not forego the racial variable, since it is precisely in this context that the concept is developed. At the same time, thinking about different forms of oppression independently goes against historical experience, as



they involve a continuity of relations impacted by the coloniality of patriarchal and racist power. We have thus chosen to analyse the most recent (last ten years) audio-visual production by black women in Brazil, highlighting the way in which whiteness is challenged through the oppositional gaze of these filmmakers.

1. Cinema and racial representation in Brazil

Although the representation of black men and women (as well as native peoples) in Brazilian culture is not a new issue, it was only in the mid-1970s that a small group of black artists connected with the Brazilian cinema started questioning the stereotypes to which the black/African population was subdued to, as well as the social role occupied by black individuals in the audio-visual industry. As stated by Noel dos Santos Carvalho and Petrônio Domingues:

In the 1970s, the black movements articulated a broad agenda of struggles, ranging from general political claims against racism to demands of a symbolic order, which included the construction of positive models of self-representation. Theater, literature and cinema were all galvanized around this identity affirmation project. Zózimo Bulbul, one of the main Afro-Brazilian directors at the time, connected his work to the aspirations and expectations of the black movement. He directed the short films *Alma no olho* (1973), *Artesanato do samba* (1974), with Vera de Figueiredo, and *Dia de alforria* (1981), and the feature *Abolição* (1988). Other black filmmakers also entered the scene. Waldir Onofre directed *As aventuras amorosas de um padeiro* (1975), Antonio Pitanga, *Na boca do mundo* (1978), and Quim Negro, *Um crioulo brasileiro* (1979) (Carvalho & Domingues 2018: 11).

Viewed as a forerunner of black Brazilian cinema, Zózimo Bulbul left a great legacy not only as a director, but also as an actor and cultural producer. In 2007 he founded the important Afro Carioca Cinema Center in Rio de Janeiro, a reference in recent debates on racism. Zózimo made his film debut alongside the actor (and intellectual) Abdias do Nascimento in the short film by Leon Hirzsmann *Pedreira de São Diogo* included in the movie *Cinco Vezes Favela* (1962). As an actor, he was cast in a number of emblematic Brazilian movies, such as *Ganga Zumba* (1967), by Cacá Diegues and *Terra em Transe* (1968), by Glauber Rocha. Concerning his relationship with Abdias Nascimento, Joel Zito Araújo (2016) points out that:

We can see a continuity between the cinematographic work, the artistic and militant action of Zózimo Bulbul and the heritage left by the late Senator Abdias do Nascimento, creator of the Teatro Experimental Negro (TEN) in the 1940s. The two pursued the goal of denouncing the false myth of racial democracy, fighting discrimination against blacks and promoting black self-esteem. This is what we see in the dramaturgic and plastic works of Abdias Nascimento and in the movies of Zózimo Bulbul.

Although the issue surrounding the representation /self-representation of the blackness was strengthened in the Brazilian cinema of the 1970s (as this was a central theme in the literary and theatrical output of the time), Noel dos Santos Carvalho and Petrônio Rodrigues argue, in their paper *Feijoada Dogma: The invention of the Brazilian black movies*, that, in political, aesthetic and even formal terms, black cinema in Brazil comes into existence (and appear in the media) in the early 2000s only. As a landmark for this event, they point to the celebration of the exhibition Feijoada Dogma, organized by the filmmaker Jeferson De, in which the manifesto *Gênese do Cinema Negro Brasileiro* would be read and discussed:

On August 17, 2000, the *Folha de S. Paulo* newspaper reported that Feijoada Dogma promised to be one of the attractions of the 11th São Paulo International Short Film Festival by proposing a debate on the image of blacks in Brazilian cinema, a new theme in the program of the event, which had already shown, in 1997, in the Focus section, works by black filmmakers from several countries. Thus, the *Genesis of Brazilian Black Cinema, Manifesto*, written by the young filmmaker Jeferson De (artistic name of Jeferson Rodrigues de Rezende), then a film student at the University of São Paulo (USP), was read and debated in one of the festival sessions. Six films (among short films and documentaries) were part of the *Dogma Feijoada - Mostra da Diversidade Negra* program: *Dia de alforria* (Zózimo Bulbul, 1981), *Abá* (Raquel Gerber and Cristina Amaral, 1992), *Almoço executivo* (Marina Person and Jorge Espírito Santo, 1996), *Ordinária* (Billy Castilho, 1997), *O catedrático do samba* (Noel Carvalho and Alessandro Gamo, 1999) and *Gênese 22* (Jeferson De, 1999) (*Folha de S. Paulo*, 2000a) (Carvalho & Domingues, 2018: 1).

The Feijoada Dogma exhibition was a Tropicalist attempt to paraphrase the principles of Dogma 95, a Scandinavian filmmaking manifesto that launched important names in world cinema, such as Lars von Trier. Just as the European equivalent, Feijoada Dogma intended to break with visual stereotypes, but also with filmmaking norms. In *Gênese do Cinema Negro Brasileiro*, Jeferson De argues that black cinema, in order to exist:

(1) must be directed by a black Brazilian director; (2) the lead actor must be black; (3) the theme of the movie must be related to black Brazilian culture; (4) the movie must have a suitable schedule. Urgent-movies; (5) black (and other) stereotyped characters are forbidden; (6) the script must privilege the average black Brazilian; (7) superheroes or criminals must be avoided (Carvalho & Domingues, 2018: 4).

During this period, few black women managed to maintain a regular presence in Brazilian cinema, and although it is possible to highlight the relevance of many actresses, the debate surrounding the role occupied by black women and the actual occupation of the narrative post as a female director, whether in cinema or television, is recent. Even the Feijoada Dogma movement did not propose an agenda which included black women, as



pointed out by researcher Edileuza Penha de Souza in her recent article *Mulheres negras na construção de um cinema negro no feminino*:

(...) although the Feijoada Dogma Movement made it possible to discuss the chance of a Brazilian cinema made by blacks, creating a small agenda for thinking about black cinema, the text makes no reference to the role of black women in cinema (Souza, 2020: 178).

Both of the articles mentioned call to attention another important document for the consolidation and debate surrounding a Brazilian black cinema, the *Recife Manifesto*, articulated by black actors, actresses and directors, who were present at the 5th Recife Film Festival. In this manifesto "of a prescriptive and more politicized nature", according to Edileuza da Penha (2020), the political and identity issue of blacks in Brazilian society was better presented and articulated, and offered an opening to include the issue of black women in cinema. In the aforementioned paper *Feijoada Dogma: The invention of the Brazilian black movies*, the authors argue that:

In short, the Recife Manifesto demanded the inclusion of black people in the entire audiovisual chain. In order to make such a project effective, it demanded legal sanctions from television stations, film producers and advertising agencies - which insisted on the practice of racial discrimination - and evoked a "broad, general and unrestricted alliance" amongst all audiovisual producers of all ethnicities in order to create a "new aesthetics" for Brazil, with a view to promoting its "multiraciality" (Carvalho & Domingues, 2018: 7).

2. Intersectionality and cinema

The expansion of colonialism as a form of economic, political and social power has carried with it a complex linguistic/discursive apparatus capable of corroborating the European omnipotence and superiority, whose developments in the field of culture and the formation of identities worldwide are devastating. As Ella Shohat and Robert Stam argue, "colonialist culture constructed a sense of ontological European superiority to 'lesser breeds without the law'" (2006: 45). In *Critique of Black Reason*, Achille Mbembe (2017) maintains that the territorial conquest, economic domination and political submission of colonized peoples across all continents has dragged along a complex of European fantasies, whose uncountable effects still coincide with the work of death and precarization, along with the impoverishment and subordination of many lives within the political sphere, but also in the field of symbolic production. This delirium of superiority, alongside the civilizing fiction that impregnates the colonisation discourse, a pillar of modernity, can be called *eurocentrism*. Eurocentrism therefore represents the establishment of white and European standards as the paradigm from which knowledge is created (Araújo & Maeso, 2016). The westernization of the world was carried out by

the project of colonialism under the flag of "civilizing barbaric peoples", one of the central discourses that legitimize the barbarity carried out by the Europeans in different regions of the world, including evangelical missions that resulted in the death of thousands of native communities. By universalism, we understand all narratives that are (generally) produced by white people about humanity, in a way that is levelling and capable of suppressing differences, favoring an "equality among human beings". Eurocentrism, as a colonizing discursive force, imposes itself as a norm, submitting peoples and cultures to new paradigms and ways of thinking, living and feeling. The concept of intersectionality that we intend to develop, in order to think about the creation of an anti-racist oppositional view of the white/Eurocentric world, has the potential to expose what is concealed by universalism/eurocentrism. However, the appropriation of the intersectionality concept in the most diverse contexts of thought can render the racial question invisible or push it into the background. This was not the goal of Kimberlé Crenshaw when she coined the term, used, for instance, to analyse the case "Hill versus Thomas" in her essay *Whose story is it, anyway? Feminist and antiracist appropriations of Anitta Hill* (Crenshaw, 1992).

In 1991, Anitta Hill, a black prosecutor, saw one of her interviews with the FBI leaked to the press and was summoned to testify. She then proceeded to accuse Clarence Thomas, a United States Supreme Court candidate appointed by George W. Bush, of sexual harassment. Crenshaw discussed how the "Hill v. Thomas" trial was characterized by two distinct narratives: the lynching narrative, built with black men at its core, and the rape narrative, where white women occupied the centre. Gradually, the fact that Anitta Hill was a black woman at the centre of an accusation was rendered invisible, promoting instead not only a lynching narrative, but mostly an appropriation of the debate by white women. Crenshaw concluded that black women have a limited chance of defending themselves, explaining and exposing institutional racism from a perspective that takes into account racial, gender and class structures. The appropriation of intersectionality by white feminism and the continuous denial of racism are issues that black feminism has raised, and they must also be exposed in the moviemaking industry. One could argue that in the case of "Hill versus Thomas", the issue in hand is not denialism or the promotion of white supremacy, since both parties were black individuals. However, if we fail to understand this case from the perspective of institutional racism, we may erroneously think that Crenshaw is defending a higher degree of determination in gender relations. The author is constantly discussing institutional configurations and racism within institutions, e.g. the legal field. However, strategies to incorporate gender into social analysis do not always consider the necessary connection between intersectionality and institutional racism, even when intersectionality is mentioned.



Gender mainstreaming is, according to the European Commission (2004), a set of policies that promote equality between men and women. These are currently being expanded to include other forms of inequality, as the EU is revising its policies to "address multiple inequalities" (Squires, 2007: 47). The term intersectionality is increasingly used, running the risk of becoming a form of "gender mainstreaming" only (Yuval-Davis, 2006: 204).

Intersectionality should shed light over the oppression endured by black women, instead of putting gender at the centre. Gender oppression should not gain visibility at the expense of racism. It is worth noting that she uses the phrase "feminism must be recast in order to reach women who do not see gender as relevant" (Crenshaw, 1992: 435). Therefore, the original concept of intersectionality was not about the expansion of feminism, but about its reformulation.

In considering the "Hill v. Thomas" case from the institutional perspective, it becomes clear that what is mainly at stake is not the conflict between a black woman and a black man, but between a black woman and a racist and sexist institutionalism. Strategies for the integration of diversity or race will have a limited impact if they are not followed by a critique of institutional racism, as feminist policies are equally pervaded by this. The way Squires (2007) explains the difficulties underlying the diversity integration proposal clearly shows the limits of white feminism where the antiracist struggle is concerned:

For instance, many feminists have expressed concern that the recognition of ethnic minority and religious group rights may limit and erode the pursuit of gender equality (Okin 2000, Skjeie 2006), leading to anxieties that a multiple equalities agenda may undermine rather than facilitate gender justice. The extension of mainstreaming processes to fields other than gender has therefore been perceived by some feminists as a worrying development, signalling a diminution of concern with gender and a marginalization of feminist concerns in the policy agenda (Squires, 2007: 48).

The appropriation of intersectionality by a white agenda is combined with the denial of institutional racism and other forms of racism and their particularities. Although intersectionality was in fact coined with a certain cumulative logic, Crenshaw is very assertive as to the connection of the term to the reality of black women and institutional racism. However, the European Institute for Gender Equality website defines intersectionality as a:

Analytical tool for studying, understanding and responding to the ways in which sex and gender intersect with other personal characteristics/identities, and how these intersections contribute to unique experiences of discrimination (Mediterranean Institute of Gender Studies, 2009: 1).

The experience of black and other racialized women is erased while sex and gender are brought to the centre, racism goes unmentioned and, instead, the expression “experiences of discrimination” is used. Racialization processes are described as “personal characteristics/identities”. Another example can be found in a request from the Canadian government for the financing of a fund called *Women as Agents of Change in the Americas*, where expressions such as “intersecting factors of identity” and “discrimination” can be found, but gender is, again, placed at the centre. By browsing the websites of institutions committed to gender equality around the world we find other examples of institutional uses of intersectionality that put gender at the centre while moving racism to the background.

3. Oppositional gaze

Alongside the debate surrounding representativeness on movie (and television) screens, a new discussion involving gender, sexuality and race gained momentum at the beginning of the 21st century. The line of feminist thought that highlighted the levels of oppression to which a black or brown woman is subjected to throughout her life, almost always marginalized in an intrinsically patriarchal, sexist and racist society, such as the Brazilian society, became, in the second decade of the 21st century, an inevitable discussion in Brazil.

Intersectional feminism, a Marxist line of thought that emerged in the United States in the 1970s, had (and still has) amongst its leaders Angela Davis, Patricia Hill Collins, bell hooks, and others, known to the Brazilian academic public, yet still strongly connected to the gender debate. For instance, the huge role that women like Angela Davis played in the criticism of the American prison system and the broad struggle of black American feminism for criminal abolitionism is widely unknown. lack

Intersectional feminism rethinks race, gender and social class interrelations. It challenges white feminism, by considering race and class as factors that one must take into consideration to struggle against gender oppression. In Brazil, also from the 1970s onwards, black activists, such as Lélia Gonzalez and Sueli Carneiro, also questioned racism within feminist struggles, a debate that black feminism and the so-called Fourth Wave Feminism and its new protest methods revived during the 21st century. There is another component that is worthy of mention: the 2000s are characterized by the emergence of important organizations in the favelas, such as CUFA - Central Única de Favelas - and AfroReggae, both located in Rio de Janeiro. In both, the very residents (mostly black men and women) assume leadership. These new institutions galvanized the production of peripheral culture in Brazil, highlighting the relevance of the audio-



visual work growing in favelas, as well as hip-hop, rap and funk, which are great vehicles for the mass dissemination of peripheral voices.

These black voices form a significant counter-narrative front that has been growing since the 2000s, stimulated by affirmative action policies, such as the establishment of a quota system in public universities and other initiatives in the areas of education and culture. These young voices define a new positive relationship with body, colour and hair amongst black Brazilian women, physical traits that are often appropriated and depicted by the media and cinema in a pejorative and/or subalternized way. The existence of a new social environment in Brazil has allowed for these racialized voices to flourish and emerge in different aspects of the cultural and cinematic production

In the wake of these social transformations, brought about by the Fourth Wave Feminism, a new movement has emerged in the Brazilian context, which has been dubbed as the *Black Female Cinema*, a term that can be traced back to the Brazilian researcher Edileuza da Penha (2020). According to her:

Our choice to debate a Black Female Cinema is rooted in strategies of belonging and affection. The production of black female directors makes it possible to discover a cinema that breaks with the stereotypes and racism "of a society that is aesthetically dominated by the white paradigm" (Souza, 2020:12).

Also an expert on the subject, researcher Janaína Oliveira (2016) prefers to talk about black cinema in a female perspective and points out the specificity of this audio-visual production by black women in Brazil, where the short film format dominates. According to the renowned work by Joel Zito Araújo, *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira* (2001), the black Brazilian woman has always been present as an object of representation either on television or cinema, assuming the role of the black mother, the obedient slave, the *mucama* (a sexual slave), the samba mulatta, all of which racialized, derogatory and perjorative roles. The black woman had hardly ever been thought of as an individual, a producer of images and narratives. Still according to Joel Zito Araújo (2019), invited by ABL in 2019 to teach the "Blacks in Brazilian Cinema" colloquium, the Brazilian film industry has one of the lowest percentage of black workers, including actors in relevant roles. The idea of a black cinema emerges alongside the movement known as the New Brazilian Cinema of the 1960s and 1970s, as was already pointed out, but in opposition to it. The intention was to denounce the whitening of Brazilian cultural production, the permanence of black men and women in stereotyped roles, and the pervasive racism in the Brazilian social imaginary, as pointed out in another text:

Black cinema, although it has deeper roots, will expand and deepen its action around the world in the 1970s, driven by a socio-cultural context of

black affirmation, as was the case in Brazil. Black cinema is broadly defined as a conceptual stance intended to express the difference of a new socio-cultural positioning of the afrodescendant and build an affirmative image of the black people and their culture. Moreover, the pursuit goes beyond mere representativity, that is, the construction of narratives and imaginaries where the black man or woman is the main theme, it is a negotiated pursuit for protagonism - taking the place of those who speak and those who make the films. Contrary to the official national cinematography that was produced within the New Cinema movement in Brazil, black filmmakers, such as Zózimo Bulbul, Luiz Paulino dos Santos and Adélia Sampaio, emerged, denouncing a crisis in the representation of the black people and starting to negotiate new regimes of visibility for black men, black women and afro-descendants in Brazil (Sales, 2019: 325).

Adélia Sampaio is consensually considered to have been the first black Brazilian woman to direct a short and a feature film (Sacramento, 2017). Daughter of a domestic servant, Adélia Sampaio, was born in Belo Horizonte, and moved to Rio de Janeiro when she was only 4 years old, spending long periods of her life in orphanages. She worked as a camera operator at Difilm, where she began organizing a film club and to work in the production of a number of movies as makeup artist, script supervisor, camera woman, producer and film editor. In 1979 she debuted her first short, *Denúncia Vazia*. In 1984, she became the first black female director behind a feature film, *Amor Maldito*. The script for this film, as Janaína Oliveira points out, “does not deal with the racial issue, it innovates by bringing to the screens a romantic relationship between two women, from a female perspective” (Oliveira, 2016: 3).

The 1984 movie shows a predominantly white universe, including those who are legally oppressed, and presents the legal sphere from a critical perspective of someone who knows the selectivity of the penal system. In *Amor Maldito*, Adélia Sampaio uses the repression of homosexuality to portray a white and sexist justice system, a theme that in itself stirred a brand new debate in the Brazilian society. Because of this, the film had to overcome several obstacles to find ways to circulate and be screened, choosing (or being forced to choose) the label of porn cinema to enter the exhibition market:

To make the film circulate was another dilemma, for, according to Sampaio, movie theater owners claimed there would be riots because of the theme involving a romantic relationship between two women. To solve this, a distributor suggested that *Amor Maldito* should be presented as a porn movie: ‘We disguise it as a porn film and it will work’, said the distributor, according to Sampaio (Oliveira, 2016: 3).

The pioneering spirit of Adélia Sampaio marks the entry of black women in the Brazilian moviemaking industry, as creators and directors. The generation we will be addressing now seems to have expanded the legacy of Adélia Sampaio and points towards the



creation of films which deal with the self-representation of black women and the enunciation of a gaze that opposes whiteness. This will be our focus point as we carry out an analysis of the movies produced by black women in the Brazilian and Portuguese contexts.

To understand why Brazilian audio-visual production (mostly from the second decade of the 21st century) makes room for voices that were, until then, marginalized (as was the case of black women) we need to go back to the affirmative public policies enforced from the 2000s. These were essential tools for historical reparation and social inclusion, but also for the creation of film courses in circuits that did not exist before, such as the Bachelor's Degree in Film created at the Federal University of Recôncavo da Bahia, which gave birth, for instance, to the CachoeiraDoc Film Festival. Looking at the editorial stance of the event, we perceive an innovative curatorial dynamic, created and consolidated over the last decade. One can consider this festival a window opened by cinema against hegemony in its own definition.

As we point out in the paper *Cinemas Pós-Coloniais e Decoloniais em Contextos de Crise* (Andrade & Sales, 2020), besides the CachoeiraDoc, other important "windows" were opened over the last decade, encouraged by a certain galvanization of the Brazilian cultural scene:

In recent years, we have witnessed a new cultural moment in Brazil: a critical period, sharpened by transformations in the cultural field and strongly influenced by disputes over the narrative production by minority groups. In this article, we want to point out that contemporary Brazilian cinema further developed some guiding principles, broadening the debate on new engagements with image and new relationship, perception and production modes. It is important to note that, from the second decade of the 2000s onwards, there is a new stage in thought dynamics and in decolonial cultural production (Maldonado-Torres, 2013), which increases tensions towards memory and the colonial past, as well as their socio-cultural and aesthetic unfoldings. The *International Film Window of Recife*, a film festival with eleven editions to date, is born of this context, encompassing new voices and featuring movies that propose a deeper reflection on the Brazilian political situation and its relationship with culture, as well as identity issues, based on themes such as race and gender (Andrade & Sales, 2020:213).

Someone who watches *Amor Maldito* looking for references to blackness will leave, to say the least, frustrated, as the racial issue is always addressed in a brief and simple manner, and never explicitly pinpointed. The only black witness speaks of "persecuted minorities" and makes a critical, yet short, speech about the persecution of the lead actress, a white woman who stands accused of murder, for being a lesbian. This testimony is cut short and the witness quickly returns to the public.

The concept of intersectionality is linked, as it is formulated, to its initial purpose: criticize dominant narratives that do not take black women into account. In this sense, Adélia Sampaio reveals by hiding. The director chooses to make a film based on a story where black reality is barely brought to the debate, yet speaks volumes about whiteness and anti-black patriarchy, exposing a structure that is deeply rooted in the colonial period: the justice system.

The backstage of the trial reveals the cynicism, and also the sexism, that exists in the courts of law. Three white men, two lawyers, prosecution and defence, and the judge, sit in a separate room during breaks. The judge, positioned from above, seems absorbed in his thoughts. Meanwhile, the two lawyers, who represent opposing parties, examine sexy photographs of Sueli (Wilma Dias) and talk about the physical attributes of the character, who committed suicide at the beginning of the movie. Sueli was in a romantic relationship with Fernanda (Monique Lafond), who now stands accused of murder. The photos are shown in court, followed by a strongly religious and vexatious speech.

Fernanda stands accused even though everyone knows she is not responsible for the death of Sueli. The defense attorney voices his astonishment that such a beautiful woman could commit suicide and the prosecuting attorney does not seem to disagree. Both engage in conversation like two good friends sharing a cigarette break. As the movie unfolds, the theatrical nature of the trial becomes clear. Three white men decide the future of Fernanda and, knowing her innocence, expose and humiliate her. However, *Amor Maldito* assumes a different premise, when compared to movies produced by black women today, where an afro-centric feminine gaze imposes itself. The emergence of black narratives in all fields of culture in Brazil and Portugal (but also around the world) is part of a struggle for greater female black protagonism in Brazil. According to Janaína Oliveira:

One of the research hypotheses I have developed in recent years on the participation of women in African and Afro-diaspora cinema, connects this presence with the educational dimension. In other words, what we see is that black women generally arrive after white women and after some form of access to direct or indirect training (Oliveira, 2018: 23).

In the Brazilian context, we can also relate the growth of intersecting feminism and the production of black women to the progressive inclusion favoured by the quota system for black students in Brazilian universities, based on the pioneering model established by the State University of Rio de Janeiro (UERJ), since 2003.

In movies, whiteness is depicted using deceptive means, such as white makeup and other elements, as in the recent (and emblematic) short films *Kbela* (Yasmin Thainá, 2015) and *Rainha* (Sabrina Fidalgo, 2016). In both, whiteness is invasive and violent.



For instance, in *Rainha*, the female lead is a black woman who is chased by a group of women for much of the movie. Most of the chasers have white skin and all of them wear white makeup on their faces. When the group finally manages to trap the lead actress, who does a costume and makeup, all of them run their hands over her face and hair, undoing her makeup and hairstyle.

In *Rainha*, the female lead seems to want to escape the whiteness that haunts her for most of the movie, in order to destroy her beauty and take away her power. In *Kbela*, the white is shown as body paint that needs to be removed and cleaned. To the sound of dissonant jazz music, the movie opens with a depiction of racism, trauma, silencing, and an attempt to adjust and straighten the hair. The moments that follow the removal of the white paint symbolize the possibility of rebirth, through a process of capillary transition and communion with other black women, who at the end of the film sing: "to kill prejudice, I was reborn".

While Adélia Sampaio can be seen as part of the New Cinema movement, this new generation of black filmmakers wants to introduce an imagetic world centred on the representativeness of the black population as a determining and founding element of Brazilian identity and culture. In the words of Yasmin Thainá: "if the New Cinema created a new notion and new images of Brazil, I believe that black filmmakers need to create a new image of what it means to be black in Brazil" (TV Preta, 2018).

It seems clear that while in the New Cinema "what mattered was to build an agenda that would portray the Brazilian reality and the Brazilian people without actually engaging in a debate about racism in hegemonic representations" (Oliveira, 2016: 1), the present moment tries to find an imagetic creation process by black women, one that refers directly to an affirmation of blackness, questioning and portraying the advances of a coloniality of white power that invades spaces, as well as intra and extra-filmic gazes.

Movies like *Kbela e Rainha* impose a kinesthetic oppositional gaze to whiteness, articulating a sensory opposition that involves images, music, sounds, touch and movements. Of course, any film production can, to a greater or lesser extent, present and enhance the importance of other senses. However, in these two movies, the construction of the other as non-human or less than human is tackled through a combative multi-sensoriality.

These productions show how the oppositional gaze that was present in previous movies, which are here under analysis, starts from an ontological difference (Fejzula, 2019) imposed by structural racism and a coloniality of power. The films offer a sensorial and imagetic proposal that also questions the concept of national, sometimes reworking the very representations of nationality.

The movie *Rainha*, for instance, presents a Carnival that is based on black and white, suffering and violence, contrasting with its more conventional representations. By the end, the lead actress appears to be hitchhiking in a truck to the sound of “Lei No, Lei Sta Ballando”, a song about the Carnival sung by Chico Buarque in Italian. It is interesting to note that even the song that closes the film is not sung in Portuguese.

It is from an ontological difference imposed by whiteness and marked by institutional racism and a coloniality of power that the oppositional gaze offers an answer to the violent white gaze. By further investigating this ontological difference in the gaze, we see that the white gaze can be thought of as oculo-centric (Pink, 2015), as its centrality is imposed by a Eurocentric project. Sight can be considered a privileged sense to understand and know the world. The white gaze labels, judges and places itself in the centre so as not to be positioned or named.

As hooks (1992) puts it, the control of the gaze with roots in the colonial period, starts to be questioned by an oppositional gaze that challenges and faces whiteness. Film production and the oppositional gaze viewed from a perspective of intersectionality and coloniality of power reveal how the nation-state and its institutions, cinema and stereotypes built by the media, traumatically affect black women. This analysis also reveals how these relationships of power can be questioned and confronted from a moviemaking point of view, which also brings to light the fight against racism and patriarchy.

Acknowledgment

Bruno Muniz wrote this article in the scope of the research project POLITICS - The politics of anti-racism in Europe and Latin America: knowledge production, political decision-making and collective struggles. This project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No ERC-2016-COG-725402).

References

Amparo Alves, J. (2018). *The Anti-Black City: Police Terror and Black Urban Life in Brazil*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Andrade, C. & Sales, M. (2020). Cinemas pós-coloniais e decoloniais em contextos de crise. In: XXII Encontro SOCINE, Goiânia. *Anais de Textos Completos do XXII Encontro SOCINE*. São Paulo: Socine - Sociedade Brasileira de Cinema e Audiovisual

Araújo, J. Z. (2016). Depoimento de Joel Zito Araújo sobre Zózimo Bulbul. *Revista Raça*. Retrieved from <http://revistaraca.com.br/depoimento-de-joel-zito-araujo-sobre-zozimo-bulbul/>



- Araújo, J. Z. (2001). *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Senac.
- Araújo, J. Z. (2019). *Cineasta e roteirista Joel Zito Araújo fala na ABL sobre o 'negro no cinema brasileiro*. Academia Brasileira de Letras. Retrieved from: <http://www.academia.org.br/noticias/cineasta-e-roteirista-joel-zito-araujo-fala-na-abl-sobre-o-negro-no-cinema-brasileiro>
- Araújo, M. & Maeso, S. (2016). *Os contornos do eurocentrismo raça, história e textos políticos*. Coimbra: Almedina.
- Bulbul, Z. (Director). (1973). *Alma no Olho* [Film]. Brazil: Infinito Zodíaco.
- Bulbul, Z. (Director). (1974). *Artesanato do Samba* [Film]. Brazil: Circofilm Produções de Arte.
- Bulbul, Z. (Director). (1981). *Dia de Alforria* [Film]. Brazil: J. M. Produções e Embrafilme.
- Bulbul, Z. (Director). (1988). *Abolição* [Film]. Brazil: Embrafilme.
- Carvalho, N. & Domingues, P. (2018). Dogma Feijoada. A invenção do cinema negro brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 33, N° 96, 1-18.
- Crenshaw, K. (1992). Whose Story Is It, Anyway? Feminist and Antiracist Appropriations of Anita Hill. In T. Morrison (ed.), *Race-ing Justice, En-gendering Power* (pp. 402-40). New York: Pantheon.
- DiAngelo, R. (2011). White Fragility. *International Journal of Critical Pedagogy*, 3(3), 54-70.
- Fanon, F. (2002). *The wretched of the earth*. New York: Grove.
- Farias, M. et al (Directors). (1962) *Cinco Vezes Favela* [Film]. Brazil: Centro Popular de Cultura.
- Fejzula, S. (2019). The Anti-Roma Europe: Modern ways of disciplining the Roma body in urban spaces. *Direito e Práxis*, Vol. 10, N° 3, 2097–2116. doi: <https://doi.org/10.1590/2179-8966/2019/43882>
- Fidalgo, S. (Director). (2016). *Rainha* [Film]. Brazil: Synapse Produções.
- GEMAA (2014). *A cara do cinema nacional: gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros (2002-2012)*. Retrieved from: http://gema.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2014/10/images_publicacoes_TpD_TpD6_Gemaa.pdf
- Hesse, B. (2004). Discourse on Institutional Racism: the genealogy of a concept. In D. Phillips, L. Turney, & I. Law (eds.), *Institutional Racism in Higher Education* (pp. 131–147). Stoke on Trent: Trentham Books.
- hooks, b. (1992). *Black Looks: Race and Representations*. Boston: South and Press.
- hooks, b. (2013). Representing Whiteness in the Black Imagination, in R. Frankenberg (ed.), *Displacing Whiteness* (pp. 165–179). Durham: Duke University Press. doi: <https://doi.org/10.1215/9780822382270-006>

- Mbembe, A. (2017). *Critique of Black Reason*. Durham: Duke University
- Mediterranean Institute of Gender Studies (2009). Glossary of Gender-Related Terms. Retrieved from: <http://www.intergroupresources.com/rc/Intersectionality%20-%20a%20Tool%20for%20Gender%20&%20Economic%20Justice.pdf>
- Negro, Q. (Director). (1979). *Um Crioulo Brasileiro* [Film]. Brazil: Alter Filmes.
- Oliveira, J. (2016). *Kbela e Cinzas: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoadá” aos dias de hoje*. In: AVANCA. *Avanca Cinema International Conference, 2016: Edições Cine-Clube de Avanca*. Vol. 1. p. 646-654.
- Oliveira, J. (2017). *Cinema negro contemporâneo e o protagonismo feminino*. In: Freitas, K & Almeida, P. R. G. de. *Diretoras negras no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural do Rio de Janeiro.
- Onofre, W. (Director). (1975). *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* [Film]. Brazil: Embrafilme.
- Pink, S. (2015). *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage. <https://doi.org/10.4135/9781446249383.n2>
- Pitanga, A. (Director). (1978). *Na Boca do Mundo* [Film]. Brazil: Lente Filmes.
- Quijano, A. (1998) *Colonialidad del Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina*. *Anuário Mariateguiano*, Vol. 9, Nº 9, 113-122
- Rocha, G. (Director). (1968). *Terra em Transe* [Film]. Brazil: Mapa Produções Cinematográficas.
- Sales, M. (2018). *Pós-colonialismo(s) e o cinema brasileiro*. *Buala*. Retrieved from: <https://www.buala.org/pt/afroscreen/pos-colonialismos-e-o-cinema-brasileiro-a-retomada>
- Sales, M. (2019). *Cinema negro português*. In: *Avanca Cinema International Conference, 2019. Avanca Cinema 2019*. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, 2019. Vol. 1. p. 325-329.
- Sampaio, A. (Director). (1979). *Denúncia Vazia* [Film]. Brazil: A. F. Sampaio Produções Artísticas.
- Sampaio, A. (Director). (1984) *Amor maldito* [Film]. Brazil: A. F. Sampaio Produções Artísticas.
- Souza, E. P. (2020). *Mulheres negras na construção de um cinema negro no feminino*, *Aniki*, Vol.7, Nº 1
- Squires, J. (2007). *Diversity Mainstreaming: Moving Beyond Technocratic and Additive Approaches*. *Femina Politica*, 1, 45–56.
- TV Preta (2018). #21 Yasmin Thayná: Afronta! (Face it!). Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=p23D6EvY0o4>
- Yuval-Davis, N. (2006). *Intersectionality and Feminist Politics*, Vol. 13, Nº 3, 193–209. Retrieved from: <https://doi.org/10.1177/1350506806065752>



Michelle Sales is Professor at the School of Fine Arts at the Federal University of Rio de Janeiro, Brazil. She has been a researcher of the Centre for Interdisciplinary Studies at the University of Coimbra, Portugal since 2008. She is currently coordinating the research projects: Outside Portuguese cinema: studies on contemporary Portuguese black cinema (Fundação Calouste Gulbenkian 2019-2020); The Contemporary Artistic Practices in the Ibero-American context: postcolonial studies and the decolonial turn (UFRJ 2020-2022).

✉ sales.michelle@gmail.com

Bruno Muniz holds a PhD in Sociology at the London School of Economics and Political Science. He is currently a postdoctoral researcher at the Center for Social Studies (CES) of the University of Coimbra - Portugal.

✉ bmuniz@gmail.com



O blackface em Portugal. Breve história do humor racista

Marcos Cardão

Resumo:

A sobrevalorização da capacidade transgressora do humor tende a colocá-lo fora da crítica, mesmo quando exercício humorístico gera estereótipos racistas. O sistema hierárquico e discriminatório das sociedades coloniais e a construção da especificidade identitária do negro foi sendo reforçada por formas racializadas de entretenimento, entre as quais, formas de humor que recorriam ao *blackface*. Conhecido pelo seu racismo primário, o subgénero *blackface* retratava a população negra como falha em inteligência, preguiçosa, supersticiosa. Embora seja um subgénero humorístico de origem norte-americana, a prática do *blackface* internacionalizou-se e chegou também a Portugal. Neste artigo, pretende-se o fazer uma breve história do humor racista em Portugal, começando por identificar os primeiros humoristas que recorreram ao *blackface* no contexto histórico do colonialismo português, sem deixar de referir exemplos recentes, que revelam como este subgénero humorístico, não só persiste, como porventura se intensificou e diversificou no contexto pós-colonial.

Palavras-chave: Racismo; humor; colonialismo; pós-colonialismo; Portugal.

Abstract:

The overvaluation of the transgressive capacity of humor tends to put it out of criticism, even when humorous exercise generates racist stereotypes. The hierarchical and discriminatory system of colonial societies was reinforced by racialized forms of entertainment, namely black-face. Known for its primary racism, blackface humor portrayed the black population as lack of intelligence, lazy, superstitious, etc. Although it is a humorous sub-genre of North American origin, the practice of blackface has internationalized and has also reached Portugal. This article will make a brief history of racist humor in Portugal, starting by identifying the first comedians who

resorted to blackface in the historical context of Portuguese colonialism, while mentioning recent examples, which reveal how this practice, not only persists, but somehow it has intensified and diversified in the post-colonial context.

Keywords: Racism; humor; colonialism; post-colonialism; Portugal.

Introdução

O Estado colonial português dispôs de um conjunto de procedimentos, práticas e estratégias administrativas para assegurar a soberania portuguesa nas ex-colônias e garantir a sobrevivência do império colonial português, na segunda metade do século XX. O luso-tropicalismo fez parte dessas estratégias e serviu de álibi para justificar e legitimar a alegada excepcionalidade do colonialismo português, que se autorrepresentou como sendo mais tolerante e cordial que os demais regimes coloniais europeus, dando origem a um discurso que eximia e despolitizava a dominação colonial¹.

A maioria da literatura pós-colonial tem referido que as representações associadas a uma ideia de “excepcionalismo” são indissociáveis dos países com possessões coloniais². No caso português, o luso-tropicalismo contribuiu para condensar a imagem de um país que encontrou uma nova forma de narrar o seu passado histórico, rescrevendo-o à luz de um pretense espírito de aventura dos portugueses, proselitismo, propensão para a miscigenação, fácil convivência com os outros povos e culturas e ausência de preconceito racista. O sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, que cunhou a expressão luso-tropicalismo numa conferência proferida no Instituto Vasco da Gama de Goa, intitulada “Uma cultura moderna: a luso-tropical”, referia:

¹A historiadora Cláudia Castelo refere que “a doutrina de Freyre sustenta-se numa argumentação supostamente científica e obtém, graças fundamentalmente à propaganda salazarista, uma credibilidade excessiva” (Castelo, 1999: 41). Já Marcos Cardão, procurou contrair “os debates realizados em torno da ideia luso-tropical, bem como a identificação dos seus principais divulgadores, para analisar as práticas e rituais que dialogaram com o luso-tropicalismo na cultura de massas, que constitui o domínio empírico desta investigação. O objetivo é projetar um novo olhar sobre o luso-tropicalismo, analisando a sua disseminação a partir de alguns eventos da cultura de massas que terão contribuído para a sua invisibilidade e eficácia política” (Cardão, 2014: 33).

² Sobre o excepcionalismo nos discursos imperiais, Edward Said referiu: “Todos os impérios no seu discurso oficial afirmam que não são como todos os outros, que as suas circunstâncias são especiais, que têm a missão de esclarecer, civilizar, trazer ordem e democracia, e que usam a força apenas como último recurso. E, mais triste ainda, há sempre um coro de intelectuais dispostos a dizer palavras calmantes sobre impérios benignos ou altruístas, como se não devêssemos confiar na evidência dos olhos observando a destruição, a miséria e a morte trazidas pela última civilização missionária” (Said, 2003: XVII).



Da tese luso-tropicalista se pode hoje dizer que, para um grupo já considerável de homens de estudo e até de homens públicos, de Portugal e do Brasil, deixou de ser um simples objeto de atenções académicas, para se apresentar sob a forma de um método novo e talvez dinâmico, não só de reinterpretação como de reorientação do comportamento, quer de Portugueses, quer de Brasileiros, em face de novas situações internacionais de economia, de política e de cultura (Freyre, 1961: 2).

Enquanto na primeira metade do século XX se celebrava ideologicamente a ação colonial dos portugueses, marcada pelo imperativo da missão civilizadora, de pendor etnocêntrico e imperialista; a seguir à Segunda Guerra Mundial e, sobretudo, após o início do período de descolonizações, passou-se a afirmar o cariz multirracial e os princípios generosos da colonização portuguesa. O luso-tropicalismo renovou o modo de imaginar o império colonial português, e uma parte substancial das suas representações permaneceu após a descolonização, dando origem a narrativas sobre o orgulho na história de Portugal, em particular na história dos Descobrimentos, considerado o período áureo da história de Portugal, e generalizou a ideia da ausência de preconceito racista dos portugueses, um tema que continua a ser central no capítulo das representações nacionais.

Não obstante as representações associadas ao excecionalismo português ainda existam no espaço público, e atravessem várias áreas, não se resumindo ao campo institucional³, não faltam exemplos de várias formas de racismo na sociedade portuguesa contemporânea⁴. A cultura popular urbana também tem servido de entreposto para a reprodução de representações estereotipadas da população negra. Nomeadamente através de séries de ficção e números humorísticos, praticados por diversos humoristas, independentemente das suas filiações políticas, que passam muitas vezes despercebidos, ou por questionar, como o *blackface*.

Como todos os regimes classificatórios, a raça baseia-se no estabelecimento de categorias, escalas de comparação, estereótipos e representações negativas. Apesar de ter sido descartado enquanto conceito científico, raça é uma construção histórica e social e o racismo persiste enquanto prática poderosa. Seja como matéria-prima que alimenta preconceitos e discriminações, ou como marcador social e cultural que identifica e classifica pessoas e situações (Solomon & Bulmer, 1999; Taguieff, 2001).

³ Ver por exemplo como emergiu uma corrente nacionalista no âmbito da música popular urbana na década de 1980 (Cardão, 2018; Cardão, 2019).

⁴ Várias áreas disciplinares têm procurado mapear e caracterizar o racismo na sociedade portuguesa contemporânea. Por exemplo: (Araújo & Maeso, 2016; Bethencourt, 2015; Cabecinhas, 2007; Henriques, 2018; Vala et al. 2015).

Neste artigo procurar-se-á fazer uma breve história do humor racista em Portugal, contemplando especificamente o uso de *blackface*, um subgênero humorístico que nunca foi objeto de investigação em Portugal, embora seja um tema amplamente documentado noutros contextos (e.g. Bean, James & Brooks, 1996; Hornback, 2010; Johnson, 2012; Kersey, 2011; Nowatzki, 2010; Sammond, 2015; Weaver, 2016). Não se pretende fazer a história do *blackface* desde a sua origem, mas a partir do momento em que esta prática passou a adquirir visibilidade na imprensa e foi disseminada através dos meios audiovisual, sobretudo através de fotografias e programas televisivos.

Não obstante haja descontinuidades, e períodos onde o *blackface* foi menos visível publicamente, o seu uso no humor português contemporâneo é uma prática corrente. Nem mesmo a cisão política após o 25 de abril de 1974, e o conseqüente processo de descolonização, conduziu ao desaparecimento do *blackface*. Dir-se-á que ele até está mais visível na atualidade, como se depreende da página de *Facebook Blackface Portugal* (<https://www.facebook.com/blackfaceportugal/>), uma fonte importante para a elaboração do presente artigo, que colige vários exemplos do uso de *blackface* na sociedade portuguesa contemporânea.

A abordagem inicia-se precisamente com um diagnóstico da situação atual, ou a partir de um problema contemporâneo, que é constatar a presença e visibilidade do *blackface* na atualidade.⁵ Questionar o presente passa também por tentar refazer as condições de emergência das atuais formas de humor racista e encetar uma análise dos legados, efeitos e “durabilidades imperiais”⁶.

De natureza exploratória, este artigo pretende iniciar um estudo sobre o humor racista em Portugal, analisando em particular o uso do *blackface*. Para o efeito, descrever-se-ão os seus antecedentes históricos, para posteriormente identificar alguns dos seus praticantes em Portugal, entre os quais o humorista Romão Félix, que criou a personagem “Parafuso” em Moçambique, ainda durante o tempo colonial, e teve alguma projeção mediática, inclusive a seguir ao 25 de abril de 1974.

Examinar-se-á igualmente a invisibilidade do humor racista nas representações dominantes, e valorizadas culturalmente, do humor em Portugal, ainda que o género

⁵ Procurar-se-á seguir metodologicamente o conceito de tempo presente; “Longe de corroborar a realidade atual, a história do presente aponta para uma mudança desenfreada em direção ao presente, fazendo com que a história funcione como fonte de diferenciação à luz das contingências do presente e do passado” (Tazzioli, Fuggle & Lanci, 2015: 3).

⁶ Segundo Ann Laura Stoler, a durabilidade pode “capturar três características principais das histórias coloniais do presente: as qualidades endurecidas e tenazes dos efeitos coloniais; as suas temporalidades estendidas e prolongadas; e, não menos importante, suas restrições e confinamentos duráveis, e às vezes intangíveis” (Stoler, 2016: 7).



tenha uma circulação pública considerável. A este respeito, discutir-se-á como humor se autorrepresenta como uma atividade genericamente positiva e libertadora, que contribui alegadamente para contornar as restrições sociais, exigências morais e os compromissos éticos (Gates, 2018; Harper, 2002; Reichl & Stein, 2005; Robinson, 2007; Sotiropoulos, 2006; Tucker, 2007; Weaver, 2011).

Na secção final do artigo, assinalar-se-á como a prática do *blackface* permanece na atualidade, inclusive em *sketches* humorísticos feitos por humoristas com grande visibilidade mediática e qualidade reconhecida, como Ricardo Araújo Pereira⁷, o que sugere que a circulação e o consumo do *blackface* em Portugal é transversal a vários setores da sociedade portuguesa.

A sobrevalorização da capacidade transgressora do humor tende a colocá-lo fora da crítica, mesmo quando exercício humorístico ofende minorias marginalizadas ou articula e reproduz estereótipos racistas. As críticas tendem a ser desvalorizadas e depreciadas como tentativas de limitar a liberdade de expressão, ou acusadas de estar alinhadas com as lógicas do “politicamente correto”, um termo central nas discussões sobre o humor na contemporaneidade, que tem servido de mediador para discutir a proliferação do *blackface* no período pós-colonial.

1. Antecedentes e repercussões

Após a promulgação das Leis Jim Crow, que institucionalizaram a segregação racial nos Estados Unidos da América, a cultura popular americana produziu uma série de narrativas e imagens de teor racista. Ainda no século XIX, estabeleceu-se uma forma de entretenimento racista, denominada *blackface*, na qual homens brancos maquilhavam a cara de negro, com carvão de cortiça queimada e posteriormente com graxa, com o intuito de parodiar a população negra.

Conhecidos inicialmente como *minstrel shows*, estes espetáculos foram uma das primeiras formas de entretenimento distintamente norte-americana a ser bem-sucedida internacionalmente. Os espetáculos de menestréis tornaram-se poderosos geradores de estereótipos e criaram uma série de personagens que infantilizavam e minorizavam a população negra, nomeadamente através de caricaturas simplificadoras, cheias de clichés e truísmos, através das quais a população negra era representada como sendo

⁷ Ricardo Araújo Pereira (Lisboa, 1974) é guionista desde 1998. Em 2003 formou o coletivo de humoristas Gato Fedorento. Escreve semanalmente na *Visão* (Portugal) e na *Folha de S. Paulo* (Brasil). Publicou seis livros de crónicas além dos volumes que reúnem os guiões do programa radiofónico, e de um ensaio. Coordena a coleção de Literatura de Humor da Tinta-da-china, que publicou livros de Charles Dickens, Denis Diderot, Jaroslav Hasek, Ivan Gontcharov, Robert Benchley, S.J. Perelman, George Grossmith e José Sésinando.

infantil, preguiçosa, covarde, criminosa, que mentia compulsivamente, falava mal inglês, etc.

Os espetáculos, que continham música, dança e um conjunto de situações burlescas, vão ser responsáveis por produzir uma caricatura negativa da população negra, representada com pele escura, olhos arregalados, lábios vermelhos e dentes brancos brilhantes. Esta caricatura vai posteriormente ser disseminada e consumida internacionalmente através de diversos meios, nomeadamente o cinema (Kersey, 2011), desenhos animados (Sammond, 2015), banda desenhada (Hornback, 2018), música (Cox, 2011), postais, bens de consumo, publicidade, etc. Diversas personagens, como a Mammy, Uncle Tom, Sambo, Zip Coon, Jezebel, Sapphire, vão passar a fazer parte da história da cultura e imaginação popular⁸. Todas elas vão contribuir para fixar uma imagem estereotipada e negativa da população negra.

É precisamente este conjunto de representações essencialistas, significados acumulados e repertórios de narrativas e imagens, através dos quais a diferença racial é representada e naturalizada, que conduzem Stuart Hall a afirmar que a cultura popular possuiu o seu próprio “regime de representações racializadas”.

Típico desse regime de representações racializadas era a prática de reduzir as culturas dos negros à natureza ou de naturalizar a “diferença”. A lógica por trás da naturalização é simples. Se as diferenças entre pessoas negras e brancas são “culturais”, então elas estão abertas a modificações e mudanças. Mas se elas são “naturais” - como acreditavam os proprietários de escravos - estão além da história, e são permanentes e fixas. A “naturalização” é, portanto, uma estratégia representacional desenhada para fixar a “diferença” e, assim, garanti-la para sempre (Hall, 2003: 245).

Não é só através das representações da cultura popular que a prática da *blackface* sobrevive e se reproduz. Ela hoje está presente em diversos locais e acontecimentos, desde os trajes de Halloween, passando pelos desfiles de carnaval⁹, até às “tradições

⁸ São vários os estereótipos associados a cada personagem negra representada negativamente. Há, por exemplo, os “Toms”, que seriam os chamados negros “bons”, submissos, estoicos, generosos, altruístas que, mesmo violentados e escravizados, nunca se revoltavam contra os seus patrões. Os “Coons”, que seriam considerados pouco-confiáveis e eram retratados como preguiçosos, bufões, falam mal inglês, comem melancia e roubam galinhas. O “mulato trágico”, que é racialmente dividido e pode eventualmente ser aceite e considerado atraente, mas a sua herança negra condena-o invariavelmente a um fim trágico. As “Mammies”, que é protótipo da “criada” devotada à família branca, representada por uma mulher obesa e bem-humorada. Os “Bad Bucks”, que eram representados como sendo fisicamente fortes, violentos e revoltados (Brown, 2019).

⁹ No carnaval português de 2019 houve vários exemplos de máscaras e desfiles que recorriam ao *blackface*. Nomeadamente no Carnaval da Sertã e no desfile de Carnaval da Escola do Godinho, em Matosinhos, em



natalícias” de alguns países europeus. Por exemplo, a tradição holandesa do *Zwarte Piet* (Pedro Preto), na qual várias pessoas brancas usam *blackface* para retratar uma personagem negra, que é representada como sendo alegre, acrobática, propensa a cometer erros e a agir infantilmente, além de se singularizar por falar mal holandês. O *Zwarte Piet* tem como função ajudar a entregar os presentes de Natal, mas apenas às crianças que se portarem bem. Diz a lenda, que as crianças que se portam mal, acabam sequestradas e são enviadas para Espanha ou atiradas ao Mar Negro (Schor & Martina, 2016).

O *Zwarte Piet* cumpre aqui o papel de mais uma figura arquétipo associada à população negra, que é a figura do fantasma, que tem diversos desdobramentos narrativos e figurações, entre as quais, o bicho papão, o homem do saco, a coca, o monstro do armário, ou o “Preto-Pápusse-Papão”, uma criação do arquiteto português Cottinelli Telmo e do pintor Augusto de Santa-Rita.

Os *Noiraud*, também conhecidos como os “negros”, são mais uma tradição europeia de carnaval, desta feita de origem belga, que remonta ao tempo colonial. Os *Noirauds* desfilam pelas ruas de Bruxelas durante o carnaval para recolher fundos com intuítos caritativos (Desmas, 2019).

Um outro exemplo de *blackface* na contemporaneidade é a boneca inspirada nas caricaturas dos espetáculos de menestréis, denominada *Golliwog*, que é bastante popular em diferentes países europeus, e ainda é comercializada na Austrália e na Grã-Bretanha. As personagens femininas estão normalmente vestidas de empregadas domésticas e *Golliwog* é um nome comum dado a animais de estimação pretos, especialmente cães (Moore, 2016).

Estas são algumas das tradições que articulam e reproduzem narrativas e imagens racistas que ainda persistem na atualidade. São tradições cuja construção faz parte de um processo de formalização e ritualização, caracterizado pela referência ao passado, ainda que apenas pela imposição da repetição ao longo do tempo, que torna essa tradição aparentemente real e verdadeira.

A tradição inventada é entendida como um conjunto de práticas, normalmente governadas por regras abertamente ou tacitamente aceitas e de natureza ritual ou simbólica, que procuram inculcar certos valores e normas de comportamento por repetição, o que implica automaticamente uma continuidade com o passado. De fato, sempre que possível, elas tentam estabelecer continuidade com um passado histórico adequado (Hobsbawm, 2012: 1).

que as crianças desfilaram fantasiadas de “africanos” e usaram *blackface*. Ver *Blackface Portugal*. Consultado em: <https://www.facebook.com/blackfaceportugal/>

2. O Blackface colonial

Durante o colonialismo português alguns humoristas especializaram-se no género *blackface*. Um deles foi o humorista Romão Félix, um português radicado em Moçambique, que criou a personagem Parafuso em 1955, data em que ganhou o primeiro prémio de um concurso para imitadores, promovido pela Rádio Clube de Moçambique. Romão Félix realizou vários espetáculos com a sua personagem Parafuso, nomeadamente em Moçambique, África do Sul e em Portugal. Gravou vários fonogramas, maioritariamente singles, entre os quais, *Twist da Josefina* (Bayly, 1970), *Trinitá* (Fonoplay, 1973), *Parafuso no Jones* (Butterfly Records, 1976). Após a descolonização, Romão Félix estabeleceu-se em Lisboa, realizou vários espetáculos pelo país, sobretudo para a população retornada de Moçambique, e voltou a gravar diversos fonogramas, entre os quais, *Parafuso em Lisboa* (Fontana, 1976), *Parafuso no England* (Fontana, 1977), *Parafuso relator desportivo* (Fontana, 1978), *Saudade* (Fontana, 1981). Romão Félix cessou a sua atividade de humorista em 1984.

O número humorístico de Romão Félix era decalcado dos espetáculos norte-americanos de menestréis, incluindo igualmente anedotas, trechos musicais e interpretação de situações burlescas, através das quais a população negra de Moçambique era caricaturada de forma depreciativa. Romão Félix exibia-se com a cara pintada de negro para interpretar uma personagem de um negro suburbano, sobretudo das grandes cidades, que era caracterizado como sendo preguiçoso, obtuso, supersticioso, pouco inteligente e que expressava a sua individualidade através da música e da dança.

À semelhança dos “jardins zoológicos humanos”, que foram uma forma de entretenimento que converteu a população negra em objeto de exposição para consumo europeu, este tipo de espetáculos destinava-se exclusivamente à população colona. Neles traduzia-se a hierarquia racial da sociedade colonial, e reforçava-se a construção de uma especificidade identitária negra, objetivando-a numa caricatura depreciativa.

Está ainda por investigar com mais detalhe a projeção e longevidade do uso de *blackface* no humor português. Falta, por exemplo, reunir informação mais aprofundada sobre a presença deste género humorístico no contexto colonial português e examinar as suas ramificações.

Numa investigação preliminar, foi possível verificar que Romão Félix não foi um caso isolado. Antes dele já teriam existido outros humoristas a praticar igualmente o *blackface*. Entre eles, o humorista Manuel Soares, que criou a personagem Sabonete, através do qual parodiava o chamado *mainato*, nome dado, em Moçambique, aos empregados domésticos negros que lavavam a roupa; e ainda o humorista José Galha, que criou a personagem Mandji Verdji, um indiano que possuía um pequeno estabelecimento comercial em Moçambique, intitulado Bazar Apetitoso (*Plateia*, 1961).



Todos estes humoristas contribuíram para constituir e reforçar um retrato negativo e estereotipado da população negra. E fizeram-no através do humor, uma prática vista publicamente como inofensiva e, nalguns casos, “libertadora”. Entre rótulos grotescos e paternalismo, a população negra foi sendo retratada como endemicamente inferior, todavia, admiradora do progresso e modernidade da “civilização branca”, como se inferia das narrativas que eram reproduzidas nos fonogramas gravados.

Embora ridicularizasse aqueles que no quadro das representações coloniais estariam aquém da civilização, o humorista Romão Félix advertia num texto escrito na contracapa de um dos seus discos, intitulado *Parafuso em Lisboa*, que brincava sem ofender, acrescentando que o seu número humorístico se assemelhava à “ternura sadia com que um brasileiro imita o português”. Contudo, a “ternura sadia” confundia-se com paternalismo e apoucava e apoucava a população negra. Parafuso era, afinal de contas, uma personagem de origem humilde, destituída dos valores elementares da cultura e civilização, tal como estes eram entendidos no contexto colonial e se traduziam na legislação portuguesa¹⁰.

A produção da inferioridade negra manifestava-se na criação de uma personagem que falava incorretamente português, uma característica comum a todas as representações *blackface*, tinha perturbações na fluência da fala, possuía um discurso caracterizado por repetições, pausas, bloqueios e era incapaz de usar estruturas linguísticas elaboradas. Romão Félix repetia uma fórmula para terminar a sua rábula humorística. Esta ilustrava como o humorista criara uma personagem negra, acriançada e destituída de inteligência: “chi... mas cada um és como cada qual, mas ninguém és como evidentemente... ambanine e qui o chicuambo proteja todos vocês...”

¹⁰ Recorde-se que no contexto colonial português a supressão formal do Estatuto do Indigenato só aconteceu formalmente em 1961, e os seus efeitos deste quadro legal discriminatório estenderam-se no tempo. Até 1961 vigorou o chamado Acto Colonial, que no título II - “Indígenas”, estabelecia um regime jurídico especial para assegurar os direitos naturais dos “indígenas”, tutelar e fazer cumprir os seus deveres morais e legais de trabalho, e conseguir com “suavidade a transformação dos seus usos e costumes”. Para que os “indígenas”, entenda-se, os indivíduos negros e seus descendentes, adquirissem cidadania portuguesa deviam satisfazer os seguintes requisitos: “ter mais de 18 anos, falar correctamente a língua portuguesa, exercer profissão, arte ou ofício de que aufera rendimento necessário para o sustento próprio e das pessoas da família a seu cargo, ou possuir bens suficientes para o mesmo fim, ter bom comportamento e ter adquirido ilustração e os hábitos pressupostos para aplicação integral do direito público e privado dos cidadãos portugueses, não ter sido refractário ou desertor do exército português. Quem exercesse cargo público, por nomeação ou contrato; ter feito parte de corpos administrativos; possuir o primeiro ciclo dos liceus ou habilitação literária equivalente, ser comerciante matriculado. Quando conseguia obter alvará de cidadania, o “indígena” passava finalmente à categoria de “assimilado”, mas não transmitia o estatuto ao filho. Este tinha de completar 18 anos para requerer o referido alvará. Ver “Estatuto do indigenato”. Consultado em: <https://www.fd.unl.pt/Anexos/Investigacao/7523.pdf>

Enquadrado por normas e hábitos fortemente racializados, o sistema colonial não vivia apenas através de desígnios estatais e instituições coloniais, ele traduzia-se igualmente na vida quotidiana e em diversas formas de entretenimento. Designadamente na generalização de um género de humor racista, que não correspondia ao alegado excecionalismo português no capítulo das relações raciais.

O número humorístico de Romão Félix foi inclusivamente criticado por ser ofensivo e não seguir os postulados integradores, alegadamente respeitadores da diferença e diversidade cultural, associados ao luso-tropicalismo. No início da década de 1970, o jornal *Voz Africana*, publicado em Moçambique, imprimiu um artigo intitulado “Até quando o Sr. Parafuso no Rádio Clube?”, que convocava argumentos de índole luso-tropicalista para criticar os programas do humorista na Rádio Clube de Moçambique:

Nós somos um povo multirracial agradável seria se nenhum programa destas rádios lesasse a camada intermédia e mais baixa destes portugueses negros ou daqueles lusitanos indianos. (...) Talvez a Direcção da RCM houvesse se esquecido de estudar a sério as consequências directas ou indirectas do programa ‘Parafuso’ tão desactualizado como ridículo. O que pretende afinal este Sr. ‘Parafuso? Ridicularizar alguns alegrando outros? (Nyaunga, 1972: 8).

Em vez de inverter os preconceitos produzidos pelo colonialismo, o sketch humorístico de Romão Félix contribuía para os reforçar. Através de imitações simplificadoras e estereotipadas, Romão Félix repercutia as grelhas segregadoras do colonialismo, ao mesmo tempo que dialogava com um género humorístico de origem norte-americana, que dispunha de formas, padrões e características particulares que o singularizam. Ou seja, o *blackface* não era apenas uma especificidade da realidade colonial portuguesa, era também um género internacional conhecido, cujos significados eram partilhados por uma comunidade de espectadores e ouvintes, que deu origem a uma espécie de comunidade global de humor (racista).

O conceito de fixidez é central para os discursos coloniais construir a noção de alteridade cultural. Homi Bhabha refere que “a fixidez, enquanto signo de uma diferença cultural/ histórica/ racial no discurso do colonialismo, constitui um modo paradoxal de representação: conota rigidez e uma ordem imutável, bem como desordem, degeneração e repetição compulsiva” (Bhabha, 2005: 143). Do mesmo modo, o estereótipo é a forma de imobilizar e fixar uma representação de maneira excessiva e fantasiosa.

A construção do retrato do colonizador impôs a construção paralela, mas invertida, do colonizado. No contexto do colonialismo português, o *blackface* construiu um poderoso retrato negativo da população negra que, ao ser convertida em objeto de riso e escárnio, reforçou a sua posição subalterna na sociedade colonial. Com narrativas e imagens que



depreciavam e estigmatizavam a população negra, o humor, em especial, o *blackface*, foi um dos dispositivos banais do poder colonial.



Figura 1: *Parafuso No England* (7", Vinil, 45 RPM, Fontana, 1977)

3. O humor enquanto transgressão

Falar em géneros nacionais de humor é contraproducente e essencialista, mas pode servir estrategicamente para mapear um género humorístico presente em Portugal que, não obstante a sua popularidade, tem pouca visibilidade mediática. É o caso do humor racista, um género ausente da cultura livresca, que canonizou um quadro de temas ilustrativos do humor “erudito”, ou considerado de “bom gosto”.

Embora possa promover essencialismos e reforçar estereótipos, o humor é visto como uma prática genericamente positiva e transgressora, porque permite contornar as restrições sociais e romper com as exigências morais e os compromissos éticos. Porém, a sobrevalorização da capacidade transgressora do humor tende a colocá-lo fora da crítica, mesmo quando o exercício humorístico é inconveniente, ofensivo ou assenta em estereótipos racistas.

Mesmo os autores que analisam o humor sob o ponto de vista ensaístico ou filosófico, como Simon Critchley (2002), tendem a enfatizar os elementos corrosivos do humor, sugerindo que este pode contrariar os poderes estabelecidos ou expor a sua fragilidade. Simon Critchley dá como exemplo a seguinte anedota feminista: “Quantos homens são

precisos para revestir a parede de uma casa-de-banho? Não sei... depende de quão finos os talhares”¹¹.

Existem, todavia, versões racistas da mesma anedota, nas quais os homens, são substituídos por negros ou judeus, o que aproxima a anedota do breviário de representações racistas e xenófobas. As anedotas seriam formalmente idênticas, mas bastaria alterar o sujeito da frase para alterar o significado. Critchley opta por fazer uma leitura valorativa, estabelecendo uma dicotomia entre dois tipos de humor, o verdadeiro, que seria capaz de criticar ou desmontar uma dada situação ou acontecimento, e o falso, ou politicamente “reacionário”, que reificaria as hierarquias sociais, reproduziria o sexismo e a discriminação racial. No entanto, segundo Michael Billig,

Critchley não menciona que existem versões racistas da mesma piada. A anedota pode ser encontrada, por exemplo, nos “sites de piadas” dos Ku Klux Klan, onde é perguntado quantos negros ou judeus (geralmente desconsiderados com epítetos ofensivos) são necessários para ladrilhar uma sala (...) as piadas usam o mesmo “jogo de forma” da versão que Critchley elogia. Tal como a piada da casa de banho, a piada dos azulejos usa uma mudança repentina no significado da expressão “são precisos”. A estrutura semântica é idêntica nas versões racista e feminista. No entanto, Critchley não se atreveria a classificar as versões racistas como piadas “verdadeiras”. Isto não tem nada a ver com a forma ou o humor técnico das anedotas, e tudo a ver com sua política tendenciosa (Billig, 2005: 158-159).

Em vez de se enveredar por uma discussão sobre o que define o humor verdadeiro, o que implicaria admitir que o humor tem propriedades fixas, optar-se-á por verificar como se criou um corpus humorístico digno, ou de bom gosto, relegando outros géneros para a periferia. As antologias do humor publicadas em Portugal foram um dos meios de distinguir e separar o humor interessante, ou culto, do humor banal. O humor racista - que é primário, discriminatório e pouco sofisticado - ficou fora das antologias do humor. A colocação do humor racista na periferia retirou-lhe valor cultural, mas não impediu a sua disseminação e popularidade.

Em 1969, Ernesto Sampaio e Virgílio Martinho publicaram na editora Afrodite, a primeira “Antologia do Humor Português”, reunindo em mais de 1000 páginas vários nomes consagrados da literatura portuguesa, entre os quais, Gil Vicente, Bocage, Camilo Castelo Branco, Eça de Queiroz, Fialho de Almeida, Gomes Leal, Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Manuel de Lima, Alexandre O’Neill, António Maria Lisboa.

Os coordenadores da “Antologia do Humor Português” garantiam que a opção literária não traía “o filão mais importante do humor português, que é representado na nossa

¹¹ “How many men does it take to tile a bathroom? I don’t know, It depends how thinly you slice them” (Critchley, 2002: 11)



literatura pela sátira” (Mello, 1969: XVIII). A deslocação do meio literário para o espaço televisivo trouxe novos autores, e antologias renovadas, mas estas continuaram a manter na periferia os humoristas que não cabiam no denominado “humor culto” (Silva & Santos, 2008). Nas antologias mais recentes continua a prevalecer um entendimento literário do humor, valorizando-se os géneros humorísticos mais sofisticados, em particular aqueles que pressupõem diferentes artifícios na modulação e articulam dimensões linguísticas e recursos estilísticos.

As duas antologias mencionadas privilegiam uma relação de exterioridade em relação ao objeto que pretendiam antologizar. Nesse sentido, ambas omitiam que não estavam apenas a descrever e a interpretar o humor em Portugal, ou a escolher os humoristas mais representativos do humor nacional, elas estavam também a produzir e a edificar um cânone humorístico.

Quer a abordagem ensaísta ou filosófica do humor, quer as antologias do humor português, tendem a excluir outros géneros humorísticos, como o humor racista, o que dificulta a tarefa de historiar a emergência e disseminação deste género humorístico. Ou seja, este tipo de abordagens parte do princípio que o humor tem características imanentes, que se elevam acima das circunstâncias da sua produção, e acredita que há géneros de humor superiores ou “verdadeiros”, e só esses merecem ser referenciados. Há, todavia, outras hipóteses interpretativas para analisar o humor, que não passam pelas distinções entre o humor falso e o verdadeiro, nem por uma valoração estética, suscetível de idealização.

Do mesmo modo que o desejo de converter o humor num objeto estético é contraproducente para uma análise crítica do humor, a ideia do carácter benigno do riso, ou a valorização da sua dimensão catártica ou libertadora, faz com que o humor se torne impossível de escrutinar. No seu estudo sobre o humor enquanto prática social e histórica, Michael Billig refere:

Podemos considerar que “é bom rir” e, quando o fazemos, podemos acreditar que preferimos algo tão evidente e banal que não requer justificação adicional. No entanto, as crenças sobre a benignidade do humor não ficam fora da História. O que parece natural e tão cheio de bom senso numa época parecerá estranho noutra (Billig, 2005: 2).

A abordagem historiográfica permite situar e contextualizar a emergência de um género humorístico específico e, paralelamente, desnaturalizar a representação de um humor com propriedades intrínsecas, inerentemente crítico ou disruptivo. Embora esteja ausente da cultura livresca, que canonizou um quadro de temas ilustrativos do humor considerado de “bom gosto”, o humor racista é um género instalado na cultura

humorística portuguesa, e reproduz-se quer através de anedotas racistas, quer através do uso de *blackface* em diversos *sketches* humorísticos.

4. O *blackface* pós-colonial

A tendência para considerar a história de Portugal uma história doméstica e exclusivamente europeia, e relegar a história imperial para uma dimensão extraterritorial e episódica, obscurece o facto de os impérios europeus terem sido criados através de múltiplos processos de conquista, colonização, povoamento e trocas culturais.

A cesura que se fez com a dimensão imperial de Portugal após a descolonização, e se intensificou com o processo de redefinição identitária originado pela integração europeia, reforçou a separação entre uma história doméstica ou nacional e outra extraterritorial ou imperial. Em virtude desta separação político-institucional, o racismo, entre outras formas de discriminação mais patentes na sociedade colonial, seria considerado um preconceito associado ao passado colonial, que os mais voluntaristas gostariam de ver erradicado após a descolonização. Porém, o racismo sobreviveu à cisão política e tende a persistir enquanto marcador de preconceitos e discriminações, nomeadamente através do humor.

A persistência de formas históricas de humor racista indicia que as hierarquias e as discriminações raciais do colonialismo perduram no tempo, e que o encontro colonial produziu efeitos duradouros em outros domínios, nomeadamente no campo das representações raciais.

Num país que possui um discurso oficial e uma representação histórica segundo a qual o racismo, ou o problema da discriminação racial, não se coloca ou não existe, talvez pareça anacrónico falar da resiliência de um género de humor racista em Portugal. Porém, este género sobrevive em dezenas de sites que reproduzem anedotas racistas, das quais as anedotas sobre o ex-presidente de Moçambique, Samora Machel, foram uma conhecida variação.

Poder-se-á dizer que as anedotas racistas constituem género humorístico autónomo, transmitido quotidianamente, à semelhança das anedotas que tem por objeto “os alentejanos”, ou “as loiras”, igualmente populares em Portugal, e que dialogam de resto com géneros de humor internacionais codificados, como as anedotas sexistas, ou a anedotas sobre grupos particulares de pessoas.

W. Du Bois abre o segundo capítulo do livro *The Souls of Black Folk* (2007) referindo que o problema do século XX é o “problema da linha de cor”. Du Bois capta a importância de raça enquanto categoria, e do racismo enquanto prática social, e sugere que o



problema da linha de cor continua a moldar a realidade cultural e política contemporânea (Mezzadra, 2019: 110).

Ser visto socialmente como um “problema” convoca a questão do sujeito, designadamente a produção de uma subjetividade negra amputada, e coloca em evidência a forma como a população negra está condenada a olhar para si própria através do olhar dos outros.

Ser objeto de riso, alvo de inferiorização e menosprezo, através de um género humorístico específico tende a reforçar a sensação de estranhamento, ou a consciência de “ser um problema”. O “problema negro” foi igualmente descrito por Franz Fanon através da célebre expressão “Olha, um Preto” (Fanon, 1975: 121-153), que se traduz na experiência de uma alteridade em relação a si e ao seu próprio corpo. No mundo dominado pelo “privilégio branco” (López, 2005), o negro encontraria dificuldade em elaborar a sua própria subjetividade, ou iniciar um processo de subjetivação, na medida em que seria mais visto como um objeto (olhado pelos outros) do que um titular do olhar. O humor é um espaço onde se produzem discursos, representações e objetos humorísticos, bem como privilégios de quem os pode constituir e desfrutar através do riso, privilégios de ver e ser visto, uma prerrogativa que decorre em grande medida de um “sistema de vantagens baseado na raça” (Bergo & Nicholls, 2015: 16). Nesse sentido, o humor é um dos disseminadores culturais de uma forma de racismo particular - o “racismo recreativo” (Moreira, 2018), que utiliza o humor para multiplicar estereótipos e expressar desprezo em relação a minorias raciais.

A referência ao *blackface* pós-colonial não significa uma mera forma de periodização, que seria sinónimo do fim ou “a seguir ao colonialismo”, quando o processo de descolonização territorial e política se iniciou, nem remete para uma ideia de resquício do colonialismo na atualidade, que tende a embalsamar o tempo e a mudança.

Pós-colonialismo é, num aspecto importante, um termo enganador uma vez que o “pós” não indica uma periodização de acordo com a qual o colonialismo se situa no nosso passado e só tem interesse histórico. De facto, o termo “pós” em pós-colonialismo afirma, enfaticamente, o contrário: o colonialismo foi central na formação do período que lhe sucedeu (Seth, 2018: 47).

O pós-colonialismo é, portanto, uma forma de problematizar as persistências coloniais e confrontar criticamente os seus desdobramentos na atualidade. Ou seja, é uma forma de colocar o colonialismo no centro das preocupações contemporâneas, mobilizando para o efeito diversos instrumentos analíticos e conceptuais para o analisar.

A emergência de diversos movimentos afrodescendentes e antirracistas em Portugal tem contribuído para uma maior vigilância e denúncia do racismo. As atuais formas de humor racista não escapam a essa vigilância. Os humoristas, por seu turno, têm reagido

negativamente a um maior escrutínio do seu trabalho, um fenómeno que não é exclusivamente português, e que dialoga com os debates contemporâneos em torno da emergência do “politicamente correto”. Um termo normalmente descrito de forma pejorativa, mas que pressupõe uma maior vigilância ao uso de linguagem potencialmente ofensiva, que possa acentuar os preconceitos e as discriminações de minorias sexuais ou étnicas, ou de grupos marginalizados.

Com efeito, as críticas ao conteúdo racista de alguns *sketches* humorísticos têm sido desvalorizadas por alegadamente se apropriarem da linguagem do “politicamente correto” que, segundo os seus opositores, envereda por uma leitura moralista do humor e constitui um entrave à liberdade de expressão do humorista. Entende-se, por princípio, que o humor tem a obrigação de ser “politicamente incorreto”, no sentido em que pretende denunciar e expor os estereótipos ao ridículo, mesmo que estes possam discriminar e excluir.

Em Portugal, Ricardo Araújo Pereira foi um dos humoristas que se insurgiu contra o “politicamente correto” e referiu-se, em particular, a uma série de expressões coloquiais que os humoristas deveriam continuar a usar, por exemplo, a palavra “mariconço”, mesmo que alguns grupos marginalizados as considerassem ofensivas. Para Ricardo Araújo Pereira, as expressões coloquiais seriam do domínio da linguagem figurativa e não literal, logo não teriam uma correspondência direta com a realidade. Porém, esta demarcação artificial entre o literal e o figurativo omite que não é a linguagem que discrimina, é antes o uso que se faz dela que pode, ou não, discriminar.

Em reação a uma polémica originada por uma crítica a um *sketch* humorístico da sua autoria, alegadamente homofóbico, Ricardo Araújo Pereira mencionou que “todas as pessoas, independentemente da cor, género, religião ou orientação sexual podem ser achincalhadas. Sou pela igualdade” (Pereira, 2016).

Ao colocar-se enquanto defensor do direito à liberdade de expressão, ilimitada e sem filtros, o que incluía a liberdade “de dizer o que quiser” (Pereira, 2016; 2017; Pereira a Oliveira, 2018), Ricardo Araújo Pereira reclama para os humoristas o direito a ofender, acrescentando que “as pessoas acham que não têm o direito de serem ofendidas” (Pereira & Hume a Cipriano, 2018). Sem querer se sujeitar à crítica ou à repreensão social, o humorista conduzia a discussão para os perigos decorrentes da limitação do uso de linguagem ofensiva no humor, uma prática que, no seu entender, seria incompatível com qualquer interdito, ou cedências ao “politicamente correto”, o que na prática colocaria o humor fora do escrutínio crítico.

Talvez por acreditar que o humor tem características intrínsecas, alegadamente benignas e disruptivas, e que o discurso humorístico extravasa os limites tradicionais da liberdade de expressão, Ricardo Araújo Pereira não hesitou em recorrer ao *blackface*. Fê-



lo, por exemplo, numa campanha publicitária da MEO em 2014 (Manso, 2014), e em diversos sketches do grupo humorista, Gato Fedorento¹².

Num dos programas de humor mais célebres realizados pelos Gato Fedorento, intitulado *Diz que é uma Espécie de Magazine*, transmitido pela RTP entre 2006 e 2007, havia inclusivamente um *sketch* habitual de *blackface*, no qual Ricardo Araújo Pereira interpretava uma personagem denominada Professor Chibanga, o nome real de um conhecido toureiro negro em Portugal. A personagem retratava um mágico com poderes especiais que tinha a capacidade de adivinhar o futuro numa bola de cristal. Além de mentir compulsivamente e inventar falsas futurologias, o Professor Chibanga caracterizava-se por falar mal português e possuir um forte sotaque.

Esta personagem dialogava de resto com uma figura típica do humor racista, presente em diversos filmes norte-americanos, denominada “o mágico negro”, por vezes também denominado “o negro místico” (Latif & Latif, 2016) uma personagem estereotipada de um negro que tinha como missão ajudar o protagonista “branco”, personagem principal da história, sacrificando-se por ele, ou dando-lhe conselhos.

Conclusão

Todos os discursos, práticas e representações resultam de histórias e culturas específicas. O humor, em especial, o humor racista, resulta de uma configuração histórico-cultural particular. Quer as leis de segregação racial nos Estados Unidos, quer a dominação colonial, foram terrenos propícios para a sua formação, fortalecimento e disseminação (Harper, 2002). O fim do colonialismo não significou o desaparecimento do humor racista, este não só subsistiu, como se diversificou no período pós-colonial (Reichl & Stein, 2005), apresentando novas formas de representação pejorativa da população negra.

O humor racista foi responsável pela produção sistemática de representações negativas da população negra, dando origem a um modo de representar, hierarquizar e naturalizar as diferenças étnicas. Ao sujeitar a população negra a várias representações reducionistas, o humor racista foi um subgénero usado de forma transversal por humoristas tão distintos como Romão Félix, que se especializou no *blackface*, ou

¹² Sem pretender ser exaustivo, estes foram alguns dos sketches humorísticos em que o grupo Gato Fedorento usou *blackface*: *Fitness Fascista* <https://www.youtube.com/watch?v=dh6ipiAFKjQ>; *Ta Male!*: <https://www.youtube.com/watch?v=S7698Vvszpw>; *Obama Português*: <https://www.youtube.com/watch?v=f7BgL6Jp9AY>; *Dr. House*: <https://www.youtube.com/watch?v=Fpv9XZuIYRs>

Ricardo Araújo Pereira, cuja qualidade e erudição é unanimemente reconhecida, que trabalhou e expandiu diversos géneros humorísticos, mas que não deixou de fazer episodicamente *sketches* humorísticos usando o *blackface*.

Estes dois humoristas não foram os únicos a recorrer ao *blackface* em Portugal. A lista é extensa e diversificada, incluindo nomes como Herman José, Nicolau Breyner, Pedro Fernandes, Francisco Nicholson, António Raminhos, Luís Filipe Borges, Luís Franco-Bastos, Eduardo Madeira, Manuel Marques, Joaquim Monchique, Maria Rueff, Nuno Lopes, Carlos Afonso, César Mourão, Nilton, Marina Mota, Manuel Machado, Bruno Ferreira, Manuel João Vieira, vários concorrentes do “A Tua Cara não me é Estranha” (Programa da TVI entre 2012 e 2017, em que celebridades mediáticas portuguesas imitam diversos músicos internacionais), entre os quais, Luciana Abreu, João Paulo Rodrigues, Toy, Mico da Câmara Pereira (Nogueira, 2014).

Independentemente das opções político-ideológicas, ou escolhas estéticas, um número considerável de humoristas portugueses contemporâneos fez *sketches* humorísticos com *blackface*, dando origem a um repertório de representações racializadas singular no âmbito da cultura popular.

O humor, uma prática considerada inofensiva, e por vezes valorizada por ter uma dimensão crítica ou mesmo disruptiva, também contribuiu para naturalizar uma representação negativa e estereotipada da população negra. O *blackface*, em particular as suas declinações pós-coloniais, esbateu as fronteiras entre a sátira e a ofensa, entre a ironia e o cliché. Em vez de repensar as suas estratégias discursivas na atualidade, o *blackface* mantém-se enquanto forma auto-justificativa, sobrevive alheio à crítica e parece subsistir apenas na imaginação dos seus criadores.

Agradecimento

Este artigo foi desenvolvido no âmbito das atividades de investigação avançada do Projeto UID/ELT/00509/2013, no Grupo CITCOM do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Referências bibliográficas

Araújo, M. & Maeso, S. (2016). *Os contornos do eurocentrismo: raça, história e textos políticos*. Coimbra: CES/Almedina.

Bean, A.; James H. & Brooks, M. (1996). *Inside the minstrel mask: readings in nineteenth-century blackface minstrelsy*. Hanover/ London: Wesleyan University Press.



Bergo, B. & Nicholls T. (2015). *I don't see color: personal and critical perspectives on white privilege*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University.

Bethencourt, F. (2015). *Racismos. Das cruzadas ao século XX*. Lisboa: Temas e Debates.

Bhabha, H. (2005). A questão Outra. Estereótipo, discriminação e o discurso do colonialismo. In M. R. Sanches (Org.) *Deslocalizar a Europa: antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade* (pp. 143-166). Lisboa: Edições Cotovia.

Billig, M. (2005). *Laughter and Ridicule. Towards a Social Critique of Humour*. London/ Thousand Oaks/ New Delhi: Sage publications.

Brown, E. (2019, 27 de março). Mammy Jars Make a Mockery of Black People. Why Are They Still Collected? *New York Times*. Consultado em: https://www.nytimes.com/2019/03/27/arts/mammy-jars-black-history-month.html?fbclid=IwAR10jHgs66acOzu3PP9q3pqBHFZiy_9zk6BkSHxp8hveSeTgwy2Hd2z0XA

Cabecinhas, R. (2007). *Preto e Branco: a naturalização da discriminação racial*. Porto: Campo das Letras.

Cardão, M. (2014). *Fado Tropical. O luso-tropicalismo na cultura de massas (1960-1974)*. Lisboa. Edições Unipop.

Cardão, M. (2018). Foram oceanos de amor. Os Descobrimientos Portugueses na cultura pop dos anos 80. *New Perspectives on Luso-Tropicalism*. Portuguese Studies Review 26 (1), pp. 99-148.

Cardão, M. (2019). Dos fracos não reza a História. Os Heróis do Mar e a invenção do nacionalismo pop. *Análise Social*, 231, liv (2.o), pp. 256-283.

Castelo, C. (1999). *O Modo Português de Estar no Mundo. O Lusotropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa (1933-1961)*. Porto: Edições Afrontamento.

Cipriano, R. (2018, 14 de março). Ricardo Araújo Pereira e Mick Hume explicam: liberdade de expressão é o direito a ser ofendido. Consultado em: <https://observador.pt/2018/03/14/o-que-e-a-liberdade-de-expressao-o-direito-a-ser-ofendido/>

Cox, K. L. (2011). *Dreaming of Dixie: how the South was created in American*. North Carolina: The University of North Carolina Press.

Critchley, S. (2002). *On Humour*. London/ New York: Routledge.

Depois de Sabonete... O Parafuso (1961, 20 de dezembro) *Plateia*, pp. 30.

Desmas, M. (2019), Bruxelles: accusés de racisme, les “Noirauds” ne défilèrent plus avec le visage teint en noir. Consultado em: <https://france3-regions.francetvinfo.fr/hauts-de-france/bruxelles-accuses-racisme-noirauds-ne-defileront-plus-visage-teint-noir-1638002.html?fbclid=IwAR0kIhR7tiVwOgeRFusa5Yd66F8F0K-ofB5JKj7uebWHQfmOtH-IRO80xU>

Dias, N. (2019, fevereiro). O racismo politicamente correto: modos de usar, *Le Monde Diplomatique*, n.º 148. Consultado em: <https://pt.mondediplo.com/spip.php?article1273>.

Du Bois, W.E.B. (2007). *The Souls of Black Folk*. New York: Oxford University Press

Estatuto do indigenato. Consultado em:
<https://www.fd.unl.pt/Anexos/Investigacao/7523.pdf>

Fanon, F. (1975). *Pele Negra Máscaras Negra*. Porto: Paisagem.

Freyre, G. (1961). *O Luso e o Trópico: Sugestões em Torno dos Métodos Portugueses de Integração de Povos Autóctones e de Culturas Diferentes da Europeia num Complexo Novo de Civilização: o Luso-Tropical*. Lisboa: Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique.

Gates, R. J. (2007). *Double negative: the black image and popular culture*. Durham/ Londond: Duke university Press.

Gato Fedorento (2007). *Fitness Fascista*. Consultado em:
<https://www.youtube.com/watch?v=dh6ipiAFKjQ>

Gato Fedorento (2006). *Ta Male!* Consultado em:
<https://www.youtube.com/watch?v=S7698Vvszpw>

Gato Fedorento (2010). *Obama Português*. Consultado em:
<https://www.youtube.com/watch?v=f7BgL6Jp9AY>

Gato Fedorento (2007). *Dr. House*. Consultado em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Fpv9XZulYRs>

Hall, S. (2003). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London/ Thousand Oaks/ New Delhi: Sage.

Harper, G. (2002). *Comedy Fantasy and Colonialism*. London/ New york: Continuum.

Henriques, J. G. (2018). *Racismo no país dos brancos costumes*. Lisboa: Tinta da China.

Hobsbawm, E & Ranger T. (2012). *The Invention of Tradition*. Cambridge/ New York: Cambridge University Press.

Hornback, R. (2010). *Racism and Early Blackface Comic Traditions*. New York/ London: Palgrave Macmillan.

Johnson, S. (2012). *Burnt Cork: Traditions and Legacies of Blackface Minstrelsy*. Amherst/ Boston: University of Massachusetts Press.

Kersey, P. (2011). *Hollywood in Blackface: Black Images in Film from Night of the Living Dead to Thor*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

López, A. J. (2005). *Postcolonial whiteness: a critical reader on race and empire*. New York: State University of New York Press.

Manso, N. V. (2014, 19 de dezembro). Blackface: dreaming of a white christmas? *Público*. Consultado em: <https://www.publico.pt/2014/12/19/p3/cronica/blackface-dreaming-of-a-white-christmas-1822250>

Mello, F. R. (1969). *Antologia do humor Português*. Lisboa: Afrodite.



Mezzadra, S. (2018). Modos de Ver: Du Bois e Fanon. In M. R. Sanches (org.) *Descolonizações: reler Amílcar Cabral, Césaire e Du Bois no séc. XXI* (pp. 109-126). Lisboa: Edições 70.

Moore, S. (2016, 21 de setembro) The 'right' to sell golliwogs is not something we should be fighting for in 2016, *The Guardian*. Consultado em: https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/sep/21/right-to-sell-golliwogs-not-something-should-be-fighting-for-in-2016-suzanne-moore?CMP=fb_gu

Moreira, A. (2018). *O que é o racismo recreativo*. Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento.

Nogueira, R. (2014, 19 de dezembro). Comédia a preto e branco. *Público*. Consultado em: <https://www.publico.pt/2014/12/19/p3/cronica/comedia-a-preto-e-branco-1822244>

Nowatzki, R. (2010). *Representing African Americans in Transatlantic Abolitionism and Blackface Minstrelsy*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Nyaunga, J. J. (1972, 18 de setembro). Até quando o sr. Parafuso no Rádio Clube? *Voz Africana*, pp. 8.

Oliveira, D. (Produtor) (2018, 17 de maio) Perguntar Não Ofende. Ricardo Araújo Pereira: o politicamente correto é uma forma de censura? [Podcast áudio]. Consultado em: <https://www.perguntarnaofende.pt/pno/ricardo-araujo-pereira>

Pereira, R. A. (2017). *Reaccionário com Dois Cês*. Lisboa: Tinta-da-China.

Pereira, R. A. (2016, 21 de dezembro). Mariquice linguística. *Visão*. Consultado em: <http://visao.sapo.pt/opiniao/ricardo-araujo-pereira/2016-12-21-Mariquice-linguistica>

Reichl, S. & Stein M. (2005). *Cheeky Fictions. Laughter and the Postcolonial*. Amsterdam/ New York: Rodopi.

Robinson, C. J. (2007). *Forgeries of memory and meaning: Blacks and the regimes of race in American theater and film before World War II*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Said, E. W. (2003). *Culture and Imperialism*. Londres: Vintage.

Sammond, N. (2015). *Birth of an industry: blackface minstrelsy and the rise of American animation*. Durham/ London: Duke University Press Books.

Seth, S. (2018). Pós-colonialismo e a história do nacionalismo anticolonial. *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past* 7, 45-75.

Schor, P. & Martina, E. (2016). White Order: Racialization of Public Space in the Netherlands. *Dedalus—Revista Portuguesa De Literatura Comparada*, 19, 161–188.

Silva, N. A. & Santos, I. F. (2008). *Antologia do humor português mas só o que saiu em livro e mesmo assim há uns que, se calhar, não deviam aqui estar e outros que não estão e deviam estar. é como em tudo: 1969/2009 mais ou menos enfim, 18 de Abril de 2008, até à hora do almoço, o mais tardar*. Alfragide: Texto Editora.

Solomon, J. & Bulmer, M. (ed.) (1999). *Racism*. Oxford/New York: Oxford University Press.

Sotiropoulos, K. (2006). *Staging Race Black Performers in Turn of the Century America*. Cambridge/ Massachusetts/ London/ England: Harvard University Press.

Stoler, A. L. (2016). *Duress. Imperial durabilities in our times*. Durham/ London: Duke University Press.

Taguieff, P-A. (2001). *The force of prejudice: on racism and its doubles*. Minneapolis/ London: University of Minnesota Press.

Tazzioli, M., Fuggle, S. & Lanci, Y. (2015). *Foucault and the history of our present*, New York/ London: Palgrave Macmillan.

Tucker, L. G. (2007). *Lockstep and dance: images of black men in popular culture*. Jackson: University Press of Mississippi.

Vala, J., et al. ([1999] 2015). *Expressões dos Racismos em Portugal*. Lisboa: ICS.

Weaver, S. (2011). *The rhetoric of racist humour: US, UK and global race joking*. London/ New York: Routledge.

Marcos Cardão é doutorado em História Moderna e Contemporânea pelo ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa (2013), é Investigador de Pós-doutoramento no Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa e colaborador do Instituto de História Contemporânea (IHC-FCSH). É autor do livro *Fado Tropical. O luso-tropicalismo na cultura de massas (1960-1974)*, Lisboa: Edições Unipop, 2014; e co-autor de *Gilberto Freyre: novas leituras, do outro lado do Atlântico*, São Paulo: Edusp, 2015.

✉ marcos.cardaogmail.com

Circulação de imagens coloniais na França contemporânea

Marcilene Silva da Costa

Resumo:

Em julho de 2018 a Assembleia nacional francesa votou pela supressão da palavra raça da constituição por considerá-la carregada do passado colonial escravocrata. Um dos efeitos possíveis desse voto é a dificuldade que grupos antirracistas encontrarão para denunciar o racismo tão presente nessa sociedade. O objetivo do artigo é analisar a circulação de imagens estereotipadas da população negra francesa em uma sociedade que nega tanto o racismo e consequentemente faz com que esse esteja presente em todos os espaços. Na França, percebe-se uma considerável insistência na produção de iconografia de corpos negros de forma subalternizada.

Palavras-chave: França; imagens coloniais; racismo.

Abstract:

In July 2018, the French National Assembly voted to suppress the word race from the French constitution because it was considered loaded with the colonial and slave past. One of the possible effects of this vote is the difficulty anti-racist groups will encounter in denouncing racism that is both so negated and so present in this society. The aim of this paper is to analyze the circulation of stereotyped images of the French Black population in a society that denies racism so much and consequently makes it present in all spaces. In France, there is a considerable insistence on the production of black body iconography in a subordinate way.

Keywords: France; colonial images; racism.

Introdução

O presente artigo tem como objetivo analisar a produção e circulação de imagens coloniais na sociedade francesa. Escolhi examinar iconografias produzidas pela indústria imagética francesa que representam pessoas racializadas de forma estereotipada. Imagens essas amplamente veiculadas em meios de comunicação de massa. O que mostra que na atualidade existe uma produção corriqueira de iconografia de corpos negros de forma subalternizada e/ou desumanizada, o que evidencia a manutenção da representação dos grupos racializados enquanto sujeitos inferiores e o grupo branco enquanto superior na ordem capitalista. Sendo assim, procuro explorar e explicitar relações entre capital — as imagens foram criadas para vender serviços e produtos — e representação de corpos racializados.

A produção imagética que será analisada foi criada provavelmente com base em um inconsciente colonial que se atualiza no sistema capitalista via mercantilização e desumanização de grupos racializados insistentemente tratados como meros objetos, raramente como sujeitos. Seria um passado que sobrevive e se atualiza no presente (Federici, 2017; Miranda, 2018).

As referidas imagens reforçam a representação do grupo branco como dominante e dos racializados como inferiores de forma que a superioridade branca não precisa ser nomeada visto que é criada pela produção da inferioridade do corpo racializado, sendo o corpo branco construído como modelo e exemplo da humanidade; “o dispositivo de racialidade [arsenal político e simbólico] beneficia-se de representações produzidas sobre o negro, antes, durante e depois do período colonial” (Carneiro, 2005: 150).

A noção de raça estrutura profundamente a sociedade francesa mesmo sendo um assunto tabu nessa sociedade. Faço tal afirmação não por leviandade, nem para chocar almas sensíveis e sim baseada em observações cotidianas de como ela é operacionalizada nesse país.

Por exemplo, a expressão para designar um escritor anônimo que escreve no lugar de outro (escritor fantasma ou escritor de substituição, *ghostwriter* em inglês) era *nègre littéraire* e foi substituída somente em 2017 pelo termo *prête-plume*, graças ao ganho de causa da associação *Conseil représentatif des associations noires* de France (CRAN) que interpelou o Ministério da Cultura argumentando que o mundo literário francês empregava um termo racista ligado à colonização que evoca a época da escravidão, quando africanos e seus descendentes trabalhavam e não usufruíam de nenhum benefício de seu trabalho. Os exemplos multiplicam-se e apenas para referir mais um, nas padarias de algumas cidades um certo biscoito de coco com cobertura de chocolate é chamado de “*tête de nègre*”, (cabeça de preto).



Além de que o termo recorrentemente empregado pelos brancos para designar um negro não é *noir* (embora a palavra exista em francês) e sim *black* sendo que *les blancs* (os brancos) não se auto designam enquanto *white*. *Black* envia diretamente ao “estrangeiro, ao que vem de longe”. A recusa em se empregar uma palavra existente na língua francesa provavelmente está ligada ao imaginário de que uma pessoa negra não pode ser francesa. O imaginário informa que ser francês é igual a ser branco. Está implícito, é uma norma. Por essa razão, franceses negros são recorrentemente indagados a satisfazer a curiosidade branca sobre suas supostas origens estrangeiras ligada a países ensolarados. Geralmente, são obrigados a escutar essa pergunta ao longo da vida: “– *Vous venez d’où?*”, (de onde você vem?).

Em 2009, o Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS) junto com a Fundação Open Society Justice Initiative, elaboraram uma pesquisa para averiguar a existência de *profilage racial* quando ocorre o controle de identidade de indivíduos pela polícia de Paris. Para realizar o trabalho de campo, os pesquisadores decidiram instalar câmeras e observar a ação policial em lugares onde há maior circulação de pessoas e por consequência onde a polícia faz maior controle de identidades: estações de trem e praças. Foi aplicado um questionário com pessoas que foram controladas nesses lugares. Os pesquisadores analisaram dados sobre quinhentas pessoas que foram controladas. O resultado da pesquisa mostra que jovens com fenótipo negro que usavam vestimentas, associadas à cultura juvenil - *hip-hop* - foram seis vezes mais controlados que pessoas de fenótipo branco. Além de que indivíduos com fenótipo considerado árabe foram controladas oito vezes mais que indivíduos brancos. O estudo mostra relatos de pessoas que passaram por esse tipo de controle repetida vezes e elas evocam as sequelas e traumas psíquicos que estes provocam. A pesquisa mostra ainda que, o controle policial é baseado no fenótipo, na vestimenta e não no comportamento dos indivíduos, como mandam as leis (Goris, Jobard & Lévy, 2009). Segundo a *Open Society Justice Initiative* (s.d), também foi elaborado, um estudo em 2010, pela Agência de direitos fundamentais da União Europeia que revela que, na Europa, França detém o nível mais elevado de frequência de controle de identidade e controle rodoviário, visando pessoas oriundas da África do Norte e subsaariana.

No país das maravilhas ou no país sem raças

“Aqui não se fala em raça, a raça não existe”. Esta frase repetida ao longo dos anos enquanto frequentava o meio universitário francês durante a realização do doutorado em Antropologia me surpreendeu pela força e convicção em que era proferida. Defendi uma tese sobre aplicação de políticas de ação afirmativa e mudanças de subjetividades de populações rurais racializadas, da Amazônia brasileira. O que significa que tanto a

noção de raça quanto a de racismo foram constantemente mencionadas e discutidas ao longo da tese. Foi-me sugerido por pesquisadores franceses usar aspas a cada vez que mencionasse a palavra raça, mesmo quando explicava cuidadosamente tratar-se de raça enquanto construção social (Silva da Costa, 2015; 2017). O argumento ou explicação que me era fornecido sobre o porquê da palavra raça ser um tabu no meio acadêmico francês era de que essa é ilegítima e provoca um mal-estar, quando mencionada, visto evocar o trauma coletivo ligado a participação francesa no holocausto judeu, que ocorreu durante a segunda guerra mundial. Penso que essa é uma explicação fácil que em nada ajuda no enfrentamento ao racismo.

No prefácio da edição brasileira de *Peau Noire, Masque Blanche*, que Frantz Fanon publicou em 1952, e que trata de racismo e relações entre negros e brancos na França, Lewis Gordon explica que a reação pública negativa que teve a aparição do livro de Fanon, na França, se deu por a sociedade francesa negar evidências empíricas da existência do racismo em seu seio e considera que a ideologia republicana francesa que recusa a cor, e eu acrescentaria a raça, pode apoiar o racismo que tanto nega visto que a ideia de indiferença à cor beneficia uma cor ou grupo específico, o branco (Gordon, 2008: 14).

Em julho de 2018, a Assembleia nacional votou pela supressão da palavra raça da constituição francesa por considerá-la carregada do passado colonial escravagista. Um dos efeitos possíveis desse voto é a dificuldade que encontrarão grupos antirracistas para denunciar o racismo ao mesmo tempo tão negado e tão presente nessa sociedade. Estou de acordo com Maldonado-Torres (2006) quando afirma que recusar a utilizar o conceito de raça não serve para nada já que isso não muda nem a estrutura de poder, nem o comportamento dos sujeitos e, muito pelo contrário, essa recusa pode tornar invisível as relações de poder baseadas nessa ideia.

Raça e racismo são noções que causam polêmicas, controvérsias e atiçam os ânimos. Defino-as aqui, baseada na teoria de dois especialistas do assunto. A socióloga francesa Colette Guillaumin (1981) e o antropólogo cubano Carlos Moore (2015).

Guillaumin afirma que raça é uma categoria criada pelas ciências sociais para classificar e hierarquizar supostas diferenças inerentes a determinados grupos humanos. E se não é, atualmente, uma categoria empiricamente válida, no entanto, é *empiricamente efetiva* visto que essa noção informa o inconsciente dos nossos mecanismos de conhecimento e da relação com outros seres humanos. O que significa que mostrar a inconsistência de tal categoria no domínio científico não é suficiente para fazê-la desaparecer da mente das pessoas, inclusive daquelas que não acreditam que raça é um fato natural. Sendo assim, para a autora e para mim também, raça é uma realidade jurídica, política e historicamente inscrita nas sociedades multirraciais sendo um importante pilar de suas



estruturas. De forma que ela não existe simplesmente enquanto denegação (Guillaumin, 1981: 63-64), já que é uma categoria real (social) de exclusão e morte. Morte tanto física quanto psíquica de pessoas racializadas.

O racismo é um dos elementos fundantes e fundamental para existência do sistema capitalista. Por isso, a definição de Moore é tão importante para compreender como o racismo é operacionalizado em sociedades multirraciais:

É uma estrutura de origem histórica, que desempenha funções benéficas para um grupo, que por meio dele constrói e mantém o poder hegemônico com relação ao restante da sociedade. Esse grupo instrumentaliza o racismo através das instituições e organiza, por meio do imaginário social, uma teia de práticas de exclusão. Desse modo, preserva e amplia os privilégios sociais, o poder político e a supremacia total adquiridos historicamente e transferidos de geração a geração. Seria um sistema total que se articula desde o início mediante três instâncias operativas entrelaçadas, porém distintas: 1) as estruturas políticas, econômicas e jurídicas de comando da sociedade; 2) o imaginário social total, que controla a ordem simbólica; e 3) os códigos de comportamento que regem a vida interpessoal dos indivíduos que fazem parte dessa comunidade. Negar a existência do racismo, transformá-lo em um tabu social, tratá-lo como “aberração”, “doença” ou reduzi-lo à “discriminação” e ao “preconceito” é a melhor forma de encobri-lo e protegê-lo enquanto estrutura sistêmica (Moore, 2015: 15-16).

Analiso as imagens que se seguem, baseada na ideia dos autores citados de que raça é uma categoria social de exclusão, morte e racismo; uma estrutura sistêmica das sociedades modernas em geral.

Imagens que falam por si e pela sociedade

Cito como primeiro exemplo de imagem que veicula imaginário estereotipado sobre negros, uma publicidade da marca de preservativo Manix na qual uma mulher branca em posição dominante toca a cabeça de um homem negro sorridente, em posição passiva, com o seguinte slogan: “Ouse aproximar-se. Com Manix Zero imperceptível”.



Figura 1: Publicidade da marca de Preservativo masculino Manix

Fonte: <https://www.jdp-pub.org/wp-content/uploads/sites/2/2018/04/MANIX.jpg>

Na Figura 1, vemos exposto de forma bastante explícita a atualização do inconsciente branco colonial sobre mercantilização e fetichização da sexualidade de pessoas negras, no caso a imagem faz referência especificamente ao mito sexual e hiperssexualização de homens negros. Esse painel publicitário foi instalado em diferentes estações de metrô em Paris, em 2017.

O casal está sentado e a mulher branca está em posição de superioridade e dominação visto que está em posição mais alta e tocando a cabeça do homem negro, que exhibe como se fosse um troféu (Jury de Déontologie Publicitaire, 2018). Esta disposição imagética, confirma o que disse bell hooks sobre o fato do grupo branco ter o poder de negar o próprio corpo ou de representá-lo de forma dominante (hooks, 2013: 183). Segundo Fanon (2008) no imaginário branco, os negros são potencialmente viris sendo constituídos quase exclusivamente de genitais e performances sexuais.

A mulher branca precisou de uma dose extra de ousadia para aproximar-se. Por que será que estava temerosa? É permitido aproximar-se e realizar suas fantasias sexuais, porém, atenção, é preciso estar devidamente protegida. O homem negro sorri exageradamente e passivamente. Aqui ele não passa de um objeto da mulher branca. Ele está em posição submissa e infantilizada. Teria seu riso rasgado a função de tranquilizar e mostrar que é inofensivo? Fanon defendeu que no imaginário francês “o negro não passa de uma criança” (Fanon, 2008: 41).



O homem sorrindo de uma forma excessiva me fez pensar nas imagens publicitárias da marca de produtos alimentícios *Banania*, em que um homem negro é apresentado sorrindo de forma exagerada com o seguinte slogan “*y’a bon banania*” (Figura 2) para mostrar que se exprime em um francês simplista e incorreto cunhado como *petit-nègre*. A essa forma redutora e estereotipada de apresentar o negro na França, Fanon (2008: 47) chamará de “sorriso *banania*” ou “*y’a bon banania*”¹ visto que, para o autor, o negro está confinado a representar essa imagem que o branco lhe impôs. O sorriso do Negro serve para tranquilizar e mostrar que está contente em representar esse papel submisso.

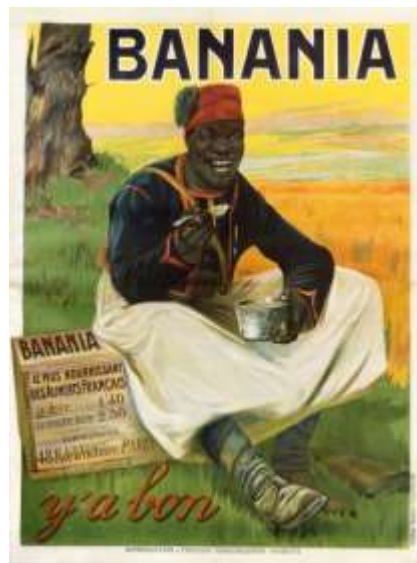


Figura 2: tirailleur sénégalais, De Andreis, 1915

Fonte: <https://madparis.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/dossiers-thematiques/marques-et-personnages/banania-1890>

¹ “A expressão *y’a bon banania* remete a rótulos e cartazes publicitários criados em 1915 pelo pintor De Andreis, para uma farinha de banana com cacau, açucarada, instantânea a ser usada no café da manhã [A marca *banania* foi criada em 1912 pelo jornalista francês Pierre-François Lardet que copiou uma receita Nicaraguense durante uma viagem a esse país]. O produto era caracterizado pela figura de um *tirailleur sénégalais* (soldado de infantaria senegalês usando armas de fogo), com seu filá vermelho e seu pompom marrom, característicos daquele batalhão colonial. (...) Em 1957 o publicitário Hervé Morvan criou uma versão mais gráfica, mais modernizada, do ‘sorriso *banania*’, permanecendo sua estilização em uso nas caixas do produto até o início da década de 1980” (nota do tradutor Renato da Silveira para a tradução brasileira de Fanon, 2008: 47). Em 2011, a empresa Nutrimaine, proprietária da marca *Banania* foi processada pela associação *Mouvement contre le racisme et pour l’amitié entre les peuples* e foi condenada a retirar de venda os produtos com o slogan “*y’a bon banania* por serem considerados ofensivos (Sibeud, 2016).

As duas imagens acima, uma de 2017, e outra do início do século XX, representam o homem negro de forma estereotipada. Na primeira, a forma como a mulher branca se posiciona reforça a ideia de superioridade e dominação desse grupo, na Figura 2, a presença do branco é marcada por sua ausência. A frase do slogan, escrita de forma incorreta, serve para reforçar que o soldado senegalês, esse *ser-outro*, (Mbembe, 2013) não domina a língua do “civilizado”. Ainda não assimilou completamente os valores culturais da “metrópole”; filho ilegítimo da nação, ainda está associado à sua selva (Fanon, 2008: 34). De acordo com Mbembe (2013) para que a raça enquanto processo fundamental do inconsciente coletivo afirme seu poder e legitimidade ela deve construir uma certa imagem e estrutura imaginária baseada em uma realidade especulativa que será repetida até se transformar em verdade.

A terceira imagem escolhida é o cartaz de divulgação e publicidade da comédia *Le Grand Bain*, do diretor e também ator Gilles Lellouche, exibido nos cinemas franceses, em 2018. Na realidade, o cartaz de promoção do filme não apresenta problemas particulares. O problema é a própria obra em si, pela forma como apresentou o único personagem racializado da história.



Figura 3: *Le grand bain*

Fonte: http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=235582.html

A Figura 3, é apenas um exemplo, entre inúmeros, de como pessoas racializadas são retratadas em filmes franceses. É preciso frisar que personagens racializados são quase



ausentes de produções cinematográficas, nesse país, e nas raras ocasiões em que aparecem representam quando são homens: ladrões, traficantes de droga, desempregados, escravizados e quando são mulheres: dançarinas sensuais, prostitutas, enfermeiras, imigrantes². Os estereótipos são fortemente marcados tanto na aparência dos personagens quanto na fala com o “sotaque carregado”. No caso de personagens negros há somente três sotaques em que podem se exprimir: o dos territórios ultramarinos; o sotaque das *cités* (bairros populares); ou então o famoso “sotaque africano”, que ignora que o continente africano é composto por vários países e línguas. Um personagem negro pertencente à banal classe média que fala com sotaque de Paris (considerado o sotaque neutro) é quase inexistente.

Porém, o filme de Gilles Lellouche vai ainda mais longe que “o falar com sotaque”. O cineasta decide suprimir qualquer direito ao entendimento (compreensão) da fala do único personagem racializado do filme.

A sinopse do filme é a seguinte: Bertrand o protagonista do filme tem mais de quarenta anos, está desempregado e sofre de depressão. Os antidepressivos que consome não surtem mais efeito e ele decide frequentar a piscina municipal do bairro em que vive. Na piscina, ele conhece outros homens com o mesmo perfil e histórias semelhantes à sua. Eles formam uma equipe de nado sincronizado masculina sob o comando de duas ex-atletas medalhadas. Eles decidem participar do Campeonato Mundial de Nado Sincronizado para dar um novo sentido às suas vidas. O filme foi um grande sucesso de bilheteria, com mais de um milhão de espectadores e divulgado como comédia social que provoca risos sem utilizar estereótipos, nem piadas racistas ou homofóbicas. Esqueceram que não é apenas nas piadas que podem ser veiculados estigmas e estereótipos.

É a típica história de perdedores ou anti-heróis que dão a volta por cima. Há alcoólatras, sem domicílio fixo, músico fracassado, pequeno empresário falido, entre outros. No filme temos o direito de conhecer a história de vida de cada personagem, cada um é contextualizado para que o espectador possa compreender o porquê de cada um deles chegar na situação de fracasso atual. Todos têm suas histórias contadas, todos, menos Avanish, o único personagem negro do grupo. Além do mais, ele é representado sem família. Os outros são apresentados com uma família. Carneiro (2005) observou que indivíduos racializados são geralmente representados em filmes e na publicidade, sem família e sem vínculo social.

² Por esse motivo 16 atrizes negras do coletivo *Diaspora* decidiram escrever um ensaio-testemunho para denunciar o racismo presente no cinema francês (Collectif, 2018). O coletivo também realizou uma manifestação sobre o assunto no tapete vermelho de Cannes, em 2018.

Interpretado pelo ator franco-tamil Balasingham Thamilchelvan, as raras vezes em que o personagem se exprime é em tâmil (sem direito a legendas ou tradução em francês). Para compreender o que Avanish diz, o espectador depende da tradução dos brancos do grupo. Sim, os personagens brancos sabem falar tâmil, mas o personagem indiano não sabe falar francês. O filme se passa na França e não na Índia. Em nenhum momento do filme é mencionado onde os brancos aprenderam a falar tâmil. Todos são *losers*, porém, Avanish é ainda mais fracassado que os outros, visto que sua fala é compreensível apenas ao seletivo grupo que participa.

Ao racializado a fala compreensível é controlada. No caso do filme *Le grand bain*, o negro precisa dos intérpretes brancos para ter sua fala autorizada ou legitimada pela compreensão, situação que confirma a “unidade histórica e pedagogicamente anterior que informa o racializado sempre pelo olhar do branco” (Kuhn citado em Carneiro, 2005: 25). Faço aqui um paralelo, das falas incompreensíveis (para quem não fala tâmil) de Avanish e da máscara da escravizada Anastácia. Máscara que os seus senhores a obrigavam a usar para a impedir de comer e principalmente de falar. Grada Kilomba (2019) analisa a máscara como metáfora da negação do entendimento da fala dos racializados, que para serem compreendidos precisam da mediação dos brancos. A máscara seria um projeto de silenciamento que controla e limita a possibilidade do racializado de falar e ser ouvido. Avanish fala, os brancos ouvem e traduzem, afinal, é na fala ou linguagem que está a promessa de reconhecimento e existência (Fanon, 1952). Repetindo a pergunta de Kilomba (2019: 39): “o que o sujeito racializado poderia dizer se não tivesse com a boca amarrada?” No caso de Avanish, como no caso de Anastácia, não sabemos já que ele não pode ser autônomo, visto que sua fala só se torna inteligível com auxílio dos outros personagens.

A próxima imagem pertence ao catálogo, de 2017, da loja de decoração e móveis francesa *Maison du monde*. O catálogo anuncia sete famílias com sete estilos diferentes: família *vintage*, família clássica chique, família moderna design, família beira mar ou casa de praia, família tradicional, família “indu” e família exótica. Há seis famílias compostas unicamente por brancos e apenas uma família composta por um homem e duas crianças negras e uma mulher branca. Não por acaso, esta última é apresentada como a família exótica (Figuras 4 e 5).



Figura 4: *Famille exotique*

Fonte: <https://www.buzzfeed.com/fr/mariekirschen/dans-le-catalogue-de-maisons-du-monde-une-famille-mixte-est>



Figura 5: *Les familles de la Maison du monde*

Fonte: <https://www.buzzfeed.com/fr/mariekirschen/dans-le-catalogue-de-maisons-du-monde-une-famille-mixte-est>

O texto que acompanha a Figura 4 informa que “ela gosta de decoração *étnica* por lembrar as inúmeras viagens que já fez. A família está a economizar dinheiro para próxima viagem que será, sem dúvida, ao Camboja e enquanto a viagem não chega, ela compra móveis artesanais”. De todas as famílias, a única família que precisa economizar para consumir o que gosta é a família exótica. Observa-se também que uma das crianças da família exótica está usando uma máscara de zebra e a outra uma

fantasia de leopardo. Será uma referência à savana africana? Ou não serão elas completamente humanas? Além da imagem, há três palavras que destaco em relação a referida família: exótica, étnica e economizar. O que torna evidente que pessoas negras são reenviadas em permanência a uma alteridade radical (Celestine & Kane, 2018).

O dicionário intitulado *Dictionnaire des racismes, de l'exclusion et des discriminations* (2010), informa que exótico é tudo aquilo que é estrangeiro ou possui características estrangeiras. A definição de uma pessoa ou objeto enquanto exótico ocorre apenas pela relação de exterioridade que ela entretém com quem serve de referência. O dicionário informa também que a palavra está ligada a expansão colonial europeia e o imaginário do europeu sobre o Oriente. No século XIX a palavra se torna científica e popular com as exposições dos zoológicos humanos nos anos de 1870 até 1930, nos quais negros eram apresentados como exóticos.

Em algumas viagens que realizei pelo interior do país, observei que em determinados salões de beleza, o destaque é dado ao cabelo crespo como equivalente a exótico, como mostra o exemplo da imagem seguinte (Figura 6). A tendência do inconsciente colonial é colocar a pessoa negra fora da condição humana. Segundo Kilomba, para essas situações em que negros são considerados como diferentes e exóticos devemos nos fazer a seguinte pergunta: pessoas negras são diferentes em relação a quem? Uma pessoa negra torna-se exótica ou diferente se o branco é o ponto de referência (Kilomba, 2016)



Figura 6: Boutique e salão de beleza, em Bergerac, na região Aquitaine

Fonte: Arquivo pessoal, 2017.



A próxima imagem (Figura 7) permitirá uma reflexão sobre a representação do lugar ou não-lugar que uma mulher negra pode ocupar em uma universidade. Trata-se de um painel de 2017 disponível em um dos murais da universidade Paris Dauphine sobre a limpeza dos banheiros.



Figura 7: *Limpeza do banheiro da universidade de Paris Dauphine*

Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1961345817295971&set=a.129112943852610&type=3&theater>

Na Figura 7, vê-se duas mulheres, uma branca e uma negra. A branca está a representar uma professora ou estudante? Não sabemos. Porém, a mulher negra não há sombra de dúvida, ela não é, nem professora, nem estudante, ela usa luvas e segura material de limpeza. O carrinho com restante do material indica que está limpando o banheiro. O que mostra que seu lugar na universidade é reduzido a um lugar que nas palavras da a escritora brasileira Conceição Evaristo (2017) passa muito longe dos espaços da escrita. É um estereótipo que representa muito bem a realidade das universidades francesas e que ao mesmo tempo leva a questionar uma certa representatividade.

Ambas estão sorridentes e a mulher branca faz um sinal com polegar para aprovar e mostrar que está satisfeita com o serviço prestado pela mulher negra. A interação entre as duas mostra que a mulher negra está na posição de servir, ou seja, em uma posição subalternizada. Pode-se acionar o marcador de raça para leitura da imagem visto que, há *duas mulheres*, uma vai estudar ou ensinar e a outra vai limpar o banheiro. Uma é

negra e a outra é branca. O lugar da branca informa o da negra e vice-versa. Acrescentaria também que vemos aqui uma (re)encenação colonial da mulher negra confinada ao papel de cuidar, servir, limpar. As duas frases que acompanham a imagem deixam bem clara a função da mulher negra no local, logo em cima lê-se: eu amo minha faculdade e em baixo: a limpeza e o respeito dos locais, isso me diz respeito!

Conclusão

O conjunto de imagens analisadas veicula estereótipos raciais diretamente ligados a uma herança do imaginário do sistema econômico escravagista. Elas foram produzidas para vender mercadorias e servem também para divulgar um ideal, o da normatividade e humanidade dos brancos e da alteridade e subalternidade de negros. As imagens foram produzidas para vender preservativos, farinha de cacau, móveis, filmes e serviços prestados. Nelas vemos corpos negros sendo tratados como diferentes, grotescos, sexualizados, exóticos. A inferiorização do corpo negro informa e reforça o ideal a ser alcançado que é o corpo branco. Ao mesmo tempo, as imagens revelam que o racial reconfigura o colonial no nível econômico, político e simbólico (Carneiro, 2005; Silva, 2017) sendo sua existência fundamental para o desenvolvimento do sistema capitalista neoliberal e para manutenção de grupos dominantes e grupos marginalizados dentro dessa ordem.

Referências bibliográficas

Brum, E. & Moore, C. (2015, 31 de agosto) Entrevista Carlos Moore: Um negro em eterno exílio. *EL PAÍS Brasil*, 15-16. Consultado em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/31/opinion/1441035388_761260.html

Cabrejas Quintana, M. (2018). L'art chez Deleuze. *Minoritart Revue de recherche décoloniales. Colonialité esthétique et art contemporain*, 2, 62-64. Consultado em: <http://reseaudecolonial.org/colonialite-esthetique-et-art-contemporain/>

Carneiro, A. S. (2005). *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser*. Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo, São Paulo. Consultado em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/>

Célestine, A. & Kane, C. (2018, 23 de fevereiro) On peut avoir les meilleures intentions et véhiculer des représentations racistes. *Le Monde*. Consultado em: https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/02/23/on-peut-avoir-les...entions-et-vehiculer-des-representations-racistes_5261733_3212.html

Collectif. (2018). *Noire n'est pas mon métier*. Paris: Éditions du Seuil.

Evaristo, C. (2017). *Ponciá Vicêncio*. Rio de Janeiro: Pallas.



Exótico. (2010). E. Benbassa (Ed.), *Dictionnaire des racismes, de l'exclusion et des discriminations*. Paris: Larousse, p. 343.

Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil.

Fanon, F. (2008). *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA.

Federici, S. (2017). *Calibã e a bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante.

Gordon, L. (2008). Prefácio. In F. Fanon, *Pele negra, máscaras brancas* (pp.11-17). Salvador: EDUFBA.

Goris, I; Jobard, F ; Lévy, R. (2009) *Police et minorités visibles : les contrôles d'identité à Paris*. New York: Open Society Institute. ISBN: 978-1-891385-93-3

Guillaumin, C. (1981), Je sais bien mais quand même ou les avatars de la notion de race. *Le Genre Humain, La science face au racisme*, 1, pp. 55-64

hooks, b. (2013). *Ensinando a transgredir: a Educação como prática de liberdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes

Jury de Déontologie Publicitaire. (2018, 16 de abril). *Manix – affichage – plaintes fondées*. Consultado em: <https://www.jdp-pub.org/avis/manix-affichage/>

Kilomba, G. (2019). *Memórias da plantação. Episódios do racismo cotidiano*. Lisboa: Orfeu Negro.

Lellouche, G. (Realizador). *Le Grand Bain* [Filme]. França: Tresor Films et Chi-Mi Productions.

Maldonado-Torres, N. (2006). Pensamento crítico desde a subalternidade: os estudos étnicos como ciências descoloniais ou para a transformação das Humanidades e das Ciências Sociais no século XXI. *Afro-Ásia*, 34, 105-129.

Mbembe, A. (2013). *Critique de la raison nègre*. Paris: Éditions La Decouverte.

Miranda, D. (2018) *Subjetividade Afro-amazônida*. Tese de doutorado, Universidade Federal Fluminense, Nitéroi, Brasil. Consultado em: https://app.uff.br/slab/uploads/2018_t_DanielleSantosdeMiranda.pdf

Open Society Justice Initiative. (s.d). *L'égalité trahie. L'impact des contrôles au faciès*. Consultado em: https://www.justiceinitiative.org/uploads/4987f35b-807a-4c71-9da2-fa834ea30cc4/legalite-trahie-impact-controles-au-facies-20130925_5.pdf

Ribeiro, D. (2016, 28 de agosto). Entrevista Grada Kilomba: O racismo é uma problemática branca, *Carta Capital*. Consultado em: <http://www.cartacapital.com.br/politica/201co-racismo-e-uma-problematica-branca201d-uma-conversa-com-grad-kilomba>

Sibeud, E. (2016, 20 retirado de) “ Y’a bon Banania”, *Histoire par l'image* [Post em blogue], Consultado em: <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/y-bon-banania>

Silva da Costa, M. (2015), *Construire la légitimité quilombola en trois dimensions: phénotype, origine et lutte pour la terre*, Tese de doutoramento, Universidade de Toulouse II Jean Jaurès, Toulouse, França.

Silva da Costa, M. (2017), *Construire une légitimité Quilombola. Le Brésil face à ses revendications*. Paris: L'Harmattan, coll. Audiovisuel et communication.

Silva, F. (2017). Unpayable Debt: Reading Scenes of Value against the Arrow of Time. In Quinn Latimer and Adam Szymczyk (Eds.), *The documenta 14 Reader* (pp. 3-28). Munich: Prestel. Consultado em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/denise_ferreira_da_silva_-_a_di__vi

Marcilene Silva da Costa é doutora em Antropologia social e histórica, pela Universidade de Toulouse Jean Jaurès, França. É pesquisadora independente e dedica-se ao estudo de racismo e aplicação de políticas públicas, no Brasil contemporâneo, levando em conta o visual em antropologia, assim como o processo de racialização e etnicização de populações oriundas da diáspora africana. Ela é autora de *Construire une légitimité quilombola. Le Brésil face à ses revendications* (Paris, L'Harmattan, Collection Audiovisuel et communication, février 2017).

✉ costa.marci@gmail.com

conversas



Entrevista com Vanessa Fernandes. Imaginar sobre a memória e a tradição

Ana Cristina Pereira

A realizadora de cinema Vanessa Fernandes nasceu na Guiné Bissau e viveu em Paris e Macau durante a infância e adolescência. Depois, veio para Portugal, onde permanece, embora tenha estado durante algum tempo na Alemanha.

Entrevistei Vanessa Fernandes, na cidade de Águeda, num dia soalheiro do inverno de 2019. Partilho, agora, mais de um ano depois, o resultado dessa conversa, lamentando que a escrita de textos unicamente em palavras, não permita verter neles toda a intensidade de uma conversa. No entanto, creio que, mesmo assim, vale a pena ler tudo o que a artista diz, com muita atenção.

Ana Cristina Pereira (ACP) – Não sabia que trabalhas em Águeda. Que projeto é este?

Vanessa Fernandes (VF) – É o Agit-Lab. A Paulina - que já conheço há alguns anos - começou este projeto há três anos mais ou menos, com uma participação da câmara municipal, entretanto começámos a trabalhar juntas e ela integrou-me neste projeto do qual faço parte desde 2016. Foi quando acabei o último filme o *Mikambaru*, então calhou bem porque também não tinha muitas coisas para fazer. Integrei o projeto e comecei a trabalhar com artistas internacionais que por aqui passavam; circo, dança música, construção... e foi interessante porque pude, com liberdade, exercer o meu trabalho, sem nenhum tipo de imposição.

ACP – E fazes o quê concretamente, no âmbito do projeto?

VF - Comecei por fazer *teasers* e, entretanto, alguns projetos, também por gostarem da minha linguagem, que é um *teaser* assim mais artístico, talvez... comecei a integrar

também os próprios espetáculos, a fazer projeção de cena e a fazer filmes; surgia sempre a possibilidade de apresentar uma proposta e depois íamos trabalhando coletivamente. Fiz uma curta metragem com o Adam Reed e com o Rui Paixão, um projeto muito vanguarda, surreal, que depois enviei para alguns festivais. Foi selecionado para o Festival de Cinema Experimental, na Colômbia. Entretanto também fiz algum vídeo-dança, pronto, surgiram algumas oportunidades interessantes que me deram azo a trabalhar a minha linguagem; foi onde eu pude experimentar realmente o que é que eu faço com uma imagem, porque isto estava categorizado já mais ou menos nos filmes que fiz até aqui, mas não tive tempo para aperfeiçoar. Porque isto de fazer cinema exige experiência, habituação, rotina, passar pelos erros... e aqui pude fazer isso. Sendo que cinema é uma área extremamente dispendiosa, precisas sempre de uma produção para fazer um filme bom, no sentido de ser verosímil... há sempre gastos, nem que seja pela equipa. Então acho que desisti um bocado dessa abordagem, de fazer cinema como se faz em Portugal, que é sempre na dependência do ICA.

ACP – Imagino que seja muito difícil entrar nessas linhas de reconhecimento e financiamento.

VF - O ICA também tem os seus lemas e os seus modos de seleção que são extremamente complicados para quem faz cinema africano ou aborda determinados temas. As produtoras, as próprias produtoras, também já têm as suas dificuldades económicas, depois está tudo muito centrado em Lisboa. Então, senti que comecei a ficar limitada por esse tipo de necessidades e ao encontrar o Agit-Lab percebi que era ok - por aqui posso exercer o meu trabalho, a minha criatividade, os meus temas, obviamente tenho sempre uns *income* que me permitem trabalhar. A sede é no Alta Vila, temos espaços de residência artística, ficamos umas temporadas, depois vamos embora, mas dá-me tempo para filmar, integrar um projeto e depois filmar editar e criar um projeto interessante.

ACP – Muito bem... começámos pelo fim, mas gostava que falasses dos filmes que fizeste antes. O primeiro foi *Si Destino*, certo?

VF - O *Si Destino* surge de uma ideia. Eu queria fazer um filme que se chamava *Teia*. Era um vídeo-dança, um trabalho muito pessoal sobre a minha relação com a Guiné Bissau, comecei a pesquisar e, nesse período de pesquisa, vejo uma notícia sobre afrodescendentes guineenses residentes em Lisboa. Foi quando se descobriram alguns casos de meninas que estavam a ser vítimas de mutilação genital (MGF); descobriu-se e este tema veio ao de cima, o que foi muito importante. Eu larguei o tema pessoal, porque achei que 'a teia', afinal, tinha a ver com todo o enquadramento familiar, porque



a MGF tem um certo fluxo económico, há ali uma gestão que é criada pela comunidade, também religiosa, que faz com que haja uma continuidade que nunca mais... depois há o tabu, obviamente, que cria todo um secretismo que é muito difícil de perceber; onde é que isto está a acontecer, quando, como é que se acaba com isto, porque está tudo um bocado à margem da realidade visível. De certa forma as coisas ficaram piores quando se penalizou a MGF, porque antes fazia-se mais às meninas no início da puberdade, por volta dos 10 12 anos, e quando se começou a penalizar, eles começaram a fazer a meninas mais novas.

E o filme *Si Destino*, conta a história de uma menina que vive em Portugal, e propõe um bocado esse debate, essa reflexão. Não sobre o corte em si, não o tema do sangue, não quis explorar essa parte da violência, mas sim o processo de decisão, que acontece fora do seu país. A mãe desta menina morre e o pai volta a casar e aí vem a necessidade de voltar à tradição, voltar ao país, assumir a sua africanidade. Ele obviamente já vê a filha de outra maneira, a própria filha já vive de outra maneira. Ela vive como qualquer pessoa cá, tem as suas amigas, tem o seu viver, a mutilação é uma situação que nunca lhe passaria pela cabeça. Ela nunca pensaria que o pai fosse capaz de tomar tal opção por ela.

ACP – Ela parece nem saber muito bem que coisa é essa do ‘corte’. Quem lhe diz é a vizinha.

VF – Exato. Tem uma vizinha que também reforça esta discussão, porque, sendo um tema tabu, tive o cuidado que ela falasse à miúda sobre este assunto sem comprometer essa verdade. Não é? E tentar falar do tema da tradição e da modernização e a nova vida de cá, não é? Sem comprometer, sem dizer que a tradição é algo de mau, porque há muitas coisas, que não se podem negar. Memórias. Não se pode negar a tradição, não se pode... é preciso percebe-la e transforma-la. E este diálogo, enquanto ela está a trançar o cabelo, acho que para mim era o cerne da questão, era o fundo deste trabalho, deste filme principalmente porque ela acaba a dizer: é uma opção muito machista, apesar de serem as mulheres a praticá-lo, é uma opção muito machista. É uma conversa sobre a incompreensão relativamente à necessidade de um homem ter que ter uma mulher e como estas têm que se apresentar. E porque é que há esta MGF? É um filme mais para fazer pensar do que dar a chave.

É o primeiro filme, obviamente tem uma série de pequenas falhas de produção *low budget*, é daquelas coisas de fazer por casa, quase, não é? Tipo, os cenários também são um bocado, não posso dizer mal trabalhados, mas podiam ser melhores... [risos] eu agora vejo assim, não é? Tenho um olhar mais crítico em relação ao filme, mas fiz

com muito carinho. A participação da Carina foi muito importante, porque ela também é ativista e fala muito sobre estes assuntos. Foi a minha primeira relação com temas relacionados com África e especialmente com a Guiné Bissau.

ACP – O filme que fazes a seguir, *Mikanbaru*, continua com estas questões de família.

VF - O tema que veio a seguir para *Mikanbaru* e aí sim, já é um tema pessoal, tinha a ver com a envolvimento familiar eu ia dizer multicultural, mas intercultural, não é? [risos]. Relacional, não é? E na altura conheci uma brasileira, que se chama Rita, que tinha uma relação com um português. Ela contava-me histórias da maneira como a família a integrava, a integrava ou rejeitava, e acho que me inspirou bastante para fazer o *Mikanbaru*. Ela é um bocado o fio condutor da história. E, outra vez, a trabalhar com a Carina, que dá a voz ao poema, e - agora estava-me a tentar lembrar do filme em si, porque... - [pausa]. Eu estava a trabalhar muito uma linguagem mais semiótica, o filme tem algumas questões mais exacerbadas, quis mesmo que o filme fosse plástico, queria que fosse quase como um quadro e que a poesia também estivesse integrada, não é?

Mas também um foi um filme que me tocou muito, tinha muito a ver comigo, como mulher, mas também nestas questões que muitas vezes as pessoas não sentem como violência. A situação de alguém dizer simplesmente - “ai, que exótica!” - às vezes isso parece muito simples, mas não é... não é, porque depois essa categorização fica tão encrustada na sociedade, que coloca a mulher africana num lugar que é só um posto visual, e que retira à mulher um lado mais intelectualizado. Fica ali uma espécie de mancha, não é? ‘Exótica’. A personagem principal, a Eva é uma mulher sensível, está a passar por uma série de coisas na família. Ela tenta arranjar um trabalho, o trabalho que ela consegue é como modelo, mas é uma miúda que gosta de escrever. Todas estas questões, estão relacionadas com o que eu estava a viver e com o que eu estava a pensar. Como é que a mulher africana se integra numa sociedade portuguesa e como é que o passado interfere nesse processo. Isso tem a ver com o pai, ele cria uma rutura. Ele não consegue estar bem; pertenço ou não pertenço, devo voltar para casa ou não devo voltar para casa, onde é que é casa? Porque a casa deixa de existir a partir do momento em que se está há dez anos num outro país, a casa deixa de existir.

ACP – Ele parece extremamente frágil, uma dignidade de vidro.

VF - E percebe que tem dependências. Eu lembro-me que quando fui para a Alemanha e tinha que tratar dos meus papéis, das minhas burocracias, a questão da língua... eu aprendi alemão, eu falo alemão, mas nunca é um alemão bom suficiente para lidar com documentação. Às tantas, eu tinha vergonha de pedir “por favor ajuda-me a tratar disto”, quer dizer, isto cria uma série de dependências que resultam de códigos das próprias



sociedades. Não é? Porque um emigrante que venha para cá tem que ter alguém que o aceite, ou uma carta convite, ou contrato de trabalho. Todas estas coisas que são interdependências, não nos permitem circular livremente, não nos deixam estar aqui como, se calhar, um português ou um europeu em África. Ele chega e consegue criar essa independência. Porque é-lhe facilitado automaticamente, ele não tem que lidar com o tipo de coisas que se passam ao contrário.

ACP – Um africano na Europa é um emigrante, um europeu em África é um expat. [risos]. É uma condição que não conseguimos ultrapassar...

VF - E eu passei a minha infância toda a não conseguir... os grupos inteiros, nós vínhamos de Macau, íamos passar férias à Tailândia eu ia com um grupo de amigos e eu era única que ficava de plantão, em frente à polícia a ter que justificar a minha existência, porque eu tinha um passaporte guineense e apesar de irmos todos do mesmo sítio eu nasci noutra, eles ficavam horas à minha espera... eu ficava ali, eu sempre tive as minhas passagens pelos aeroportos... desde criança... tive uma altura que até me quiseram deportar [risos] porque: - “e quem são os teus pais, e o que é que fazes aqui?” - Quer dizer, o boletim de saúde, tudo isto que era uma pressão, pelo facto de ser africana, pelo facto de ter nascido como africana. E não dependia do sítio de onde eu viesse, ou seja, essas diferenciações, que ao fim e ao cabo são racismos institucionalizados, fizeram-me ponderar sobre esta questão de ser do sítio, deixar de ser do sítio. Eu saí de Bissau com um ano, então eu sou dos sítios onde vivi, e este relembrar constante de que tu não és dali, acho que a instituição faz com que isso seja extremamente cruel. Essa distinção, quer dizer, a pessoa pergunta-se por quê. - “Porque é que eu hei de ser diferente, porque é que só eu tenho que ter as vacinas todas? Porque é que eu tenho que justificar a minha existência? Porque é que eu tenho que me justificar, como se estivesse a roubar alguma coisa, ou como se estivesse prestes a roubar alguma coisa?” - Não sei se hoje em dia se apresentam as mesmas questões, mas sei que cresci muito com esta coisa. Esta bagagem que era um peso, o peso de ser africana.

ACP – Em *Mikambaru*, esse olhar que racializa é dado pela personagem, Mãe.

VF - A Mãe é um estereótipo. Eu estava naquela indecisão. Este filme é um trabalho de final de mestrado, também. E eu estava naquela indecisão, ou trabalhas estereótipos ou tentas desconstruir. Então tenho ali personagens que estão no estereótipo outros mais destereotipados... isto foi uma discussão interessante também na apresentação do projeto. Esta personagem eu já a vi muitas vezes, ela é uma espécie de súmula de pessoas com quem me cruzei inúmeras vezes, e a Rita também, então foi uma fusão.

É uma mulher de uma classe burguesa, e é uma mãe que tem medo de perder aquilo que é seu. Isto está relacionado com o medo de perder. Ela tem um vício, é uma pessoa com um vício de ter, não é? Ela tem, tem, tem. E depois, aquela coisa dos produtos exóticos, tem uma relação com os frascos, colecionismo. Esta vontade de ter coisas únicas que mais ninguém tem, uma vontade de ter coisas que vêm lá daqueles países fantásticos, que vêm em frascos, mas, no entanto, o comportamento em relação a essas culturas é exatamente o oposto. Não há uma necessidade de conhecer, saber a origem. Não. É só ter. É exatamente a posse. Então ela tem essa patologia, aquilo é mesmo uma doença que ela precisa de curar, mas não cura. Ela tem que ter poder, essa necessidade de poder faz com que ela crie um inimigo óbvio que é a Eva, que na ideia dela lhe vai tirar o poder. É uma ameaça. Por ser “exótica”, por atrair o filho, por distrair o filho. Porque a Eva, tira a atenção do filho de uma coisa que a mãe quer, que é a tal quinta das maçãs, que o filho já não quer. O Pedro representa um bocado esta crise geracional. A atitude dele ao negar a riqueza, a mim diz-me muito. Se calhar é a atitude que devíamos ter; repensar a necessidade que está seringada de que o sonho de vida de qualquer pessoa é ser rica. Se começássemos todos a pensar de outra forma essa vontade de poder acabava por ser diluída. [risos]. Porque é que todos querem ser ricos? É essa... eu acho que fica um bocado à responsabilidade das gerações vindouras quebrar essa necessidade de poder. O papel do Pedro representa essa possibilidade; uma mudança de pensamento.

ACP – Referiste que *Si Destino* teve uma produção caseira e que *Mikambaru* foi feito no âmbito do teu mestrado. Podes falar um bocadinho mais nas questões de financiamento e produção?

VF - *Si destino* fiz um *crowdfunding*, tinha já um dinheirinho, ou seja, consegui pagar à equipa. *Mikambaru* consegui pagar parte da equipa e tínhamos algum dinheiro. Foi uma equipa de pessoas que tiveram vontade de trabalhar sobre este tema. Foi muito bom ter amigos presentes que participaram, com vontade. E mesmo a nível de cenário e tudo, foi assim um bocado feito à base da boa vontade. Tivemos gastos claro, mas foi gerido com dinheiro próprio.

ACP – E depois destes filmes, fizeste outros filmes? Confesso que ainda não vi mais nenhum.

VF - Em 2018 fiz uma pequena curta metragem de 4 minutos. Que é o *Tradiçon e Imaginacion*, é a minha última curta metragem, filmamos para um *teaser*. É sobre a questão da escravatura no Benim. Fiz entrevistas a sacerdotes voduns que me deram uma resposta que me permitiu trabalhar com bailarinos. É um vídeo-dança. E é um filme



muito pequenino, à partida gostávamos de trabalhar este filme e, aí sim, estamos a ver se arranjam fundos, apoios financeiros para este projeto.

O Benim é um dos berços, da escravatura. O Ida é um dos berços da escravatura portuguesa. Eles têm uma estrada que é a estrada dos escravos e ao longo dessa estrada há uma série de edifícios portugueses. Há um deles, eles levavam os escravos para lá, viviam uma espécie de quarentena no escuro, havia uma série de trabalhos de manipulação, de limpeza da tradição e do ser, porque havia um jogo psicológico, no processo de escravatura, não era pegar neles e metê-los no barco. Havia toda uma tentativa de sabotar a riqueza tradicional antes de os levar. Então, o Benim para mim... quando cheguei lá senti um bocado este choque, porque eles têm isso... está muito vívido, a questão da escravatura. É um povo muito interessante culturalmente. Depois surgiram uma série de debates, também percebi um pouco a necessidade de desmistificação do *vodu* que é um culto animista que tem origem no candomblé. Então, tenho vindo a perceber o que é o *vodu* e o que fizeram com esta cultura, um processo que está muito metido no escuro. Há aqui uma tentativa, e isto é um trabalho que Hollywood veio a fazer, a tentativa de meter medo, a tentativa de mostrar aquele culto como algo tenebroso. Não é? A magia negra! [risos]. Mas, também há o outro lado que nunca é trazido, porque é um culto extremamente bonito, que tem origens extremamente interessantes, então ele sempre foi associado ao medo à perseguição. O filme é uma desmistificação. Foi importante falar com os sacerdotes. A relação dos cultos, com os sacerdotes e a escravatura deu ali aquele pedacinho de filme que gostava depois de... tem muita coisa para falar.

ACP – Gostava muito de ver. E temos de combinar uma nova conversa.

VF - Tenho um filme começado a escrever que se chama *Mar Inventado* que é baseado num poema do Matamba Joaquim. Acho que é assim... relacionado com África e a minha origem... e, entretanto, tenho outros interesses, porque não queria que o meu trabalho se fechasse só neste tema, de África, porque na verdade eu também não sou só isso. Na verdade, eu gosto de trabalhar com pessoas pelo pensamento, e não tem que ser só relacionado com a “revolta” e com a “identidade”, então tenho assim um espectro mais amplo de trabalhos e de pessoas com quem trabalho.

Ana Cristina Pereira desenvolveu este trabalho no contexto do projeto *Memories, cultures and identities: how the past weights on the present-day intercultural relations in*

Mozambique and Portugal?, financiado pela Rede Aga Khan para o Desenvolvimento e pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Ana Cristina Pereira é doutorada em Estudos Culturais, pela Universidade do Minho, com a tese *Alteridade e identidade na ficção cinematográfica em Portugal e em Moçambique*. É investigadora de pós-doutoramento, no CES – Universidade de Coimbra, membro do projeto (DE)OTHERING. Investigadora associada do CECS – Universidade do Minho. Membro do NARP – Núcleo Antirracista do Porto.

✉ ana.c.pereira@outlook.com

comentários



O Agora de Outrora: o cinema de Silas Tiny

Sérgio Dias Branco

Resumo:

Este artigo analisa a obra do cineasta documental Silas Tiny, nascido em São Tomé e Príncipe, salientando a sua importância no modo como examina criticamente o período do poder colonial português sobre regiões africanas que se libertaram dessa dominação após o 25 de abril de 1974. O argumento principal que emerge da análise das suas duas longa-metragens é o de que o seu cinema documental se constrói a partir de *imagens-dialécticas*, no sentido que lhe é dado por Walter Benjamin e o seu pensamento crítico. A questão que ocupa Tiny é a da superação da relação temporal entre passado e presente por uma relação dialética entre o que foi (*o outrora*) e o que é (*o agora*). Bafatá, na Guiné-Bissau, é filmada pelo realizador em *Bafatá Filme Clube* (2012) como uma cidade-fantasma, povoada por espectros e aparições de defuntos num local à beira da extinção. O cinema é desta forma assumido como arte espectral que liga o presente ao passado, unindo a memória à ruína. Na obra seguinte, *O Canto do Ossobó* (2017), Tiny lida com as suas raízes pessoais. É, em simultâneo, um reencontro com São Tomé e um encontro com a sua história — ou talvez seja um encontro com esse lugar e um reencontro com a sua história. Este filme visa descobrir e preservar reminiscências, aquilo que lembra o passado, aquilo que o pode conservar na memória, mas sempre de forma incompleta e indefinida.

Palavras-chave: Cinema; Pós-colonialismo; Silas Tiny; Teoria Crítica.

Abstract:

This article analyzes the work of documentary filmmaker Silas Tiny, born in São Tomé and Príncipe, highlighting its importance in the way it critically examines the period of Portuguese colonial power over African regions that freed themselves from this domination after April 25, 1974. The main argument that emerges from the analysis of his two feature films is that his

documentary cinema is built from *dialectical images*, in the sense given to it by Walter Benjamin and his critical thinking. The question that occupies Tiny is that of overcoming the temporal relationship between past and present by a dialectical relationship between what was (*the former*) and what is (*the now*). Bafatá, in Guinea-Bissau, is filmed by the director in *Bafatá Filme Clube* (2012) as a ghost town, populated by specters and apparitions of the dead in a place on the verge of extinction. Film is thus taken as a spectral art that links the present to the past, uniting memory and ruin. In the following work, *O Canto do Ossobó* (2017), Tiny tackles his personal roots. It is, simultaneously, a reunion with São Tomé and an encounter with its history — or perhaps it is an encounter with that place and a reunion with its history. This film aims at discovering and preserving reminiscences, that which resembles the past, that which can keep it in memory, but always in an incomplete and indefinite way.

Keywords: Critical theory; Film; Postcolonialism; Silas Tiny.

Silas Tiny nasceu no arquipélago de São Tomé e Príncipe em 1982. Tinham passado somente sete anos desde a independência. Era uma criança de cinco anos quando emigrou com a família para Portugal. Enquanto jovem, os primeiros campos artísticos que experimentou foram a pintura e a escultura. Depois entrou para a Escola Superior de Teatro e Cinema em 2010.

Cidade-Fantasma: *Bafatá Filme Clube*

Silas Tiny ainda era estudante da Licenciatura em Cinema quando realizou a sua primeira longa-metragem documental, *Bafatá Filme Clube* (2012), com o apoio do ICA – Instituto do Cinema e Audiovisual e da RTP – Rádio e Televisão de Portugal. O filme retrata a história da cidade de Bafatá, na Guiné-Bissau, importante local no período colonial, posteriormente desertificado. O retrato centra-se numa sala de cinema desativada, onde as atividades de um cineclube reuniam muita gente até à independência do país, declarada em 1973 e reconhecida em 1974. O edifício abandonado é guardado por Canjajá Mané, o antigo projecionista que repete os mesmos gestos há cinquenta anos mesmo sem espectadores. Canjajá nasceu em 1940. Era pescador quando veio de Mansoa para trabalhar no Sporting Clube de Bafatá. Depois tornou-se responsável pela projeção de filmes, primeiro a carvão, mais tarde com energia elétrica e uma máquina alemã Bauer. Já está no Clube há mais de meio século, integrando a sua direção. “Continuamos a vida assim”, diz ele.

O documentário foi produzido pela Real Ficção, produtora portuguesa fundada em 1986 pelo cineasta Rui Simões, que tem apostado na concretização de projetos, sobretudo documentais, de jovens realizadores, entre os quais se encontra Tiny (ver Cunha, 2015:



127). A produtora Filmes do Mundo associou-se ao projeto. A Telecine Bissau coproduziu a obra do lado da Guiné-Bissau. Estas relações de produção são estruturantes de um olhar que se constrói entre Portugal e a sua ex-colónia africana. O ritmo é pausado, quotidiano, tecido de tarefas laborais e domésticas. As pessoas param para contar a sua estória, a da cidade, e a do Clube, como se estivessem a evocar uma única história, mas sempre contada de maneira diferente. Não há como contá-la sem falar da guerra pela independência, do 25 de Abril de 1974, do PAIGC – Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde, de Amílcar Cabral. Antes e até durante o conflito armado, o Clube somava sócios. As gentes locais gostavam e aderiam. Vinham dos arredores para ver cinema, porque era a única sala que tinha sido autorizada pelo poder colonial na região. A única alternativa eram as sessões de Manuel Joaquim, projetor ambulante.

Estes homens e estas mulheres perpetuam a memória para si e para quem os escuta, com muito desencanto e algum fatalismo. As atividades do Clube e as sessões de cinema, financiadas em grande parte pelos comerciantes de Bafatá, eram ocasiões para a reunião popular. A cidade era comparável a Bissau, um sítio de passagem, de trocas comerciais, de produção de joias e ourivesaria. Agora, é a imagem da decadência. *Bafatá Filme Clube* salienta o abandono, embora persistam múltiplos sinais de presenças, nas casas desabitadas, nos objetos envoltos em pó, nas zonas comuns que deixaram de ser utilizadas. A secura e o deserto invadiram tudo, criando ruínas como um tanque corroído que somos convidados a imaginar que foi outrora uma piscina. Mas esta situação, percebemos mais tarde, descreve apenas à parte baixa da cidade, onde se situa a sala do Bafatá Filme Clube. É uma área quase completamente abandonada e desligada. A parte alta, mais pequena, supostamente tem muita atividade, por ter um mercado, mais lojas, praças cheias, mas o filme nunca nos mostra esse outro lado da cidade. A sala é assim uma imagem do que persiste apenas porque há alguém que abre a porta, desempoeira os assentos, prepara a máquina de projeção, mesmo sem haver quem compre bilhete. O mesmo acontece com os poucos comerciantes que sobreviveram e que não têm clientes. Quanto desaparecerem, o mais provável é que esta secção de Bafatá morra também. O filme que Canjajá se prepara para projetar não chega a ser projetado. Não consegue atrair viva alma. O homem que mantém este hábito fecha a sala de cinema e afasta-se. Um dos entrevistados chama “cidade-fantasma” a Bafatá, mas também o será pela presença destas figuras que parecem espectros, aparições de defuntos num local à beira da extinção. O cinema é assumido por Tiny como arte espectral.

O cineasta regressou às ilhas de São Tomé e Príncipe em 2014 para mostrar este filme sobre a linha que liga o presente ao passado, entre os destroços e os fantasmas, unindo

a memória à ruína (ver Arenas, 2017: 86), no âmbito da 7.^a Bienal Internacional de São Tomé. Haviam passado quase três décadas desde que ele tinha deixado a sua terra natal. O reencontro com as suas raízes propiciou o projeto seguinte, *O Canto do Ossobó* (2017).

Reminiscências: *O Canto do Ossobó*

Ao contrário de *Bafatá Filme Clube*, que apenas foi exibido na televisão em Portugal (RTP e TVCine), *O Canto do Ossobó* estreou comercialmente no Cinema Ideal, em abril de 2018. Foi mostrado em diversos festivais, incluindo no DocLisboa 2017, onde integrou a competição nacional, e no Caminhos do Cinema Português 2018. É um filme mais pessoal e maduro que desenvolve o estilo plácido do documentário anterior, procurando captar pacientemente o ritmo das pessoas e das coisas que filma. É, em simultâneo, um reencontro com São Tomé e um encontro com a sua história. Ou talvez seja o contrário: um encontro com esse lugar e um reencontro com a sua história. Porque a lembrança que o cineasta tem da ilha que deixou quando ainda era menino talvez não permita o reencontro, já que nem as fotografias de família sobreviveram à viagem. Porque a memória que ele quer construir sobre a história desse lugar começou precisamente em Portugal, onde Tiny viveu quase toda a sua vida. São estas as razões para que a voz narradora dele seja tão importante, começando por evocar a sua história pessoal para a pouco e pouco trazer à memória a história coletiva do povo são-tomense. “Eu esqueci o meu passado como quem esquece um trauma difícil, uma recordação dolorosa”, ouvimo-lo dizer enquanto deambula por escombros de edifícios escondidos pela vegetação, apagados pela névoa da passagem do tempo, e usados por animais como abrigo. Por isso, podemos dizer que os caminhos que o filme percorre visam a descoberta e preservação de reminiscências, daquilo que lembra o passado, aquilo que o pode conservar na memória, mas sempre de forma incompleta e indefinida. O realizador articula estas dimensões no seu discurso sobre o filme:

A construção de uma memória para mim enquanto cineasta traduz-se na criação de imagens que possam ser e repor o sentido de identidade. A imagem deixa de ser um elemento passivo e explicativo de alguma coisa e passa a ser ela mesma a presença daquilo que se perdeu. A imagem de uma árvore, de uma casa, não é para mim apenas uma representação, mas sim presença sensível — objeto da memória ligada a um significado e ao desejo de situar um sentimento passado no presente. Por isso, este filme pretende ser um espaço de observação onde se cruzam histórias, reflexões pessoais e espaços. Enfim, todo um território indistinguível correspondente não só a um sentimento pessoal, mas também coletivo, que para além de apelar a um país, ou a uma determinada geografia, apela também à construção da memória como forma de definição humana (citado em CEI-IUL, 2018).



Rio do Ouro e Água Izé foram duas das maiores roças de produção de cacau (mas também de café e quina) do império colonial português. Como o próprio realizador explicou na altura da estreia, “A sua produção chegou a ser a maior a nível mundial nos princípios do século XX”. As vidas de milhares de homens e mulheres em São Tomé foram marcadas pelo trabalho forçado num regime equiparado à escravatura. *O Canto do Ossobó* indaga os vestígios desse passado de domínio, injustiça e dor. É como se tudo tivesse ficado, de alguma forma, em suspenso e se ouvisse, sob os sons do quotidiano atual, o silêncio de quem foi escravizado e morto. Os espaços permaneceram basicamente iguais e são eles que a câmara regista, através de enquadramentos fixos ou móveis, para que dar a ver a persistente presença do passado no presente.

Do passado, restam poucas imagens. A textura visual de *O Canto do Ossobó* combina imagens em vídeo de baixa e alta definição que sinalizam momentos de intimidade e de distanciamento, álbuns fotográficos que colecionam registos fugazes de encontros, e fotografias e filmes de arquivo a preto e branco. Estas últimas imagens aparecem na segunda parte do filme depois do narrador fornecer alguns dados históricos sobre o volume de negócios e as condições (encobertas) de escravatura em que as mercadorias transacionadas eram produzidas. Também a textura sonora do filme é densa, juntando um fundo de vozes impercetíveis ao chilreio dos pássaros, por vezes com música congénere, a um conjunto de vozes percetíveis que leem cartas, contam histórias, falam sobre a repressão colonialista, entre as quais se destaca a do realizador-narrador. O filme não parte da lembrança pessoal para compor a memória coletiva, vai cruzando esses planos, trabalhando-os na imagem e no som. Por exemplo, na praia de Fernão Dias, Tiny recorda o seu bisavô assassinado nesse local em fevereiro de 1953 e as centenas de outros homens torturados, enterrados, e lançados ao mar acusados de conspirarem contra o estado.

Em *O Canto do Ossobó*, as imagens e os sons têm uma força tão factual como evocativa. A dimensão evocativa é intensificada pela palavra, desde logo na expressão do título. O ossobó, ou cuco esmeraldino, é um pássaro cujo belo canto anuncia a chuva, mas que se esquiva ao olhar de quem quer contemplar a sua beleza. Conta a lenda que a sua distração levou a que fosse encantado por uma cobra matreira, desaparecendo sem deixar rasto. Esta narrativa serve de mote ao filme: a serpente hipnotizadora e muda e o ossobó hipnotizado e silenciado correspondem à aparência que cobria as plantações e o regime colonial. Como Tiny confessa no filme pela sua própria voz, ele não procurava apenas as suas recordações, mas também as dos outros, os momentos da vida dele que estavam contidos na história de quem o precedeu.

Conclusão: Imagens Dialéticas

O próximo filme de Silas Tiny encontra-se em pós-produção e foi rodado em São Tomé, com o título *Constelações do Equador*. Trata-se de uma obra sobre a ponte aérea criada entre São Tomé e a Nigéria para transportar comida e medicamentos e salvar crianças da violência, no contexto da guerra civil nigeriana, depois da secessão do Biafra, em 1967. Neste momento, tem dois projetos em desenvolvimento: uma longa-metragem de ficção e o documentário *Casa Decana* que formará um díptico com *O Canto do Ossobó* sobre a temática da escravatura, no período colonial. Vale a pena refletir sobre o encadeamento destes projetos, deixando a análise fílmica para tirar algumas conclusões teóricas.

Numa entrevista concedida em 2017, Tiny foi questionado sobre o processo de filmagem e montagem de *O Canto do Ossobó*, mas a mesma pergunta podia ter sido feita sobre a forma cinematográfica de *Bafatá Filme Clube*. Talvez a diferença decisiva seja a ligação pessoal que o cineasta tem com São Tomé e Príncipe, que é mais ténue no caso da Guiné-Bissau. Eis a sua resposta:

Como é que se consegue mostrar o passado e falar dele, mas tendo em conta apenas o presente e o que nos rodeia? Todo o desenvolvimento do filme, teve em vista compreender esta questão. No filme existe uma tentativa interligar o presente e o passado, sem definir qualquer tipo de ordem cronológica à partida (Tiny, 2017: 16).

Tiny regressou ao seu país para encontrar vestígios de um passado de trabalho forçado nas roças de produção de cacau em *O Canto do Ossobó*. Estes vestígios tomam a forma de sinais fantasmáticos, uma espécie de assombrações, tal como aquelas que povoam *Bafatá Filme Clube*. Os filmes de Tiny ensaiam uma busca pelo passado sem sair do presente, um modo de não quebrar a interligação entre os tempos. Trata-se de um trabalho que se confunde, no caso dele e como ele próprio confessa, com o interesse pelo cinema como arte (Tiny, 2017: 16). Parece interessar-lhe a construção de *imagens dialéticas*, no sentido benjaminiano, através das imagens cinematográficas, como muito apropriadamente refere Michelle Sales (2019: 327). Escreveu Walter Benjamin sobre este tipo de imagens e a sua autenticidade: “Não se pode dizer que o passado lança a sua luz sobre o presente, nem que o presente lança a sua luz sobre o passado; a imagem é antes aquilo em que em que o já foi converge com o agora numa constelação fulminante.” (2019: 592). O facto de um dos próximos projetos do cineasta mencionar o conceito imagético de *constelações* no seu título demonstra como o seu trabalho se aproxima do pensamento do filósofo alemão. Como Benjamin desenvolve, a questão que o ocupa é a da superação da relação temporal entre passado e presente por uma relação dialética entre o que foi (*o outrora*) e o que é (*o agora*). Ler *Bafatá Filme Clube*



e *O Canto do Ossobó*, como procurei fazer brevemente, é aproveitar a possibilidade de conhecimento aberta pelo agora das suas imagens. Isso “traz consigo em alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda a leitura” (Benjamin, 2019: 592). Este é um cinema em que o risco necessário para a construção de um olhar crítico e desimpedido é partilhado entre quem cria as imagens e quem as lê.

Referências bibliográficas

Arenas, F. (2017). The Filmography of Guinea-Bissau's Sana Na N'Hada: From the Return of Amílcar Cabral to the Threat of Global Drug Trafficking. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 30/31, 68-94. Consultado em: https://ojs.lib.umassd.edu/index.php/plcs/article/view/PLCS30_31_Arenas_page68/1223

Benjamin, W. (2019). *As Passagens de Paris*. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim.

CEI-IUL. (2018). 18 OUT | Activisms in Docs: *O Canto de Ossobó*. *Changing World*, 18 Out. Consultado em: <https://blog.cei.iscte-iul.pt/18-out-activisms-in-docs-o-canto-de-ossobo>.

Cunha, P. (2015). Cinema de Garagem: Distribuição e Exibição de Cinema em Portugal. In F. Lopes, P. Cunha, e M. Penafria (Eds.), *Cinema em Português: VII Jornadas* (pp. 117-137). Covilhã, Portugal: Editora LabCom.IFP.

Sales, M. (2019). Cinema Negro Português. In A. Costa Valente (Ed.), *Avanca | Cinema 2019* (pp. 325-329). Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca.

Tiny, S. (2019). Entrevista. In *doclisboa'17 / Projecto Educativo* (p. 16). Lisboa, Portugal: Apordoc – Associação pelo Documentário, 2017. Consultado em: <http://www.doclisboa.org/2017/wp-content/uploads/dossier-projecto-educativo.pdf>.

Tiny, S. (Realizador). (2012). *Bafatá Filme Clube* [Filme]. Portugal: Real Ficção.

Tiny, S. (Realizador). (2017). *O Canto do Ossobó* (Filme). Portugal: Real Ficção.

Sérgio Dias Branco é Professor Auxiliar de Estudos Fílmicos na Universidade de Coimbra. É diretor do Mestrado em Estudos Artísticos e coordenador do LIPA - Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas. Lecionou na Universidade Nova de Lisboa e na Universidade de Kent, onde se doutorou em Estudos Fílmicos. É investigador integrado do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (CEIS20) da Universidade de Coimbra e membro convidado do grupo de análise fílmica da Universidade de Oxford, The Magnifying Class. O seu trabalho de investigação tem como foco a estética e poética de obras da imagem em movimento, nas suas relações com a filosofia, a história, o marxismo, e a religião. Foi membro da Direção da AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento entre 2014 e 2020, assumindo as funções de presidente entre 2018 e 2020.

✉ sdiasbranco@fl.uc.pt

projetos



Filha Natural

Aline Motta

A partir de uma análise inédita de iconografia histórica e relatos orais da minha família, trago à tona hipóteses possíveis sobre as origens de minha tataravó. Há indícios que ela tenha nascido por volta de 1855 em uma fazenda de café em Vassouras, zona rural do Rio de Janeiro, considerado o epicentro do escravismo brasileiro no século XIX.





Há alguns anos tenho feito uma pesquisa profunda sobre as raízes da minha família. Nesta busca, muitas histórias vieram à tona. Esta é uma delas. Minha tataravó Francisca trabalhou como escravizada numa fazenda de café em Vassouras, no Estado do Rio de Janeiro, Brasil. Eu fui até lá procurar por vestígios dela, mas encontrei apenas um possível atestado de óbito de alguém com o mesmo nome e idade aproximada que morreu na “Fazenda de Ubá”.



Fiz uma busca dos documentos referentes a esta fazenda e encontrei os inventários dos seus proprietários à época, o casal Elisa Constância de Almeida e José Pereira de Almeida. De fato uma “Francisca” estava listada como um dos seus “bens” que davam conta de aproximadamente 200 escravos. Durante a sucessão para seus filhos, que durou mais de 30 anos culminando com a abolição da escravatura em 1888, eu pude acompanhar as várias listagens em que Francisca, seus pais (incluindo sua mãe que deve ter morrido no parto do seu último filho) e seus irmãos são registrados como “bens” dos donos desta fazenda.



Na década de 1860, o fotógrafo Revert Henrique Klumb fez duas fotografias estereoscópicas na varanda da Casa Grande. Numa delas, retrata provavelmente a família Pereira de Almeida e duas escravizadas. Por comparação com quadros que fazem parte da coleção do Museu Nacional de Belas Artes, é possível que os retratados parcialmente identificados sejam Maria Julia, segunda esposa de José Pereira de Almeida, e sua mãe, D. Jeronyma. Partindo da leitura do testamento de José, é possível inferir que as duas escravizadas se chamem Joana e Rachel, pois ele as concede alforria.



José Pereira de Almeida foi o único filho legítimo de João Rodrigues Pereira de Almeida, o Barão de Ubá, um homem de muitos negócios, participante ativo do tráfico de escravos, inclusive sendo proprietário de navios negreiros. Apesar da senzala ter sido demolida e o terreiro de café ter sido transformado em quadra de tênis, a varanda continua a mesma de quase dois séculos atrás com sua notável cerca de madeira.



Ao retornar a esta fazenda em 2018, um improvável jogo de espelhamentos e troca de olhares se instala com uma nova personagem que aparece na varanda: Claudia Mamede, uma líder comunitária de Vassouras. Claudia habita este espaço simbólico como disruptora de uma certa narrativa de servidão e complacência entre senhores e escravizados. Na fotografia estereoscópica a noção de duplo faz com que o passado e o presente se choquem numa mesma representação. Com essa ideia em vista, me pergunto: o quanto de ficção existe numa realidade? A Francisca destes documentos é mesmo minha tataravó? A minha bisavó e a avó de Claudia são muito parecidas fisicamente, então Claudia é minha parente? Quais arquiteturas permanecem de pé e quais desapareceram? Que estruturas de pensamento ainda são vigentes? São essas algumas das questões que trato nesta pesquisa.



Além de uma instalação fotográfica, o trabalho conta com um livro de artista, série de fotografias, vídeo e performance. Neste conjunto de fotografias apresentado aqui, Claudia desestabiliza as narrativas e representações usuais da iconografia brasileira do século XIX tomando para si o próprio visor, em um retorno cíclico e transcendente, mesmo que ainda no Brasil de hoje, seja um gesto vindo de um futuro ficcional.

Aline Motta nasceu em Niterói (RJ), vive e trabalha em São Paulo. É bacharel em Comunicação Social pela UFRJ e pós-graduada em Cinema pela The New School University (NY). Combina diferentes técnicas e práticas artísticas, mesclando fotografia, vídeo, instalação, performance, arte sonora, colagem, impressos e materiais têxteis. Sua investigação busca revelar outras corporalidades, criar sentido, ressignificar memórias e elaborar outras formas de existência. Foi contemplada com o Programa Rumos Itaú Cultural 2015/2016, com a Bolsa ZUM de Fotografia do Instituto Moreira Salles 2018 e com 7º Prêmio Indústria Nacional Marcantonio Vilaça 2019, considerado o principal prêmio de artes visuais do Brasil. Recentemente participou de exposições importantes como "Histórias Feministas, artistas depois de 2000" - MASP, "Histórias Afro-Atlânticas" - MASP/Tomie Ohtake e "O Rio dos Navegantes" - Museu de Arte do Rio/MAR.

✉ 1alinemotta@gmail.com



