

“ATRAVÉS DO OLHAR DA REPRESENTAÇÃO”: SOBRE O ESTEREÓTIPO E A COMUNICAÇÃO

“THROUGH THE EYE OF REPRESENTATION”: ON STEREOTYPES AND COMMUNICATION

Resumo: O presente texto toma como ponto de referência e modelo metodológico “O espetáculo do ‘outro’”, de Stuart Hall, um capítulo de um manual da Open University. Esse capítulo ensina teorias da diferença e do estereótipo, traz uma seleção de imagens do corpo negro, compondo uma sequência histórica dessas imagens, e conclui com formas de contestar o estereótipo. Na busca de contribuir para pesquisas e ensino em cultura e comunicação que se realizam desde uma perspectiva decolonial, este texto faz um *close reading* do texto de Hall com vistas a entender como pode ser lido longe de seu contexto cultural original. Revê teorias do estereótipo lidos no Brasil e examina, especialmente, a de Homi Bhabha, que entende o estereótipo em termos do fetichismo; discute a foto que fecha o artigo de Hall como ilustração da forma mais eficaz de contestar o estereótipo, “ver através do olhar da representação”. Adicionalmente, lê-se o texto de Hall a partir de seu encaixe e desencaixe da história cultural brasileira e sugere a inclusão das exposições etnográficas ou “zoológicos humanos” na história da cultura de massa que embasa nossas discussões de mídia e comunicação e do racismo. São frutos dessa discussão a exploração do modelo de estética decolonial sugerido por Hall e uma releitura da história cultural brasileira que, ao preencher uma lacuna, convida a uma releitura de teóricos clássicos da comunicação desde essa nova perspectiva. Suas conclusões são relevantes para o ensino em Comunicação e Estudos Culturais e a pesquisa e crítica a estereótipos racistas.

Abstract: This article takes as its reference and methodological model “The Spectacle of the ‘Other’”, by Stuart Hall, a chapter from an Open University textbook. This chapter teaches theories of difference and of the stereotype, includes a selection of images of the black body, composing a historical series of these images, and concludes with strategies to contest stereotypes. With a view to contributing to research and teaching in culture studies and communication from a decolonial perspective, this article makes a close reading of Hall’s chapter with a view to understanding how it can be read far away from its original cultural setting. It reviews theories of the stereotype read in Brazil and expands on Homi Bhabha’s reading of the stereotype in terms of fetishism; it discusses the photograph that closes Hall’s text as an illustration of the most effective way of contesting stereotypes, “seeing through the eye of representation.” In addition, “The Spectacle of the ‘Other’” is read as both in tune with and removed from Brazilian cultural history and we suggest the inclusion of the ethnographic exhibitions known as “human zoos”, as part of the history of mass culture that forms the basis for our discussions of media and communication theory and of racism. The article fleshes out the decolonial aesthetic Hall suggests and rereads Brazilian cultural history in a way that fills in a blank shown up by Hall’s text and, as a result, calls for a rereading of classics of communication and cultural theory from this new perspective. Its conclusions are relevant to teaching communication and cultural studies and to the research and critique of racist stereotypes.

Palavras-chave: Stuart Hall, Rotimi Fani-Kayodé, zoológicos humanos, estética decolonial

Keywords: Stuart Hall, Rotimi Fani-Kayodé, living exhibits, decolonial aesthetics

A decolonialidade é a luta que sempre existiu.

- [Catherine Walsh, TV UERJ, 2018](#)

“O espetáculo do ‘outro’” é o quarto capítulo de um manual de curso da Open University (OU), organizado por Stuart Hall e publicado com o título de *Representation: Cultural representations and signifying practices* em 1997, ano em que Hall se aposentou da OU para trabalhar com entidades ligadas às artes, InIVA – International Institute of Visual Arts e Autograph – Association of Black Photographers. O livro examina questões inerentes ao problema da representação, entendida como construção ou produção social de sentido. Os sentidos compartilhados são a cultura que os estudos culturais estudam.

Como em outros textos, em “O espetáculo do ‘outro’” Hall pretendia não só instruir mas intervir, criando um argumento destinado a mudar atitudes e orientações. “Meus escritos são criados em função de situações concretas, são sempre intervenções. Estão sempre procurando redirecionar uma dada situação”, ele explicou em uma entrevista (Sovik e Buarque de Hollanda, 2004). Os primeiros leitores e público-alvo do livro certamente foram estudantes britânicos. No final dos anos 1990, a Grã Bretanha já havia começado a enfrentar seu “multiculturalismo”; houve um importante movimento artístico negro nos anos 1980, nas artes visuais; já não eram somente autores brancos os que ganhavam prêmios literários. Mas lá, como em outros países historicamente envolvidos no colonialismo, no tráfico transatlântico e na economia escravagista, o racismo persistia.

O método de Hall passa pela contextualização histórica de problemas que ele enfrenta nos seus textos, como maneira de observar as condições em que emergem. “O espetáculo do ‘outro’” é fartamente ilustrado, primeiro com exemplos de fotojornalismo esportivo. Depois, mergulha em uma narrativa *grosso modo* cronológica, mas fragmentária, usando imagens de diferentes gêneros e momentos do passado, para produzir uma certa história da cultura visual e de massa britânica focada na imagem do negro. Peças publicitárias do século XIX para produtos de uso cotidiano na metrópole, que refletiam e apoiavam o imperialismo britânico em nome da higiene e do avanço civilizacional, são seguidas de desenhos do cotidiano nas fazendas de escravos no Caribe; propagandas abolicionistas; uma imagem de 1927 de uma menina branca com um Golliwog, bichinho imaginário que também é um ser humano negro e esteve presente nos rótulos das conservas de fruta Robertson’s, no Reino Unido, até 2001; e fotogramas do auge da

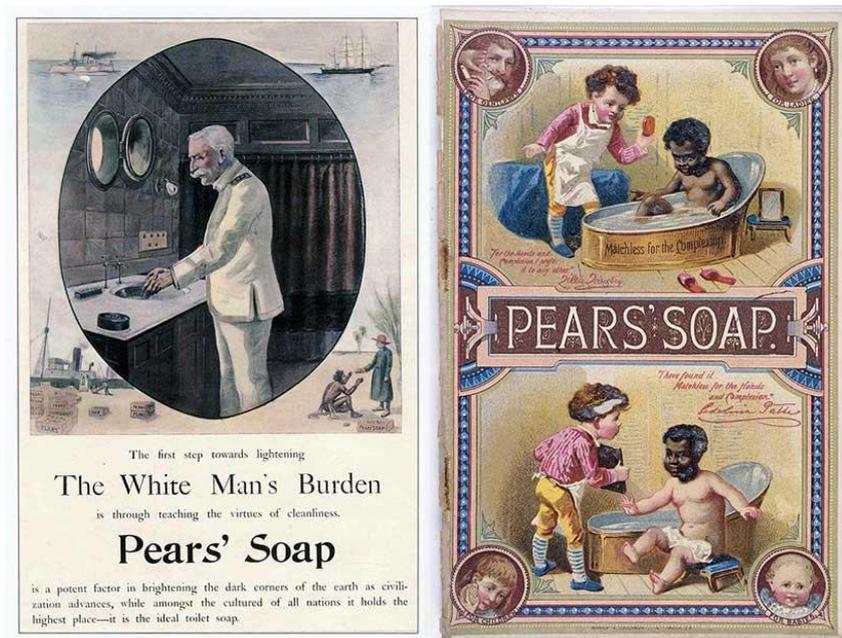


Imagem 1. Anúncios reproduzidos em Stuart Hall. “O espetáculo do ‘outro’”. *op. cit.*, 1996. Domínio público.

produção cinematográfica hollywoodiana *mainstream*, entre os anos 1930 e 1950, com referências textuais a outros filmes estadunidenses, a começar com *Birth of a Nation*, de 1915. O capítulo inclui também várias referências e imagens da africana Saartje (Sarah) Baartman (1789? – 1815), apelidada Vênus Hotentote, levada à Europa em 1810 da África do Sul para ser exposta como peça de diversão e objeto científico até sua morte. A ciência queria comprovar a tese da mulher negra ser “mais primitiva, e portanto mais sexualmente intensiva” (Gilman, 1985, p. 83). A vulva de Baartman era o centro do interesse científico, enquanto os desenhos e charges de jornal – ela morreu antes da fotografia ser inventada - observam suas nádegas, num desvio fetichista.

No texto, utilizando-se da linguística saussuriana e bakhtiniana, da antropologia e da psicanálise, Hall explica por que a diferença importa, assim como a relevância e o funcionamento do estereótipo. Dentre outros textos sobre o tema, “O espetáculo do ‘outro’” é excepcional por discutir formas de contestar o estereótipo, apresentadas como “contra estratégias”, e é nessa discussão que, abruptamente, o texto termina. (A segunda edição de *Representation*, com dois organizadores adicionais, é de 2013 e acrescenta, no final de “O espetáculo do ‘outro’”, atualizações sobre a cena britânica quanto à imagem do negro. É essa versão que foi traduzida para o português em *Cultura e representação*, em 2016).

O termo estereótipo (do grego, *stereos*, ou sólido) remonta à indústria gráfica e se refere às placas de metal fundido em moldes de gesso ou *papier-mâché*, que permitiam gravar em relevo páginas inteiras para a impressão de livros e jornais. Se o sentido

original de estereótipo se perdeu de vista a partir do final do século XIX com a transformação tecnológica da imprensa, seu sentido secundário, de ideias fixas e simplificadas sobre alguém ou algo, de uma visão chapada (a metáfora gráfica continua), se fortaleceu e se misturou à história do desenvolvimento da cultura de massa. Este artigo adota como referência e inspiração o método de Hall de posicionar textos teóricos junto a problemas atuais e de entender o estereótipo como produto de uma história específica, mesmo quando faz parte de mudanças mundiais maiores. Revê as teorias do estereótipo que circulam no Brasil e mergulha em uma delas - elaborada por Homi Bhabha e crucial para Hall também – que afirma que os estereótipos são fetichistas. Examina algumas respostas negras à estereotipia, focalizando a performer Josephine Baker, que fez sucesso em Paris, o local de grandes exposições com suas “aldeias” etnográficas. A partir de “O espetáculo do ‘outro’”, mas também de seu desvio, o texto tenta desenvolver uma explicação da contra estratégia de Hall, “ver através do olhar da representação”, que ele considera a forma mais eficaz de contestar um regime racial de representação e estereótipos racistas. Argumenta que as exposições etnográficas ou “zoológicos humanos” são um elo que falta à história dos meios



Imagem 2. Estereóscopo a venda em exposição etnográfica em Paris. In: Blanchard et alii, 2011a.

de comunicação de massa e do estereótipo racista no Brasil, além de despertar particular interesse pelo seu envolvimento na produção do racismo científico aqui desenvolvido.

Finalmente, sugere a inclusão, na história da mídia que embasa a teoria da comunicação no Brasil, de elementos da cultura visual, não da iconografia de Saartje Baartman, mas de seus sucessores na forma de “peças vivas”, grupos de pessoas, os “outros” que compunham exposições e mostras etnográficas no século XIX e começo do século XX, realizadas como parte dos megaeventos, as exposições universais.

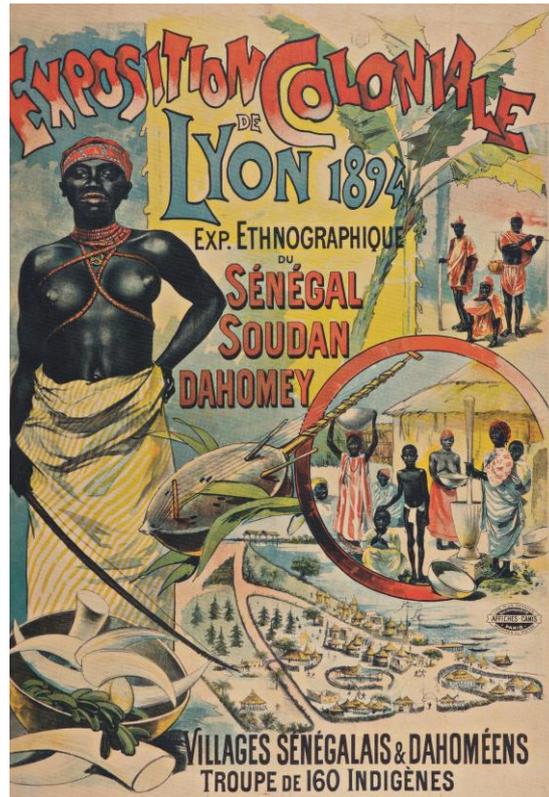


Imagem 3. Cartaz de exposição etnográfica em Lyon, 1894. In: Blanchard et alii, 2011a, p. 219.

Os *insights* sobre o estereótipo apresentados por Stuart Hall

Hall esclarece a diferença entre estereotipia e tipificação, um sistema classificatório que tem uma lógica análoga à da ideia platônica ou da lexicografia, de existir um tipo geral e diversas variantes. O estereótipo é um dispositivo que estabelece “uma conexão entre representação, diferença e *poder*” (Hall, 2016, p. 193, ênfase do autor). Nem quando há “boa vontade”, as representações conseguem fugir do peso desse poder e, por isso, nem a propaganda abolicionista nem o cinema da primeira metade do século XX deixou de representar pessoas negras por meio de “algumas características simplificadas, redutoras e essencializadas” (Hall, 2016, p. 174).

Hall propõe que os estereótipos se referem ao que é imaginado em fantasia (p. 200). A fantasia é estimulada pelo olhar, por isso os estereótipos são, em primeiro lugar,

imagens. No filme *Frantz Fanon: Black Skin, White Mask*, de Isaac Julien, Hall explica que esse *insight* é de Fanon:

O racismo aparece no campo da *visão*. Mas ele vê outra coisa, que [...] nunca tinha sido discutido antes, que é a natureza sexualizada do olhar. Olhar sempre envolve desejo. [...] O ato do racismo é uma negação desse desejo, que está no próprio olhar (Hall in Julien, 1995).

As relações de poder que se expressam e se reafirmam no estereótipo, Hall escreve, “nos levam para o domínio onde a fantasia intervém na representação; para o nível no qual aquilo que é mostrado ou visto na representação só pode ser entendido em relação ao que não pode ser visto, ao que não pode ser mostrado” (Hall, 2016, p. 206). É nesse nível, da convicção de uma verdade invisível, que o racismo opera. Como contestar o que não é dito, mas entendido e tido como verdade mais profunda? Como lidar com imagens que evocam fantasias – e não as pronunciam?

Hall observa as produções imagéticas negras e identifica três estratégias que contestam o estereótipo racista. Uma transforma o problema em virtude: o homem negro hiper sexualizado e sedutor foi herói em certos filmes de ação dirigidos por negros, nos anos 1970. A segunda trabalha com variações de *Black is beautiful*. Em 2001, Hall e Mark Sealy, diretor de *Autograph*, resumiram sua avaliação dessas estratégias:

Reverter os termos simplesmente, de tal maneira que termos como “negro” deixem de ser abjetos e se tornem “lindos”- a estratégia das “imagens positivas”- se mostrou insuficiente. A reversão não subverteu o próprio sistema de representação, deixou-o em seu lugar, só que agora de ponta cabeça! Considerem como as concepções biológicas de “raça” são – que bizarro – *confirmadas* pela maneira em que o corpo negro é reposicionado no esporte, na moda, na publicidade e na indústria da música. Foi necessário não só variar os estereótipos, mas *entrar no interior* da própria imagem, para desconstruí-la desde dentro: isto é, empreender uma perigosa “política de representação”. (Hall e Sealy, 2001, p. 38-39)

A terceira contra estratégia, de “entrar no interior” da imagem, é o que Hall chama “ver através do olhar da representação”. Ela:

está *dentro* das complexidades e ambivalências da representação em si e tenta *contestá-la desde dentro dela*. Está mais preocupada com as *formas* de representação racial do que com a introdução de um novo *conteúdo*. Ela aceita e trabalha com o caráter instável e mutável do significado e entra, por assim dizer, em uma luta pela representação, enquanto reconheça que não haverá vitória final, pois não existe possibilidade de fixar o significado.

Assim, em vez de evitar o corpo negro, por estar ele tão absorvido pelas complexidades de poder e subordinação dentro da representação, essa estratégia o toma positivamente como o principal local de suas estratégias representacionais, tentando fazer com que os estereótipos operem contra eles próprios. Em vez de evitar o perigoso terreno aberto pelo entrelaçamento entre “raça”, gênero e sexualidade, contesta de forma deliberada as definições sexuais e de gênero dominantes da diferença racial ao *trabalhar* a sexualidade negra.

(Hall, 2016, p. 219)

Na multiplicidade de termos em itálico, sentimos a vontade de Hall de explicar essa ideia complexa com o auxílio do tom e da ênfase. No final de “O espetáculo do ‘outro’”, ele deixa para os leitores do texto a tarefa de entender os sentidos e as diferenças entre as fotos “Jimmy Freeman”, de Robert Mapplethorpe, e “Sonponnoi”, de Rotimi Fani-Kayodé (Hall, 1997, p. 275). Escreve que “não existem garantias” de sucesso na tentativa de subverter um regime racializado de representação (p. 276). Assim, além de algumas diretrizes bastante abstratas, temos algo que Hall considera exemplar, mas cuja eficácia não garante. Não é de se surpreender que os editores da segunda edição de “O espetáculo do ‘outro’” quiseram falar de avanços e retrocessos concretos na representação do corpo negro na Grã Bretanha.

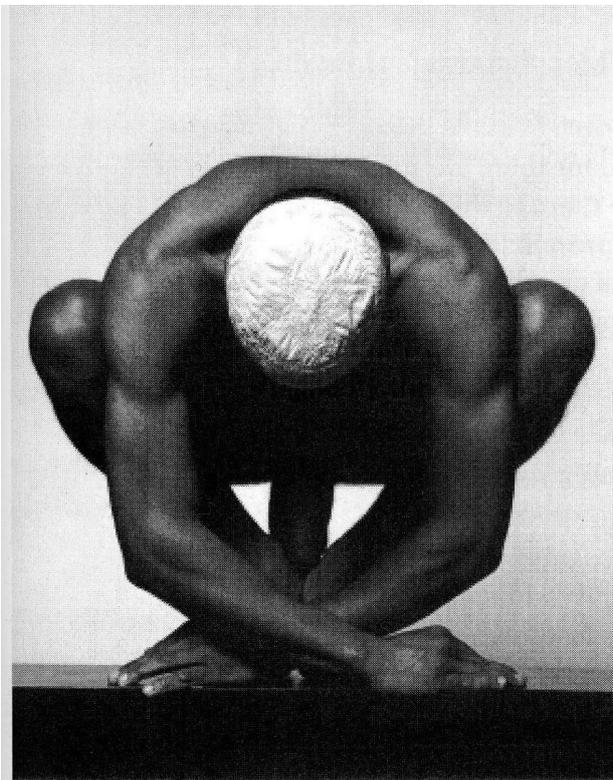


FIGURE 4.30 *Jimmy Freeman*, 1981, by Robert Mapplethorpe (Copyright © 1981 The Estate of Robert Mapplethorpe).

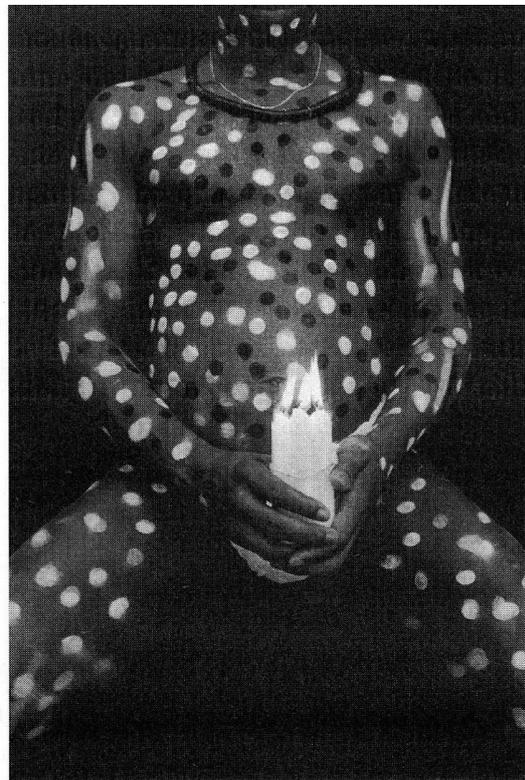


FIGURE 4.31 *Sonponnoi*, 1987, by Rotimi Fani-Kayode.

Imagem 4. De: Stuart Hall. “The Spectacle of the ‘Other’”. In: _____. *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London: Sage/Open University, 1997, p. 275.

O texto se insere em uma tradição dos Estudos Culturais que tinha entre suas prioridades fazer intervenções intelectuais no processo do crescente reconhecimento, bastante conflitivo, da multiracialidade e multiétnicidade da população britânica. Assim, o texto intervém no sentido de educar alunos e alunas majoritariamente brancos¹ sobre os pressupostos e a história da cultura visual em seu entorno, marcados pelo colonialismo, o

escravagismo e o imperialismo. Nesse sentido, contrasta com as ideias mais influentes sobre estereótipos, elaboradas no pós-guerra a partir de uma nova consciência do seu poder, do uso nazista do rádio e do cinema e do *boom* das indústrias da imagem ligadas à sociedade de consumo.

Teorias do estereótipo

Por exemplo, *Mitologias* (1993), de Roland Barthes, publicado pela primeira vez em 1957, é central na discussão da cultura de massa e de consumo no Brasil. Barthes examinou uma gama de clichês estampados em revistas ilustradas, na publicidade e no cinema, além de objetos do cotidiano: afirma que qualquer objeto era capaz de ser transformado no que ele chamou de mito. Escreveu que o mito “rouba” uma imagem ou um objeto de seus sentidos, reaproveitando-os em um segundo discurso, mitológico. Por exemplo, a rosa vermelha é uma flor mas – essa leitura é igualmente legítima – ela “é” ou representa paixão; na medida em que a rosa vermelha é flor e paixão ao mesmo tempo, a paixão enfraquece a sensação de presença da flor. Fazer estudos de mitos é um processo ao mesmo tempo semiológico e ideológico, isto é, que procura engajar o “inimigo essencial”, identificado como “a norma burguesa”, em um processo que chama de *semioclastia* (Barthes, 1973, p. 9).

Para Barthes, não é possível produzir mitos de esquerda ou “revolucionários”, porque o mecanismo do mito despolitiza pela sua própria estrutura, ao naturalizar a relação entre a verdade mais concreta do primeiro discurso e o sentido imposto pelo segundo. Para ele, fazer uma leitura politizada de mitos implica ler os interesses em jogo, redescobrir as relações de produção envolvidas no objeto ou observar como o mito ocultava a realidade, entendida desde uma perspectiva materialista. O “mitólogo” consegue desmontar os mitos ou destruí-los, mas com isso, empobrece sua vida ao afastar-se da comunidade que continua aceitando-os (Barthes, 1993, p. 176). Mesmo assim, Barthes tomou os primeiros passos para decodificar imagens coloniais quando deu importância à fotografia de um “jovem negro vestindo um uniforme francês” (Barthes, 1993, p.138) na capa de *Paris-Match*. O jovem não é um símbolo,

tem presença demais para isso, apresenta-se como imagem rica, viva, espontânea, inocente, *indiscutível*. Mas, simultaneamente, esta presença é submissa, distante, tornou-se como que transparente, recua um pouco, faz-se cúmplice de um conceito já anteriormente constituído, a imperialidade francesa: é uma presença *emprestada*. (p.140)



Imagem 5. Capa de *Paris-Match* com jovem soldado, analisada por Roland Barthes.

Embora Barthes consiga denunciar o esvaziamento da presença a favor de uma qualidade ou uma ideia, não toma um segundo passo, de pensar a política da imagem a partir desse jovem e desde o interior da imagem, como Hall sugere.

Outro marco no debate, menos usado no Brasil, mas que permanece uma referência para quem se interessa pelo tema, é *Difference and Pathology: Stereotypes of sexuality, race and madness* (1985), de Sander L. Gilman. Sua análise tem dois pilares. O primeiro é a psicologia do processo de individuação, em que a criança entre nascer e cinco meses de idade começa a distinguir entre si e o mundo. Cada negação de suas demandas é entendida como mau e cada satisfação, bom, em função da ansiedade que surge quando a criança percebe que não controla o mundo (Gilman, 1985, p. 17). Assim, a separação da pessoa do mundo - ou a diferença - é uma ameaça ao controle e à ordem. “Já que não existe uma linha real entre si e o Outro, uma linha imaginária tem que ser desenhada” (p. 18), para restaurar esse controle. Os estereótipos são “palimpsestos em que as representações bipolares iniciais ainda são vagamente legíveis” (p. 18). São projeções sobre os outros, como resposta à tensão produz ansiedade.

Mesmo que os sistemas sejam basicamente bipolares e redutivos, são também produtos de circunstâncias sociais, multiformes e cambiantes. Como exemplo, Gilman apresenta o caso do judeu ser identificado como negro na Alemanha do século XIX. Associá-lo ao negro foi uma maneira de tornar mais “outro” ainda o judeu (p. 29-31). Para Gilman, isso ilustra a forma em que os estereótipos são usados para se reforçar mutuamente, ou seja, as identidades dos estereotipados são sobredeterminadas, têm

justificativas de sobra. Seu livro opera como antologia de estereótipos que originaram na Europa Ocidental e que têm a característica do cruzamento em figuras estereotipadas de múltiplas identidades inferiorizadas. O livro é marcado pela experiência do Holocausto e foi escrito com a intenção de uma alerta: “o propósito de estudar estereótipos não é de parar a produção de imagens do Outro, imagens que degradam e, ao degradar, controlam. Seria uma tarefa de Sísifo. Precisamos desses estereótipos para estruturar o mundo” (p. 240). Para Gilman, estudar os estereótipos em seu contexto cultural conscientiza e informa contra sua perpetuação na mente e na ação.

Como Gilman, Umberto Eco tem como impulso e referência o autoritarismo e antissemitismo nazifascista. Em “Protocolos ficcionais” (1994), explora a diferença entre ficção e não-ficção e usa como seu maior exemplo um texto que foi pretexto para a perseguição nazista aos judeus, *Os protocolos dos sábios de Sião*. Eco registra suas origens no século XIV, edições e acréscimos que levaram à edição no século XX que relatava uma suposta conspiração dos “sábios” judeus, que tinha a mesma capacidade de convencimento que os estereótipos do *fake news*. Outro texto de Eco, “O fascismo eterno” (1998), com o título de “*Ur-fascism*” em inglês, ou “fascismo primitivo”, é de uma conferência feita em 1995 nos Estados Unidos logo após o atentado a bomba que matou 168 pessoas, feito por um supremacista branco a um prédio do governo federal na capital do estado de Oklahoma. Depois de explicar a naturalidade com que Eco, quando criança, aceitava o fascismo de Mussolini e a revelação que foi, para ele, a “liberdade” que chegou com os Aliados, faz uma lista das características de discursos fascistas que podem estar presentes em diversas constelações. Ele identifica 14 sintomas linguísticos ou falas fascistas, a exemplo do culto à tradição, o desprezo pelos mais fracos, a obsessão do complô e a xenofobia; todos têm dimensões afetivas. Os “hábitos linguísticos”, escreve Eco citando Eugène Ionesco, “são muitas vezes sintomas importantes de sentimentos não expressos” (Eco, 1998, p. 34). Todos – Barthes, Gilman e Eco – percebem o complexo jogo que conecta os sistemas afetivos de identificação, no estereótipo, com a economia política dos discursos, seus propósitos sociais e sua aplicação política. Se Gilman de certa forma defende o estereótipo como resposta a uma ameaça na forma de uma diferença, nem Barthes nem Eco torna compreensível o vínculo de discurso com sentimento não expresso.

O poder do estereótipo em Homi Bhabha

Em “O espetáculo do ‘outro’”, Hall não cita Homi Bhabha extensamente, mas seu texto também trata o estereótipo racial em termos do fetichismo e deixa claro o conhecimento

que tinha do artigo de Bhabha sobre o tema. Esse artigo, “A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo” (Bhabha, 1998), apresenta uma teoria que, via psicanálise e o pós-estruturalismo, explica as relações entre discurso e identificação, discurso e organização social. O estereótipo é a “principal estratégia discursiva” do colonialismo (p. 105). Essa estratégia se estende no tempo e no espaço por toda parte, mesmo depois do fim da administração colonial. É o que Quijano conceitua como colonialidade do poder.

La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial / étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social. (Quijano, 2014, p. 285)

Em sua análise da estratégia discursiva, Bhabha parte do dispositivo de saber-poder de Foucault para falar de como o estereótipo “representa a necessidade urgente de contestar singularidades de diferença e de articular ‘sujeitos’ diversos de diferenciação” (Bhabha, 1998, p. 115).

Desde a primeira leitura de “A outra questão”, soa verdadeira a ideia de que o estereótipo não é repetido por ser uma verdade assentada, mas “uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido” (Bhabha, 1998, p.105). No entanto, as explicações dessa tese são de difícil leitura. Nas palavras de seu exegeta, o psicanalista e professor Derek Hook, o artigo de Bhabha

tem muito a recomendar por pura profundidade conceitual, mas é assolado por um estilo de expressão denso, duro e um tanto barroco. Mais de uma vez foi acusado de maneirismos esotéricos que são obstáculos à compreensão e que propositalmente cultivam a abstração. Essa afirmação me parece razoável. (Hook, 2005, p. 3)

Hook assume o desafio de elucidar o argumento de Bhabha com atenção especial à análise de “formas de racismo em contextos coloniais ou em ex-colônias” (p. 3). Aqui, então, acompanharemos o raciocínio de Hook, que explica o de Bhabha a partir de sua dimensão psicanalítica.

Em Bhabha, o estereótipo é uma tentativa de equacionar o mesmo dilema mencionado por Gilman: as tensões e paradoxos no processo de identificação, que precisa da figura do outro como referência e precisa negar a diferença ao mesmo tempo. O colonizador exagera as diferenças entre ele e o colonizado e ao mesmo tempo precisa estabilizá-las; seu dilema é que acima do confronto com o colonizado paira a possibilidade da diferença radical ceder à identificação (Hook, 2005, p.2). Hook nota que o ambiente colonial é caracterizado por “assimetrias extremas de poder” e “desequilíbrios

radicais de privilégios, riqueza e posses” (p.4), sem deixar de existir um “jogo inconsciente de identificações entre colonizador e colonizado [...] que envolve fluxos de desejo, ansiedade e ambivalência do afeto” (p. 4). Essas circunstâncias coloniais “se prestam à geração de fantasias”, Hook nota. A resposta à volatilidade fantasiosa da imagem do outro é de tentar fixá-la pela repetição.

Conforme podemos observar, a concepção de estereótipo de Bhabha torna possível “a análise conjunta da economia política do discurso e a economia afetiva de identidades” (p. 8). Discurso e identificação não se espelham e a teoria de Bhabha leva isso em conta. Hook pergunta por onde passa a transmissão, “*the relay*”, entre discurso e identificação; que modelo pode ser construído para explicar a ambivalência como “condição constitutiva do estereótipo”; e como explicar a necessidade e durabilidade da repetição (p.10). É para responder a essas três perguntas que ele revê a teoria do fetiche, palavra derivada do português, feitiço, usada por Bhabha para desfazer esse nó tríplice.

O fetiche em Freud, Hook lembra, tem origem na narrativa do menino que, ao ver que o corpo feminino não tem pênis, teme a castração e a perda do órgão que mais lhe dá prazer. A castração não precisa ser anatômica; significa a perda de “um elemento da subjetividade que [...] funciona como veículo de prazer, identidade e auto-vestimento – e representa uma espécie de ‘extinção da subjetividade’ quando ameaçado” (p. 11-12). Desse modo, a presidência de Barack Obama nos Estados Unidos ou a normalização da admissão de estudantes negros à universidade no Brasil, por exemplo, podem ser lidas como ameaças à crença na superioridade e ao sistema de privilégio brancos, denominado “meritocracia”. O fetiche é um “item”, um objeto ou processo que protege o sujeito da percepção da ameaça enquanto permite a perpetuação do prazer, identidade e auto-vestimento como se a ameaça não existisse.

Para Hook, é importante distinguir o fetiche da denegação, que recusa radicalmente uma realidade externa, do fetiche que trata do afeto e da identificação. Dá como exemplo de denegação uma pessoa que se declara tolerante, em termos raciais, mas se comporta de maneira racista; ambos os comportamentos são sinceros e conscientes ou racionais, pois a prática racista é explicada como uma opção do sujeito. Já podemos começar a pensar na fotografia de Robert Mapplethorpe que Hall publica. É de conhecimento comum e muito comentado por Hall a redução do corpo negro a seus genitais, mas Mapplethorpe escolhe fazê-lo mesmo assim, como em “Homem de terno poliéster”.² As fotos como essa e a que Hall usa, da série *The Black Book* (Mapplethorpe, 2010/1986), não evocam a cena da produção da fotografia ou a relação entre fotógrafo e

modelo? A centralidade do pênis negro é “ansiosamente repetida” como distração da denegação da igualdade racial que está implícita. É como se Mapplethorpe nos dissesse: “os negros, sabe, eles são assim, superdotados. Eu vi, eu sei”. E ao mesmo tempo, “Esses genitais são como quaisquer outros, olhe!” Hook resume a teoria de Bhabha sobre a relação da denegação com o fetiche assim:

A descoberta da diferença foi feita e, apesar do reflexo psíquico de negar essa diferença, a descoberta não pode ser desfeita. No entanto, o que pode acontecer é que a descoberta perturbadora pode ser suportada e se tornar *administrável* com o envolvimento de um componente adicional. O fetichismo é uma espécie de “administração de objetos” por meio do qual a ansiedade é aliviada. É uma operação de fantasia, vinculada a um modo específico de defesa da realidade – a denegação. [...] Assim, o fetiche – e também o estereótipo – é um objeto *volátil*, capaz de dar prazer e ansiedade nas mesmas proporções. (Hook, 2005, p. 22)

O estereótipo e sua reiteração é a resposta colonial a um duplo desafio, de manter a dominação racial discursivamente e de lidar com o “jogo inconsciente de identificações entre colonizador e colonizado” (p. 4). O estereótipo e o fetiche têm poder encantatório, de enfeitiçar; ao serem repetidos distraem da dúvida de como lidar com a diferença desse “corpo ameaçador do ‘outro’ que não reflete minhas próprias qualidades narcísicas” (p. 28), por ser diferente, enquanto semelhante.

O estereótipo e o fetiche são fantasiosos, mas Hook adverte que não é por isso que são problemáticos. Citando Zizek, Hook observa que “a fantasia é o pedacinho de imaginação pelo qual obtemos acesso à realidade – a moldura que garante nosso acesso à realidade, nosso ‘senso de realidade” (Zizek apud Hook, p. 18). Continua Hook:

Recuperar a verdade em meio à fantasia sempre será um projeto fútil para a psicanálise. Isso é particularmente verdadeiro em contextos caracterizados pela ubiquidade de relações intensificadas de temor/ódio/desejo, como os da colônia, onde disparidades enormes de poder e “mecanismos de alteridade” discursivos também estão em jogo, elementos que induzem graus formidáveis de fantasia. (p. 18)

O fetichismo implica em repetição ansiosa, pois imbuí de poderes especiais um objeto que também é comum: a contradição motiva a necessidade de reafirmar o que se quer acreditar sobre esse objeto. Assim, a inferioridade de negros e negras (ou sua superdotação sexual, ou sua infantilidade) é reafirmada enquanto se reconhece a semelhança com brancos e brancas. A prova de sua semelhança – no caso da foto de Mapplethorpe, os corpos nus - acaba sendo também a comprovação de uma diferença. A terceira contra estratégia de Hall, de “ver através do olhar da representação” procura se imiscuir nessa dinâmica psicossocial que gera e mantém o estereótipo.

Respostas negras

A operação dessa contra estratégia não é de agora. A atuação nos palcos da dançarina e cantora estadunidense Josephine Baker (1906 – 1975) é um marco na resposta negra ao olhar racista. Baker chegou a Paris em 1925 e imediatamente fez sucesso no *music hall* Folies Bergères, que já havia sido cenário de espetáculos de zulus em atuação guerreira, em 1878. Baker chegou a ser a artista mais bem paga da Europa e fez importantes gestos liber-

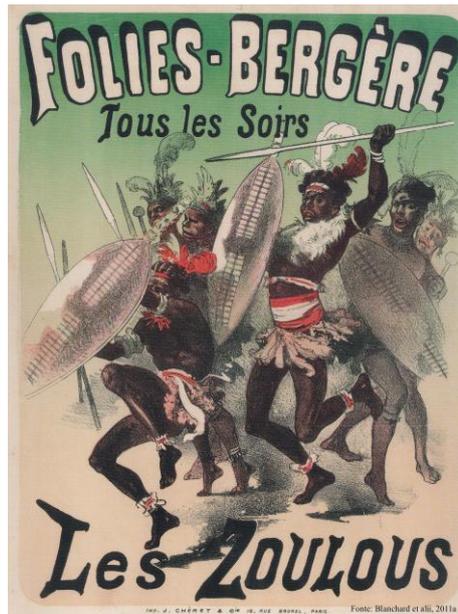


Imagem 6. Cartaz de espetáculo zulu nas Folies Bergères, 1878. In: Blanchard, et alii, 2011a, p.237.

tários fora do palco, pois foi da *Resistance* francesa durante a ocupação nazista e adotou vários filhos de origens diversas. Ela soube - por isso sua imagem chama atenção até hoje – jogar com as representações e expectativas coloniais que se abateram sobre Baartman e que ainda estavam vigentes na época em que chegou a Paris. Ayo Abiéto Coly comenta o uso por Baker de sua marca registrada, uma saia de bananas que enfatizava os movimentos de seu quadril, comparando seu figurino com as imagens dos cartões postais coloniais da época (Coly, 2008, p. 260). Compara Baker a Baartman:

À diferença de Baartman, Baker conseguia antecipar e teve consciência astuta das repercussões ideológicas de sua encenação da diferença racial. Foi capaz de tirar lucro da sexualização do próprio corpo, habitando e depois manipulando os espaços ocidentais em que interpretava a feminilidade negra. (p. 261)

Baker lidava com o repertório de imagens coloniais por meio de contradição, exagero, deslocamento e humor.



Imagem 7 (esq.). Josephine Baker. In: Adriano Pedrosa; Julia Bryan-Wilson; Olivia Ardui (orgs.). *Catálogo: Histories of Dance/Histórias da Dança*. São Paulo: MASP, 2020.
Imagem 8 (dir.). Josephine Baker. Imagem retirada da internet.

Baker era associada ao primitivo, ao selvagem e também ao jazz. Em sua performance, imitava uma dançarina que esquece a coreografia e inventa outra, com habilidade e idiosincrasia próprias e movimento constante. “Podemos pensar que esse gesto [de inventar uma coreografia] é uma espécie de interpelação coreográfica”, afirma Daphne Ann Brooks. “Com isso, quero dizer que Josephine Baker inseriu uma espécie de dança em um espaço onde não se esperava” (Brooks, 2007-8, p. 4). Luiz Rufino e Luiz

Antonio Simas falam de “culturas de síncope”, com sua “alteração inesperada no ritmo”. Essas culturas, explicam, conhecem táticas para agir “contra a normatização e planificação dos modos de ser das mulheres e dos homens no mundo contemporâneo” (Simas e Rufino, 2018, p.18). Baker contestava o estereótipo, recebendo-o com uma destreza que se disfarçava de incapacidade, neutralizando o voyeurista. Ela desnaturalizava – para aludir a Barthes - o espetáculo exótico.

Mas o que significa “ver através do olhar da representação”, “entrar na própria imagem”, “fazer com que os estereótipos operem contra eles mesmos”? No filme de Isaac Julien, *Frantz Fanon: Black Skin, White Mask*, Hall explica essa estratégia por meio de um exemplo ligado a imaginários e estereótipos na vida, não na arte. Enquanto assistimos um trecho do filme *Batalha de Argel* em que mulheres argelinas usando o véu portam armas e explosivos sob suas roupas, ouve-se a voz de Hall em off, dizendo que

elas podiam depender da leitura reacionária dos franceses, que diriam, “claro que uma mulher de véu é uma mulher dependente, que nunca teria a coragem para cometer esse ato.” De certa maneira, elas conseguiam virar o véu contra seu sentido, devolver o olhar no sentido contrário. (*apud* Julien, 1995)

As forças revolucionárias argelinas se viram através do olhar de sua representação pelos franceses, perceberam que essa representação excluía a possibilidade de a mulher de véu ser revolucionária e aproveitaram esse conhecimento, obrigando com bombas que os franceses percebessem seu erro. A visão do observador francês é colocada em questão, seu olhar “devolvido”: sua adversária entender como o inimigo a vê e usar esse conhecimento contra ele contribui para a sua derrota.

O exemplo das mulheres argelinas é mais simples do que as imagens que concluem o texto de Hall sobre o “Espectáculo do ‘outro’”, pois a lógica das argelinas é silogística. Se os franceses não as veem como revolucionárias, eles não vão se perguntar se têm uma bomba, portanto, elas podem explodi-la perto deles. A lógica de Josephine Baker era mais complexa. É como se dissesse “Sou dançarina excelente, mas o público me vê como uma dançarina exótica. Vou mostrar que o exotismo é uma performance e quem não (se) percebe é tão bobo quanto minha personagem”. A espetacularização do corpo negro, e seu confinamento por determinadas ideias sobre seu gênero e sexualidade, entra em xeque quando encontra uma dançarina aparentemente vesga e desajeitada, uma performer com expertise para espelhar para o público suas expectativas: o olhar do espectador é devolvido na contramão. Mesmo assim, no caso de Josephine Baker, o estereótipo continua limitando o alcance da arte da dançarina; sua dança diz “não” ao estereótipo, mas não há muito espaço para fugir dele.

Fani-Kayodé e a estética decolonial

“Sonponnoi” tem afinidade com a jogada de La Baker. Apresenta, em contraponto aos “deuses gregos” negros de Mapplethorpe, um homem barrigudo e pintado que segura velas acesas no lugar que o olho busca o pênis, em uma brincadeira com as expectativas falocentradas de quem vê a foto. Assim, a olhada inicial pode ser afeita à caricatura. Ao “devolver o olhar” que encontra não um pênis, mas um símbolo religioso e ainda de fogo aceso, a fotografia aciona a caricatura do *voyeur* e destaca esse aspecto do olhar da representação de Mapplethorpe.³



Imagem 9. “Sonponnoi”, de Rotimi Fani-Kayodé (1987). Imagem retirada da Internet.

Como Josephine Baker, Rotimi Fani-Kayodé era uma pessoa deslocada de seu local de origem. Nasceu em Nigéria em 1955 em uma família aristocrática. Em meio aos conflitos que levaram à Guerra de Biafra, sua família se exilou na Inglaterra em 1966. Rotimi viveu lá e nos Estados Unidos, fez graduação em Washington e mestrado em arte no Pratt Institute em Nova York, de onde partiu em 1983 para Londres novamente, onde morreu em decorrência da AIDS em 1989. É no período de seis anos que produziu o trabalho pelo qual é conhecido e que contribuiu para o movimento de artistas de origem asiática, africana e afro-diaspórica, no qual Hall se envolveu como apoiador, interlocutor e comentarista.

Já apresentamos uma leitura do fetichismo na fotografia de Mapplethorpe, mas o

próprio Hall não aceita que seja lida somente assim. Em uma entrevista de 2005 com o fotógrafo Sunil Gupta, disse:

A capacidade de sentir identificação e desejo em relação ao corpo negro foi uma grande libertação [*release*] e acho que Mapplethorpe fez isso. Assim, as correntes de sentimento que você tira de olhar Mapplethorpe são extraordinários. A gente tem que dizer isso, para começo de conversa. E depois falar da apropriação do corpo negro pelo olhar gay, branco. A gente observa nas formas de apropriação a exotização do corpo, o truncamento do corpo, muitas vezes ele corta as cabeças das pessoas, em parte para que a gente foque mais em seus pênis, mas também para que não se pense em quem são. (Hall apud Gupta, 2018)

A partir dessa tensão, Hall comenta “Sonponnoi”, de 1987-8: “é uma imagem muito mapplethorpiana e, no entanto, me dá a sensação oposta. Me dá a sensação de irradiação, de uma ternura, ao invés da apropriação agressiva”. (ibid.)

Fani-Kayodé também parece expressar certa tolerância pelo trabalho de Mapplethorpe, em seu manifesto artístico, “Traços de êxtase”, publicado na revista *Ten.8* de fotografia.

Alguns fotógrafos ocidentais mostraram que podem desejar homens negros (embora um tanto neuroticamente). Mas a mitificação abusiva da virilidade negra por parte da burguesia homossexual, em última instância, não é diferente da reificação vulgar da África que conhecemos, em um extremo, no trabalho de Leni Riefenstahl e, no outro, nas imagens de vítimas que aparecem constantemente na mídia. Agora é o momento para reapropriar-se de tais imagens e transformá-las ritualmente em imagens criadas por nós. Para mim, isso envolve uma investigação imaginativa da negritude, masculinidade e sexualidade, ao invés de simples reportagem. (Fani-Kayodé, 1987, p. 68)

Como investigar imaginativamente o cruzamento de raça, gênero e sexualidade que, como vimos, são os endereços mais certos do estereótipo? A resposta vem da pesquisa do “olhar da representação” como equivalente ao eu lírico na poesia ou na canção - a perspectiva de determinada obra, elemento determinante de sua poética. Implícito na frase “ver através do olhar da representação” como nome de uma contra estratégia é que existe uma produção simbólica prévia que a arte negra precisa levar em conta: os estereótipos raciais existentes e seu imbricamento com outros, de gênero e sexualidade. E vem também do cruzamento desses temas com a cultura iorubá de sua infância.

Na obra de Rotimi, dizem Hall e Sealy, “os chamados elementos ‘africanos’ sempre aparecem ‘traduzidos’ para uma linguagem mais transgressora e contemporânea” (Hall e Sealy, 2001, p. 42). Um crítico do *New York Times* afirma que Mapplethorpe “parece ter investido na premissa comum que é só realizando todas as fantasias sexuais e liberando toda energia sexual que toda liberdade e todo êxtase é possível” (Brenson, 1989). Se Mapplethorpe procura o êxtase do sexo como liberdade, Fani-Kayodé trabalhou o tema com referência à tradição religiosa iorubá, como transe.

Suas fotos mais de uma vez dão uma impressão de calma e intimidade, inclusive sexual, um êxtase pós-coito, talvez, como na foto, também de 1987, intitulada [“Técnica de êxtase”](#). Aqui, talvez de maneira mais óbvia, é possível identificar o que Hall chamou de “sensação de irradiação, de uma ternura, ao invés da apropriação agressiva”.

O nome Sonponnoi tem seu equivalente no Brasil em Obaluaiyé ou, o nome mais comum, Omolu, o orixá da doença e da cura. Associado à varíola e a outras doenças contagiosas – portanto à AIDS -, esse orixá tem seu corpo pintado com pontos. Em uma fotografia de Pierre Verger, vemos uma iniciada com essas marcas, sentada, as mãos juntas em repouso, braços desenhando curvas como em “Sonponnoi”. A mistura de simbologias

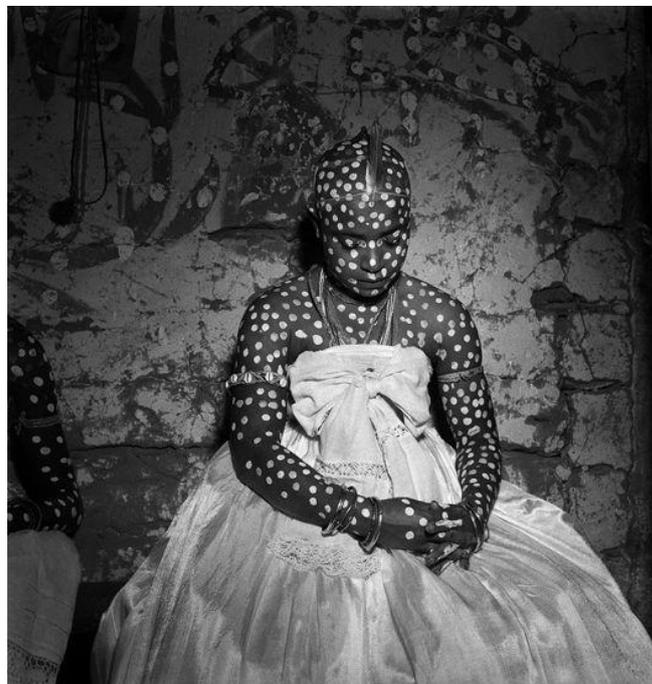


Imagem 10. “Iniciada”, de Pierre Verger (s/d). Imagem retirada da Internet.

africana, da pintura do corpo, e possivelmente cristã, das três velas, separa a imagem da foto etnográfica. O fotógrafo coloriu a foto depois de feita, aparentemente acrescentando os pontos pretos e certamente aqueles em tons de rosa na cópia mostrada aqui. A barriga pode indicar plenitude ou até a esfera de uma cabaça (recorrente nas fotografias de Fani-Kayodé), que é o mundo no cosmos iorubá, dividido em dois hemisférios: Orun ou o céu, entendido também como o domínio dos espíritos, e Aiyê ou o mundo material, o domínio dos vivos. Sua maneira de sentar indica o que eu chamaria de *stasis*, cujos usos em inglês indicam lentidão, estabilidade ou imobilidade, mas *stasis*, palavra em latim, também é a raiz etimológica de êxtase. Essa imagem se refere à AIDS, à

homossexualidade e a uma identidade africana que escapa ao controle dos sistemas de classificação estabelecidos, é diaspórizada. Ela não incita fantasias, ela é uma fantasia ou – conforme Hall nota -, tem a mesma relação com o mundo que um sonho, em que há deslocamento, substituição, condensação. As relações, mesmo que prismáticas, ao mundo “real” são o que possibilita a leitura do sonho em relação à vida acordada, ou da obra em relação ao mundo (Hall, 2005, p. 19). Fani-Kayodé não só brinca com o estereótipo, como fazia Josephine Baker. Ele traz uma figura com barriga feminina, faz da decoração ritual uma festa de cores e mostra um homem não só sentado, mas assentado, espiritual e corporalmente presente.⁴

O artista que contesta o estereótipo vendo através do olhar da representação, procura subverter a produção de sentido desde dentro de sua própria lógica. Ver através do olhar da representação é entrar num terreno em que os sentidos são instáveis, isto é, o olhar dominante pode se instalar, se impondo (lembrando Barthes) diante da multiplicidade de sentidos possíveis. Usar da contra estratégia não é só apresentar uma imagem desencaixada do estereótipo que possa atrair adesão ou identificação, mas vedar a entrada ao olhar degradante que tudo sabe desde antes e que interrompe o olhar desejante. O sucesso de “Sonponnoi” talvez seja que, ao repelir o primeiro olhar falocêntrico, passa a comunicar *stasis*, dificultando a repetição ansiosa de um estereótipo, desacelerando o olhar curioso que a imagem provoca e dando tempo para perguntar, o que é isso, se não é o que espero? Com suas palavras em itálico e cotejamento de Mapplethorpe e Fani-Kayodé, então, Hall direciona nosso olhar para uma poética da imagem que repeliu o fetichismo e protelou *ad infinitum* a instalação do estereótipo.

A capacidade de significação Fani-Kayodé é fascinante, mas o que mais podemos pensar sobre o estereótipo? Que caminhos “O espetáculo do ‘outro’” abre para uma crítica a partir não de quem usa contra estratégias, mas de quem se vê preso às verdades naturalizadas dos estereótipos? O que pode fazer o público branco, além de valorizar a boa arte negra? Afinal, o texto de Hall não está orientado somente a desmontar as engrenagens do estereótipo e mostrar como Fani-Kayodé conseguiu deixá-las à vista, mas de intervir na inteligência de estudantes brancos.

(Mais) uma história do estereótipo do corpo negro

A série de imagens do corpo negro que Hall monta se refere à história do imperialismo britânico, do escravagismo e suas reverberações pós-coloniais. Essa iconografia tem semelhanças com a brasileira, nas imagens da escravidão. Mas quando trata dos

Certamente, anúncios parecidos não eram completamente estranhos ao Brasil e não é raro que um produto ou imagem popular sirva às elites quando deslocado do contexto original. Mas parece estranho pular, na história do estereótipo e dos meios de comunicação no Brasil, diretamente para a época dos meios eletrônicos, do rádio e à televisão. Nas universidades brasileiras, em traços breves, se ensina a teoria da comunicação baseada em uma história dos meios de comunicação de massa entendida como o longo desenvolvimento da imprensa europeia, que se massifica no século XIX dentro dos limites da alfabetização e da urbanização, que por sua vez provocam reflexões sobre a opinião pública e multidões. Nesse período, chega o telégrafo e serve novas necessidades globais. Depois, aparece o que mais interessa: o rádio, a televisão e os meios digitais que, sucessivamente, caem do céu em cima de uma população ansiosa por modernidade e facilmente encantada por mestres manipuladores.⁶ Nessa última fase, o Brasil entra no *mainstream*, tendo uma forte tradição de rádio, televisão e redes sociais.

A pergunta, então, é menos sobre a mídia do que o análogo, no Brasil, do imperialismo e colonialismo populares, conforme evidenciados nas imagens mostradas por Hall. Proponho atenção à conjuntura brasileira nessa mesma época: (1) a forte influência cultural francesa entre as elites econômicas e governantes, (2) a escravidão que findava e por fim, foi abolida em 1888, (3) o aumento da imigração europeia para substituir ou deslocar a população negra do trabalho mais qualificado, (4) a força do racismo científico europeu que encontrou no Brasil um campo de pesquisa e apoio entre cientistas, intelectuais e governantes da época. Desse modo, sugiro acrescentar a uma história da comunicação no Brasil e à história que embasa as teorias da comunicação lidas no país o grande meio de comunicação que eram as exposições universais e, dentro delas, as fábricas de estereótipos que eram as exposições etnográficas.

As exposições universais e os zoológicos humanos eram eventos multimídia, meios de comunicação sinestésicos, com a presença de públicos massivos, divulgação em cartazes e “vendas impressionantes e, portanto, rentáveis de cartões postais das pessoas exibidas nos locais das exposições” (Blanchard et alii, 2011b, p. 22). O envio desses cartões (uma invenção dos anos 1860) espalhava as imagens dessas mostras dos povos colonizados e ajudava a difundir discursos que reinventaram, em nome do conhecimento científico e da modernidade, a hierarquia social eurocêntrica de tal maneira a inserir as populações colonizadas embaixo da pirâmide das classes sociais.⁷ O panorama das cidades

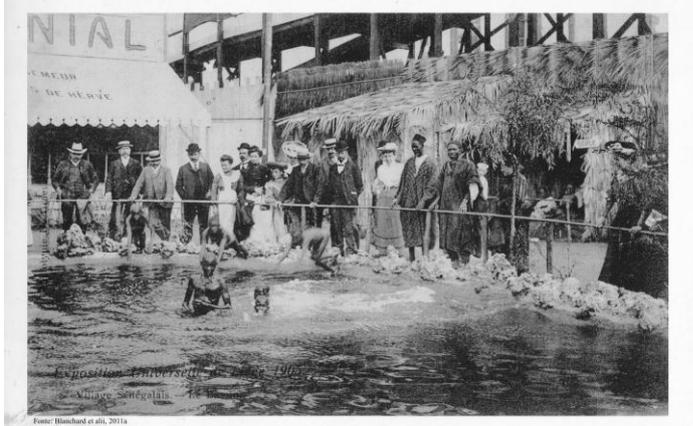


Imagem 12. Cartão postal: Aldeia senegalesa, Amiens, 1906. In: Blanchard, et alii, 2011a.

Imagem 13. Cartão postal: Aldeia senegalesa, Liège, 1905. (*Village Sénégalais. Le Bassin*).

mudava, com construções como a Torre Eiffel, de 1889. Organizadas por entidades governamentais, empresas ou ambas, as exposições promoviam o consumo de novos produtos industrializados, apresentavam avanços tecnológicos – como a iluminação elétrica na exposição de Chicago em 1893 - e tinham espaços dedicados ao cinema, inicialmente entendido como uma variante da fotografia (Morettin, 2011). Eram verdadeiros fenômenos de mídia e cultura de massa a serviço do imperialismo e do capitalismo cujas notícias podem ter chegado às elites brasileiras pela imprensa francesa, como *L'illustration* e *Revue des deux mondes* (Needell, 1987, p. 109), quando não por visitas pessoais dessas mesmas elites ou em reportagens da própria imprensa brasileira. Incorporar esses eventos à história que embasa teorias de comunicação lidas no Brasil e à história cultural brasileira é uma forma de contribuir para abordagens decoloniais aos estudos da comunicação. Portanto, porque não reler teóricos clássicos, como, por exemplo, Le Bon, Benjamin e Adorno, à luz dessa história e como testemunhas de sua época?

Conclusões

Este texto faz uma leitura de “O espetáculo do ‘outro’”, de Stuart Hall, principalmente através de suas imagens. A leitura permitiu uma compreensão mais precisa do que é a forma mais recomendado por Hall de contestar o estereótipo. Procurou comentar o texto de Hall de maneira a observar, em sua intervenção pedagógica sobre problemas da estereotipia na Grã Bretanha e pensar o que essa intervenção pode apontar para o estudo e ensino desse tema no Brasil, agora. Sugeriu a necessidade de adequar a história implícita nas teorias do estereótipo à discussão da colonialidade do poder como matriz do racismo, antes do trauma do nazi-fascismo. Isso permite recolocar a questão da relação entre o fascismo e o racismo contemporâneos.

O trabalho focou especialmente a noção de Hall que o estereótipo possa ser contestado por uma estratégia de “ver através do olhar da representação”. Mostra que essa estratégia é um trabalho pós-estruturalista ágil, de colocar em jogo muitas perspectivas ao mesmo tempo, sem imaginar que há um “lado de fora da representação”. Hall, e este texto, trabalham com táticas e estratégias de artistas negros. Será possível brancos e brancas ter sua própria estratégia de colocar o olhar da representação racista na berlinda?

Levantou-se a possibilidade de os zoológicos humanos serem um elo perdido na história que sustenta teorias da comunicação, que ajudaria a explicar a trajetória racista da indústria cultural desde seus inícios. A banalidade de discursos e atos racistas pode ser explicada pelo fato de pessoas não brancas terem sido exibidas e suas vidas encenadas em megaeventos de promoção, difusão e venda de produtos. Nem todo racismo é da memória atávica da escravidão. A hipótese da normatização do racismo brasileiro a partir não só da escravidão, mas da encenação da diferença e hierarquia radicais nos zoológicos humanos (e seus sucessores no rádio ou na televisão, sempre dando o *frisson* do fetiche) tem como consequência que não é necessário ser descendente de escravocrata para ter sido treinada para protagonizar práticas racistas. As encenações de superioridade branca nas exposições etnográficas, ansiosamente repetidas por décadas, são bastante próximos no tempo. O caráter mediado, isto é, a maneira em que as encenações envolviam o público em uma narrativa da supremacia branca, narrativa que conseguiu se entranhar nos interstícios entre ficção e não ficção explicados por Eco, traz para a intimidade das conversas cotidianas, tão certamente quanto um anúncio do sabonete Pears ou do alimento Bovril, a violência simbólica da hierarquia racial brasileira.

Referências

- Barthes, Roland. (1970 [1957]). *Mythologies*. St. Albans: Granada, 1970.
- Barthes, Roland. (1993 [1957]). *Mitologias* (9ª ed.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Bhabha, Homi K. (1998). *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Blanchard, Pascal et alii (orgs.) (2011a) *Exhibitions: L'invention du "sauvage"*. Paris: Actes Sud.
- Blanchard, Pascal et alii. (orgs.) (2011b) *Zoos humains et exhibitions coloniales: 150 ans d'inventions de l'autre*. Paris: La Découverte.
- Brenson, Michael. (1989). Review/Art; The Many Roles of Mapplethorpe, Acted Out in Ever-Shifting Images. *The New York Times*, Seção 1, p.11, 22 jul. Disponível em: <https://tinyurl.com/y34sjd8d>
- Briggs, Asa e Burke, Peter. (2004). *Uma história social da mídia*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Brooks, Daphne Ann. (2007-2008). The End of the Line: Josephine Baker and the Politics of Black Women's Corporeal Comedy. *Scholar & Feminist Online*, New York: Barnard Center for Research on Women. Nos.6-1, 6-2. Disponível em: http://sfonline.barnard.edu/baker/brooks_01.htm
- Coly, Ayo Abiéto. (2008). Housing and Homing the Black Female Body in France: Calixthe Beyala and the Legacy of Sarah Baartman and Josephine Baker. In: Thompson, Barbara (org.). *Black Womanhood: Images, icons and ideologies of the African body*. Seattle: University of Washington Press/Dartmouth: Hood Museum.
- Eco, Umberto. (1998). *Cinco escritos morais*. Rio de Janeiro: Record.
- Eco, Umberto. (1994). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Fani-Kayodé, Rotimi e Hirst, Alex. (1996). *Photographs*. Londres: Autograph/Paris: Revue Noire.
- Fani-Kayodé, Rotimi. (1992). Traces of Ecstasy. *Revista Ten*.8, 2(3), 64-70.
- Gilman, Sander L. (1985). *Difference and Pathology: Stereotypes of sexuality, race and madness*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Gupta, Sunil. (2018). Sobre fotografia: entrevista de Stuart Hall. *Revista ECO-Pós*. 21(3), 170-174. https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/22529
- Hall, Stuart; Sealy, Mark. (2001). *Different*. London: Phaidon.
- Hall, Stuart. (2005). Assembling the 1980s: The Deluge – and After. In: Bailey, David A.; Baucom, Ian e Boyce, Sonia (orgs.). *Shades of Black: Assembling black arts in 1980s Britain*. Durham, NC: Duke University Press.
- Hall, Stuart. (1997). The Spectacle of the "Other". *Representation: Cultural representation and signifying practices*. Londres: Sage/Open University, 223-290.
- Hall, Stuart. (2016). O espetáculo do "outro". *Cultura e representação*. (Org. Arthur Ituassu) Rio de Janeiro: Apicuri/PUC-Rio.
- Hook, Derek. (2005). The racial stereotype, colonial discourse, fetishism, and racism. *Psychoanalytic Review*, (92)5, 701-734. Versão online citada: London: LSE Research Online. <http://eprints.lse.ac.uk/archive/00000954>
- Julien, Isaac. (1995). *Frantz Fanon: Black Skin, White Mask*. (filme).

Lima, Luiz Costa (org.). (2000 [1969]). *Teoria da cultura de massa* (5ª ed. rev.). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Mapplethorpe, Robert. (2010 [1986]). *The Black Book*. Munique: Schirmer/Mosel.

Martín-Barbero, Jesús. (1997). *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Mattelart, Armand e Michèle. (1999). *História das teorias da comunicação*. São Paulo: Loyola.

McClintock, Anne. (2010). *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

McLuhan, Marshall. (1971 [1964]). *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix.

Moretin, Eduardo. (2011). As exposições universais e o cinema: história e cultura. *Revista Brasileira de História*. (31)61, 231-249.

Needell, Jeffrey D. (1987). *A tropical Belle Epoque: Elite culture and society in turn-of-the-century Brazil*. Cambridge: Cambridge University Press.

Reis, João José. (2000). Presença Negra: conflitos e encontros. In: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Brasil: 500 anos de povoamento*. Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/estatisticas-do-povoamento/evolucao-da-populacao-cor.html>.

Quijano, Aníbal. (2014). Colonialidade del poder y clasificación social. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO.

Simas, Luiz Antonio; Rufino, Luiz. (2018). *Fogo no mato: A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula.

Sovik, Liv e Buarque de Hollanda, Heloisa. (2004). "O papa negro dos estudos culturais. Entrevista de Stuart Hall". *Jornal do Brasil*, Caderno "Idéias", 3 jan., p.3

Wolton, Dominique. (2004). *Pensar a comunicação*. Brasília: Editora UnB.

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 23 de noviembre de 2020

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa):

No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



¹ Um estudo encomendado pelo governo britânico poucos anos depois da publicação de "O espetáculo do 'outro'" mostrou que, no ano letivo de 2001-2002, 16% do corpo discente total das

instituições de ensino superior era negro ou de minorias étnicas, mas só 5% dos estudantes da Open University. (CONNOR et alii, 2004, p. 44)

² A foto “*Man in a Polyester Suit*” (Mapplethorpe, 1980) está disponível aqui: <https://news.artnet.com/market/robert-mapplethorpe-polyester-suit-sells-338631>.

³ Hall usa a fotografia de Mapplethorpe (1946-1989) como referência e contraste com a de Fani-Kayodé, que ilustra “ver através do olhar da representação. Por isso e por falta de espaço, abrimos mão de contar seu percurso artístico, cujos inícios foram narrados por Patti Smith em *Só garotos* (2010) e que gerou material crítico amplamente disponível.

⁴ Outras fotos contestam mais diretamente Mapplethorpe (como “Falo dourado”, de 1987-8, ou “O bebedor de leite”, de 1983), enquanto outras ainda apresentam corpos extáticos mostrando sem mostrar a causa sexual (“O vendedor de peixe”, de 1988, e “Nada a perder (Corpos de experiência)”, de 1989. Grande parte dessas está disponível no site da *Revue Noire* <https://www.revue noire.com/en/rotimi-fani-kayode-photo/>. Outras seleções estão no site Afreaka: <http://www.afreaka.com.br/notas/fani-kayode-sensibilidade-e-transgressao-na-fotografia-homoerotica-africana/> e anexada a uma matéria no Huffpost: https://www.huffpost.com/entry/rotimi-fani-kayode_n_1367994.

⁵ O texto do anúncio diz:

“COMO O LORDE ROBERTS SOLETRA BOVRIL

A examinação cuidadosa deste mapa mostrará que o caminho seguido por lord Roberts em sua marcha histórica para Kimberley e Bloemfontein fez uma marca indelével com a palavra Bovril na face da bacia do Orange Free State.

Essa coincidência é a prova viva da universalidade de Bovril, que já teve um papel tão proeminente na campanha da África do Sul.

Seja para o Soldado no Campo de Batalha, o Paciente na Enfermaria, a Cozinheira na Cozinha, ou para os que ainda não alcançaram plena saúde e força em casa,
BOVRIL É VIDA LÍQUIDA.”

⁶ Podemos ver variantes dessa periodização, mesmo por omissão de referências a casos não europeus ou estadunidenses, entre outros, em *Uma história social da mídia: De Gutenberg à Internet*, de Briggs e Burke (2004) e em Wolton, que lista como “instrumentos” da abertura para a comunicação, “Os correios, a livraria e a imprensa, simultaneamente com o comércio terrestre e marítimo [...] acelerado pelas ferrovias, pelo telefone e por todas as técnicas do século XX” (Wolton, 2004, p. 50). *A História das teorias de comunicação*, de Armand e Michèle Mattelart, começa com a demanda por organização social e gestão das multidões nas cidades (europeias) do século XIX e no que segue não extrapola os limites do norte atlântico (Mattelart, 1999, p. 13-28). Jesús Martín-Barbero é um caso curioso, pois ele é incansável na busca do povo e do popular latino-americanos no meio à cultura midiática, com ênfase na televisão, e merece uma releitura não como teoria da mídia mas como história cultural latino-americana do século XX (Martín-Barbero, 1987). A primeira edição de *Teoria da cultura de massa*, organizada por Luiz Costa Lima, data de 1969. Como contém textos de Adorno, Barthes, Benjamin, Lazarsfeld, Marcuse e McLuhan, serviu por muitos anos. Lima procura, na introdução, adequar as teorias da cultura de massa europeias e estadunidenses às particularidades brasileiras, mas focaliza o século XX, pois para ele a cultura de massa depende não só de tecnologias mas do esmaecimento da cultura rural ou folclórica (Lima, 2000, p. 65-66). Marshall McLuhan (1971/1964) sempre contemporâneo, relata a história da mídia pelo retrovisor a partir da tecnologia de comunicação, o que coloca em segundo lugar aspectos políticos da história cultural que nos interessam aqui.

⁷ As exposições etnográficas têm sua própria história. A exposição de grupos humanos trazidos de territórios conquistados data do império romano, mas a particular exploração da presença dessas pessoas para fins científicos e de diversão tem um precursor, segundo Blanchard (2011a, p. 28),

com a exibição de Saartje Baartman em Londres e Paris a cientistas e curiosos. A partir dos anos 1830, pessoas como ela foram apresentadas com os *freaks*, anões, gigantes e outros, em espetáculos circenses que faziam turnês pela Europa e os Estados Unidos. A partir dos anos 1870, intensificou-se o interesse de antropólogos e médicos pelos zoológicos humanos. Calcula-se que durante um pouco mais de um século, entre 35 e 40 mil “indígenas” de diversos lugares foram “figurantes” em exposições das mais diversas (Blanchard et alii, 2011a, p. 26).