

IDENTIDADE NEGRA E MISTIÇAGEM NO BRASIL: UMA REFLEXÃO SOBRE O PROCESSO DA FOTOGRAFIA DAS HERANÇAS COMPARTILHADAS ¹

Denise Camargo ²

Resumo

Este trabalho propõe uma análise do processo de criação das imagens fotográficas do projeto Herança Compartilhada, realizado em abril de 2005 nas cidades Nova York e Nova Orleans, cujo objetivo era retratar a influência das heranças africanas nos Estados Unidos. O resultado é um ensaio fotográfico, contendo cerca de 20 fotografias, que pretende escapar das imagens estereotipadas sobre o negro americano, lançando uma discussão sobre questões da identidade negra também no Brasil, onde a mestiçagem faz parte do caráter nacional. As imagens fotográficas oferecem, assim, a possibilidade de transitar por este tema. O ensaio realizado em território americano é completado por um conjunto de imagens realizadas no Brasil que traz aspectos da tradição afro-brasileira formadores da identidade do brasileiro.

¹ Trabalho apresentado ao NP 20 – *Fotografia: Comunicação e Cultura*, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa – XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom.

² Denise Camargo (deca@pbrasil.com.br) é doutoranda em Artes (Instituto de Artes, da Unicamp); mestre em Ciências da Comunicação (ECA – USP). É docente do Bacharelado em Fotografia do Centro Universitário Senac onde é membro do Grupo de Pesquisa da Imagem Contemporânea e coordenadora da pós-graduação em Fotografia. É fotógrafa e faz pesquisas e projetos fotográficos nas áreas de novas mídias, teoria e crítica fotográfica, imagem e matrizes africanas.

Duas cenas se prestam à introdução deste trabalho. A primeira é um diálogo durante a realização de uma fotografia feita no centro da cidade de São Paulo em 1996: o rosto que se vê é claro. Claros também os olhos. Azuis. E claro, o cabelo. Ruivo. O garoto explica: "minha mãe é branca como essa parede". Desvia o olhar e segue dizendo: "meu pai é negro e meus irmãos, mulatos que até gostam de pagode". Então, sugere-se a pergunta como na letra de Caetano Veloso: "você é neguinho?". A afirmação parece demasiado certa. "Não é bem assim", ele desconversa, fechando a questão. Num outro momento, a pergunta sobre a ascendência vem. Ele omite a origem negra do pai: "minha mãe é européia". E disfarça o acentuado ar mestiço: "mas tem de tudo na minha família".

A segunda: Sônia Braga recém-saída de Nova York é entrevistada por Regina Casé para o programa Brasil Legal da Rede Globo, na década de 90. E a pergunta vem: "como as pessoas se identificavam com você, mulata brasileira"? E a resposta vem: "ninguém me via como mulata, aliás, eu era reconhecida nas ruas pelo meu trabalho, eu era uma branca comum lá". E a entrevistadora segue: "mas é claro que há negros na sua família". Sônia se defende: "eu sei que tem índios, mas negros eu não conheço, será que tem"? E a Casé não deixa por menos: "nossa, com esse cabelo, esse nariz, claro que tem. Eu também tenho, olha a minha cara. Meus ascendentes negros eu sei quem são. Tem até fotografia deles lá em casa, negrões mesmo". E um corte de edição leva outras cenas adiante.

"E a pergunta vinha: eu sou neguinha?" Nem sempre a pergunta virá. Nem sempre encontrará interlocução porque o País prefere ocultar a resposta e atar-se a uma suposta "democracia racial" com poder mascarador. É que o Brasil parece ter resolvido a questão racial com mais "competência" do que países como os Estados Unidos, "sem conflito".

Sotaque mestiço

Durante a realização do ensaio fotográfico para o projeto Herança Compartilhada, realizado em abril de 2005, esta questão da identidade afro-

brasileira tornou-se particularmente evidente. O projeto, patrocinado pelo Consulado Americano, propunha o intercâmbio entre profissionais americanos e brasileiros de diversas áreas com a finalidade de discutir as influências da cultura africana nos dois países.

O destino eram as cidades de Nova York e Nova Orleans. O desafio, escapar fotograficamente ao lugar comum oferecido pelo imaginário aos negros americanos: o jogo nas quadras de basquete; o hip hop nas ruas e nas estações de metrô, as calças largas, cuecas à mostra, os penteados das mulheres; ou ainda, apresentações do Mardi Grass, equivalente ao carnaval brasileiro, e o Jazz & Heritage Festival, um grande evento musical em Nova Orleans, no qual a música negra é bastante bem representada.

Cabe confessar que essas imagens, menos no campo da pesquisa, mais no campo da especulação, surgiram vez ou outra diante das lentes. Entretanto, já era sabido que nenhuma delas dava a conhecer, de fato, o objeto a que se propunha o trabalho: um olhar sobre si mesmo, sobre a própria ancestralidade.

"O maior problema que surge com a mera presença do fenômeno do poder estético, seja qual for a forma em que se apresente ou a habilidade que o produziu, é como anexá-la às outras formas de atividade social, como incorporá-la na textura de um padrão de vida específico. E esta incorporação, este processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural, é sempre um saber local." (Geertz, 2001:146)

Em Nova Orleans a busca seria, então, um templo religioso da prática vodu, de tradição africana. Em Nova York, os bairros negros Harlem, Bronx e Brooklyn, onde foi trabalhada uma fotografia de rua focada na construção dos tipos africanos encontrados aleatoriamente, além do convívio com duas instituições que desenvolvem trabalhos voltados à preservação da identidade negra: a The New Amsterdam Musical Association, um importante espaço para a música negra do Harlem; e a The Brotherhood/Sistersol, que desenvolve programas para crianças e adolescentes em situação de risco.

"A fotografia constrói uma identidade social, uma identidade padronizada, que desafia, não raro, o conceito de individualidade, permitindo forjar as mais variadas tipologias" (Fabbris, 2004:15). Assim, aprofundar imagetivamente a questão da identidade negra, nesse momento inicial da pesquisa teórica e visual,

corresponderia, então, a pensar nas aproximações da influência da cultura africana entre Estados Unidos e Brasil. Essa ponte tornou possível, na edição final do trabalho, a inclusão do retrato das duas iaôs, isto é, iniciadas à tradição religiosa iorubá, uma vez que elas poderiam estar até mesmo no Brasil, entre as baianas do Candeal, em Salvador, por exemplo. A cena se deu durante a celebração em homenagem aos homens iorubá. Por serem recém-iniciadas não poderiam deixar-se fotografar. Entretanto foram, durante o evento, se tornando cúmplices da lente. Inevitável. "Se me movesse alguns milímetros para a direita ou para a esquerda, ou se por sua vez o rosto se movesse, a visão se desmontaria, o rosto se dissiparia". Nesta frase, excerto do texto *O único rosto*, Hervé Guibert (1984) declara, como nesta cena, o momento em que fotógrafo e fotografado se colocam em uma mesma sintonia.



Uma outra formulação teórica possível naquele momento era lidar com a idéia de festividade; a festa seria uma característica da cultura africana a ser contemplada no trabalho: o ritmo, a dança, a comida, as cores, as celebrações, as representações religiosas. Mardi Grass e The Jazz Festival Heritage cairiam, assim, como uma luva para a documentação visual. Explorar essa condição das imagens levaria o trabalho a ressaltar a festa como composição do *ethos* do povo negro de qualquer lugar, ao pensar-se especificamente nos rituais sagrados, já que "o termo *ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu

estilo moral e estético e sua disposição, é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete", na definição de Geertz, 1989: 143.

Entretanto, o aporte conceitual a ser considerado fez com que essa hipótese inicial para a realização das imagens fosse abortada. Embora parte do trabalho tenha sido realizada em terras americanas, era preciso levar em conta o saber local, isto é, brasileiro, sobre a questão das influências africanas.

A primeira dessas considerações é o profundo desconhecimento que os próprios afro-brasileiros têm de suas origens; isso equivale a dizer que não se conhece o território africano, nem os territórios étnicos de onde muitos de nós somos originários. É importante lembrar que a palavra *negro* adquiriu, por isso mesmo, um significado pejorativo. Ao tratar os negros como mercadoria deu-se origem a um engano secular chamado "raça negra". Impossível realizar um trabalho fotográfico desse porte sem considerar que a sociedade brasileira é mestiça e criou artimanhas em vez de solução para essa questão. Segundo a literatura, o mestiço é um malandro e acostumado a "dar nó em pingo d'água". Com isso, conseguiu revelar a própria disparidade racial ou, pelo menos, o que se chamaria de problema da cor. Perguntar se o brasileiro é branco, preto, pardo, amarelo ou indígena é inútil. Ele determina colorações outras (um dado informal do IBGE aponta 136 cores diferentes para a pergunta sobre cor). Ele dribla o preconceito velado e, por mais que insista o pesquisador, ele não se diz negro. Disfarça-se, tal qual os dois personagens que introduzem as discussões propostas neste trabalho, porque prefere ser o mulato malandro cantado nas canções, tratado com humor na literatura, no cinema e exaltado pela beleza exótica das mulheres.

Mas nas ruas é que a cor se confirma. Artifícios estatísticos consideram a população de matriz africana no Brasil como minoria. Na verdade, se juntarmos as populações pretas e pardas (mestiços com graus diferenciados de ascendência africana), no Censo 2000, do IBGE, o total são 69.649.861 habitantes, o que equivale a 47% da população brasileira; o que faz do Brasil a segunda maior nação de povos de matriz africana do planeta. É como se estivéssemos ainda diante do quadro de M. Brocas, descrito pelo antropólogo João Batista Lacerda, em que a população clareada reinaria absoluta,

agradecida e feliz. O mestiço neste caso é o próprio negro, é a população com diferentes níveis de ascendência africana e brasileiros, portanto.

De 1870 a 1930, o pensamento crítico discutia a identidade étnica do nosso povo. Depois disso, o assunto se perde, talvez porque a elite brasileira não tenha transgredido a ideologia do branqueamento tal como ela foi formulada. Isso ocasionou um vácuo que pode ter sido a causa da indefinição de identidade. Aqui surge uma contradição. O brasileiro não conseguiu a tal definição étnica por ser tão mesclado, mas é exatamente essa mistura que oferece o seu caráter, o seu *ethos*.

Ou há desconhecimento da mestiçagem implícita, ou há repúdio das características que, a despeito da tonalidade da pele, são explícitas, como o formato da boca, do nariz, além de pintinhas escuras, quase sardas, o cabelo frisado. Negros, se não no sangue, ao menos na alma, diria Sílvio Romero, no auge das diversas ironias teóricas sobre o tema. Para os dois casos, uma mesma diagnose: a questão não é racial, mas de identidade cultural. Assim, os moleques do Morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, maioria negra, passam a usar cabelos brancos e amarelos justificando que isso não significa perda da identidade, mas aproxima o negro do branco. "E isso é muito bom", explica um deles, salientando que, apesar de exótico, o negro é lindo. Se for parecido com o branco, melhor? E a pergunta vinha. A questão, segundo Michel Serres (1997) é "como se sua identidade se esgotasse em um dos seus pertencimentos."

Muitas perguntas vieram durante a realização do ensaio fotográfico à medida que era preciso estabelecer um conceito de visualidade para o trabalho, um campo conceitual em que a imagem pudesse ao mesmo tempo fugir dos estereótipos, considerar o saber local, o repertório e a experimentação e, assim, "operar entre conceitual e sensível, entre teoria e prática, entre razão e sonho" (Brites, 2002).

São inúmeras as possibilidades da fotografia e de seus usos e funções para a sociedade. Isso não impede, entretanto, que exista algo de emblemático no processo fotográfico, talvez porque ele ocupe um território próprio, do qual todas as outras imagens são derivadas, e se afaste conceitualmente de todas as

outras formas de expressão artística que têm na imagem o produto final; talvez porque ela registre o instante e transforme “conceitos em cenas” (Flusser, 1985:45).

Muitas também têm sido suas possibilidades de estudo: sob o ponto de vista do fotógrafo, do fotografado, do observador da imagem que, isolado do contexto de produção, vai ler o registro de acordo com o seu repertório cultural, filosófico ou imagético, um novo conceito sobre o objeto e seu traçado luminoso, e “apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem” (Benjamin, 1987).

A centelha fotográfica se faz neste conjunto de imagens realizadas na instituição The Brotherhood/Sistersol, no Harlem. A busca era pela possibilidade de discutir a questão da inclusão social do negro, tendo como base um paralelo com o repertório sobre a mestiçagem do brasileiro e a compreensão que tínhamos do negro americano, a partir disso. Entretanto, ela parece dissipar-se diante da configuração imagética das cenas encontradas nos ambientes dessa instituição. A porta se abre e a luz de final de tarde em sua exploração dramática dá origem, curiosamente, às outras imagens que compõem todo o ensaio. Ponto de partida para a construção do olhar sobre o tema, quase num punctum barthesiano presentificado.

A primeira imagem tomada é o menino deitado sobre um sofá recoberto por tecidos de estampas étnicas. “Instantaneamente, amei como um louco esse rosto. Era para mim um instante propriamente fotográfico: programado pelo acaso e pela configuração do espaço: uma centelha fotográfica.” (Guibert, 1984). Ele tem os olhos pousados na câmera e se mantém assim durante toda a sequência de imagens realizada nessa área de convivência social em que os monitores conversam, descansam, fazem reuniões. Uma cena que se perpetua na sua duração.



Nas salas seguintes foram tomadas imagens dos rapazes discutindo as notícias do dia ao redor de uma mesa. A configuração espacial foi se modificando enquanto eles iam se dando conta da presença da câmera, até que se pôde chegar a essa cena, uma síntese visual, imagem ao mesmo tempo construída – embora não haja interferências na organização formal da cena, e aguardada – o retrato não é artificial. Embora a constante busca seja pelo tema a ser discutido com o ensaio, as conformações da luz reinam absolutas e podem, assim, ressignificar o trabalho que está sendo realizado.



A partir desse primeiro conjunto, outras imagens puderam ser feitas. É ele que dispara o processo de criação. Foram tomadas imagens nas ruas, com as quais foi possível reafirmar a presença marcante das questões da ancestralidade africana, como nos retratos das mulheres orgulhosas de sua condição de negras, cientes de suas origens, vestidas com trajes típicos nas ruas do Harlem, em Nova York, entre outras.



As seqüências realizadas na The New Amsterdam Musical Association retomam a mesma lógica visual da apropriação da luz, "um lance de dados entre eu e o espaço, onde o que estava em jogo era o desejo." (Guibert, 1984). Duas imagens são, portanto, exemplares para pensar este ambiente sagrado para as pessoas que o freqüentam, reduto de velhos músicos do Harlem; espaço para a experimentação das novas gerações. Em comum, a discussão sobre a herança africana.

A primeira delas tomada na The New Amsterdam Musical Association, durante a apresentação de uma peça teatral que tratava justamente da condição do negro americano. Nesse local, uma bancada com um espelho foi o portal para o depósito de inúmeras imagens que remetem à memória do local, arquivo das imagens do mundo. A cena fotografada pretende pensar uma questão amplamente discutida pela Fotografia: seu valor de culto e ritual. Deslocadas para o âmbito do sagrado, fotografias são colocadas em posição de destaque,

espécie de altar de onde podem ser vistas de imediato, de frente para a entrada das casas. Na edição final é incluída, além dessa, uma outra imagem tomada no templo, um altar religioso.



No templo de prática vodú, em Nova Orleans, a proposta era a de aferir como se dariam as manifestações religiosas, uma vez que há um compartilhamento mais evidenciado com o ensaio fotográfico realizado na cidade de São Paulo em terreiros de candomblé, no qual a experimentação visual se dá nos limites da interpretação da luz e da documentação. São seqüências que exploram as relações mitológicas das divindades africanas e os espaços profanos e sagrados.

As imagens pretendem fazer pensar, assim, como as tradições africanas foram mantidas nesse universo americano. No Brasil, é preciso que se retome a discussão; apesar de ser difundido externamente como uma democracia racial de negros ilustres como os jogadores de futebol, há internamente uma questão negra de difícil solução e passa frequentemente atestado de nação em vias de embranquecer, como na teoria de João Batista Lacerda para o Congresso Universal da Raças, de 1911. Se pensarmos que a questão não é racial, mas de identidade cultural, teremos aí um forte elemento para descobrir o que vem a ser o Brasil, como se dá a circulação da imagem do negro brasileiro. Lacerda propunha um prazo de cem anos para o desaparecimento dos negros em virtude

do clareamento absoluto dos mulatos. Cada vez mais brancos, eles perderiam, assim, miraculosamente, todas as características da raça. Não desapareceram, negando a tese do antropólogo. Mas não se sabem muito bem. Não se reconhecem nos tambores de crioula, nas danças do coco, na capoeira, no jongo, no maculelê, nos terreiros de candomblé, com a crença de que é possível haver "feitiço sem farofa".

As diferenças raciais, ou pelo menos de cor, são muito intensas no Brasil, por isso o reconhecer-se como parte de uma totalidade vingue como a única saída possível para a questão racial no País. Nesse contexto, onde estaria a identidade e como ela se renova no final do século XXI? Para descobrir isso, é preciso tirar a sociedade da cultura homogênea em que ela parece estar fincada e dar vez ao contraste que existe entre os diferentes grupos. Mais do que constatar a diferença, é avaliar como há absorção desigual dos diversos elementos que a compõem e como os grupos são capazes de operar a transformação. A fotografia pode repercutir favoravelmente as diversidades.

"A adoção metafórica de mecanismos ópticos e fotográficos para explicar o funcionamento da ideologia e, em contrapartida, a elaboração de concepções aberrantes sobre a fotografia, baseadas numa reflexão ingênua sobre os processos de conhecimento e de representação do real, contribuíram com esses erros. Acreditamos que a crítica a tais estereótipos é indispensável para se repensar a estrutura do trabalho fotográfico e seu papel nas transformações sociais" (Canclini, s/d).

À época da globalização, a identidade fala todos os idiomas, é multi-étnica, mutante, feita por elementos misturados de várias culturas, plural. Distante das propostas nacionalistas do século XIX, a discussão atual sobre a identidade e a cidadania deve alocar-se nos vários suportes culturais e não apenas no folclore.

Enquanto as intervenções folclóricas inerentes à mistura ocorrem, o mestiço se obriga a aceitar uma discriminação menos evidente a partir do momento em que é socialmente respeitado. É exatamente nesse contexto em que a cultura negra na Bahia foi descoberta como expressiva, importante e passa a ser valor cultural do País. As notícias que se produzem por lá apontam o desígnio da cultura negra dividindo espaço com o mestiço vitimizado pelo

preconceito, mas revelado nas imagens contundentes de um Pierre Verger e de um Mario Cravo Neto.

Um pouco mais além, estaria o reconhecimento da identidade cultural brasileira como um todo. A idéia de identidade não parece dar conta de toda a manifestação cultural no Brasil. Se pensarmos em identidade como algo que tende a permanecer porque é sempre igual, não se pode mesmo falar de uma identidade brasileira. É quando tratamos da singularidade, isto é, daquilo que é peculiar, característico e por isso mesmo absolutamente mutável.

É o caso, por exemplo, dos cultos afro-brasileiros, objeto das imagens realizadas em São Paulo como complemento ao projeto *Herança Compartilhada*. Não são manifestações folclóricas e estáticas, ao contrário, reinscrevem elementos da cultura nacional, se apropriam de uma territorialidade que pretende dar conta do resgate de referências africanas. Os elementos simbólicos da cultura afro-brasileira são retratados nesse segundo ensaio. Tal qual a experiência da interpretação da luz na cena da instituição que cuida de crianças e adolescentes em risco no Harlem, as cenas de terreiro, neste ensaio, remetem a uma exploração diferenciada do olhar sobre a ancestralidade. Embora surjam os objetos rituais e os arquétipos, há um grito pela constatação de que é possível olhar para esse universo dando conta de sua imagética, mais do que de seu lugar-comum. É assim que são incluídas, por exemplo, as duas imagens abaixo – que fazem referência direta a ações concretas do sistema ritual, mas procuram um outro modo de olhar para essa questão.



Para concluir, é preciso colocar os pés nas ruas. A atenta observação da população mestiça que ainda não se deu conta de sua manifestação cultural peculiar está acima de qualquer teoria. O pardo, isto é, o mestiço, continuará se

declarando branco. O negro se dirá mulato. Uma política cultural eficiente saberá ressaltar que o produto final é uma gente com caráter, que absorveu todas as culturas que formam o País. E, ao contrário do que se pensa, negros e mestiços não são minoria. É isso que faz que se perceba, em território estrangeiro, a importância da herança africana para o Brasil, como se pretendia o projeto.

A riqueza étnica contribui para um padrão de enriquecimento cultural. Nesse sentido, é preciso dissolver o disfarce branco como esconderijo dos mesclados, que têm por si tão vasta personalidade. Assim, cria-se a verdadeira identidade do povo brasileiro completada pelos limites da história e da cultura. Por exemplo, a contradição mais contundente está no fato de que o brasileiro conseguiu derrubar a barreira da raça, mesclando-se, coisa impensável nos Estados Unidos. E essa mesma nação miscigenada ignora os seus mestiços, sua gente.

É preciso que se diga que apesar da cor da pele os olhos eram o de uma estrangeira, apenas latina – o que, por si, já era o suficiente para alguns impedimentos. A diferença eram as lentes, focadas em um outro sujeito com o qual foi possível estabelecer cumplicidades. E as cumplicidades com sua própria identidade. Para encerrar o ensaio fotográfico, a mulher nas ruas, invadida pelas texturas das sombras. Mais uma vez a luz dá à fotógrafa a possibilidade de retratar-se. “É o que dizia: Eu sou neguinha”.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Rita de Cássia. **Povo-de-santo, povo de festa**: estudo antropológico do estilo de vida dos adeptos do candomblé paulista. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1992.

AUGRAS, Monique. **O duplo e a metamorfose**: a identidade mítica em comunidades nagô. Petrópolis: Vozes, 1983.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo, Brasiliense, 1987.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In _____. **O saber local**. São Paulo: Vozes, 2001.

_____. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GUIBERT, Hervé. O único rosto. **Folha de São Paulo**, São Paulo. 22 out. 1987.

HERANÇA COMPARTILHADA. A influência da cultura africana no Brasil e nos Estados Unidos. [catálogo da exposição]. São Paulo:s/ed, 2005.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Compreender as imagens: hipóteses para uma sociologia das artes visuais. **ARTEunesp**. São Paulo, v. 12, p. 23-42, 1996.

SERRES, Michel. O que é identidade. **Le Monde de l'Éducation, de la Culture et de la Formation**. jan. 1997. Trad. Sílvia Barini Pinto.

VELOSO, Caetano. **Eu sou neguinha**. (Em VELOSO, Caetano. **Caetano**. São Paulo: PolyGram, 1987. 1 CD, faixa 2, 4min 59s).

WILLIS, Deborah. Picturing us. **African american identity in photography.**
New York: The New Press, 1994.