



## MILITÂNCIA NEGRA E EXPRESSÃO ESTÉTICA NO RECIFE (1980 - 2003)

Vanessa Marinho<sup>1</sup>

Neste trabalho procuro apresentar um breve debate sobre a importância do olhar como instrumento de apreensão e de formação sobre a realidade da população negra no Recife a partir de uma estética própria, configurada como um elemento de resistência por parte dos militantes negros do Recife nos anos de 1980 até os primeiros anos do século XXI, e em seguida apresento uma discussão sobre as ideias em torno da beleza negra, ligadas a um processo de reafirmação que vê na expressão estética africana um caminho para mudança de perspectiva e de valorização do negro e de sua cultura, bem como serve como ferramenta de afirmação da identidade negra.

John Berger, num dos ensaios do livro *Modos de ver*, explica numa frase concisa e objetiva a relação do ser humano com o olhar. Ele diz: “Ver precede as palavras. A criança olha e reconhece, antes mesmo de poder falar.” (BERGER, 1999, p. 9). Para este autor, o ato de ver estabelece o nosso lugar no mundo circundante, assim como a maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos. Ele difere o *ver* – uma mera reação a estímulos – do *olhar*, sendo este um ato de escolha. Nós estamos sempre, segundo Berger, olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos.

Aquilo que olhamos – a imagem – é também um meio de comunicação – e estabelece essa nossa relação com o entorno – como nos deixa ver a fotografia, a publicidade, o cinema, a televisão e a moda. Utilizando esta última como exemplo, apreende-se que a roupa usada pelas pessoas pode dizer uma série de coisas ao mesmo tempo. Em *A Linguagem das Roupas*, Alisson Lurie diz que a roupa funciona como um sistema de signos; ela comunica o sexo, a idade, a classe social e uma série de outras informações antes mesmo de qualquer contato: “quando nos conhecermos”, diz Lurie, “já teremos falado um com o outro” (LURIE, 1991, p. 19). No estudo de Lurie sobre a moda como meio de comunicação conclui-se que a moda é uma linguagem de símbolos, um sistema não-verbal de comunicação. Sendo assim, uma vez

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: [vanessa.marinho.10@gmail.com](mailto:vanessa.marinho.10@gmail.com)

que a maneira de vestir é um idioma, segundo esta autora ela deve ter um vocabulário e uma gramática próprios:

Em cada língua das roupas há vários dialetos e sotaques diferentes, alguns quase ininteligíveis a membros da cultura mais aceita. Além disso, assim como no discurso falado, cada indivíduo tem seu próprio estoque de palavras e emprega variações pessoais de tom e de significado. (LURIE, 1991, p. 20)

Lurie destaca ainda que além das roupas, o vocabulário da moda inclui estilos de cabelo, acessórios, joias, maquiagem e decoração do corpo. Sobre esta última forma de linguagem, podemos utilizar como exemplo as tatuagens, num contexto mais atual, que se configura em outra forma de externar uma identificação com a raça negra ou como pertencentes a ela. Figuras como adinkras<sup>2</sup>, máscaras e esculturas africanas frequentemente são encontrados nos corpos destas pessoas.

Lurie é muito pragmática e chega a ser um pouco preconceituosa em suas considerações. O que ela deixa entrever é que a pessoa escolhe sua roupa e seus adornos – ou a não utilização deles – com o uma prática meticulosamente elaborada com o intuito de transmitir informações específicas sobre aquele que os usam, além de dar mais valor a determinados tipos de roupa em detrimento de outras. Para ela o conjunto deve ser harmonicamente montado; a ausência de harmonia demonstra desordem e confusão, o que parece desagradar a autora. É claro que em muitos casos a escolha da roupa não passa por todo esse filtro; o que nos interessa analisar aqui, em contraste com esta neutralidade, são as escolhas que o indivíduo faz para expressar sua negritude através de sua autoimagem.

Ainda de acordo com Lurie, é possível afirmar que a roupa pode dizer de onde a pessoa é, informando sobre sua origem nacional, étnica ou regional, ou a que grupo quer ser associada. Ela fala que a roupa representa a expressão de um pensamento mágico, que representa uma tentativa de atrair o poder – político, econômico e social – contido no lugar de origem das roupas que escolhem vestir. Em relação às roupas de tecidos ou estampas africanas, aquele que a usa, segundo Lurie, ao invés de querer ser associado a potências políticas e econômicas, pretende demonstrar a beleza a partir da simplicidade e a força através da resistência destes países, exibindo-as como forma de orgulho. (LURIE, 1991, p. 106)<sup>3</sup>.

No contexto dos Estados Unidos, por volta das décadas de 1960 e 1970, era quase

---

<sup>2</sup> Adinkras são conjuntos ideográficos que podem ser encontrados em tecidos, esculpido em pesos de ouro ou talhados em madeira, que incorporam, preservam e transmitem aspectos da história, filosofia, valores e normas socioculturais das etnias Akan, de Gana.

<sup>3</sup> Nesta afirmação da autora podemos observar seu caráter um tanto preconceituoso, uma vez que ela atribui às roupas africanas uma pretensa simplicidade, esquecendo, por exemplo, as complexas amarrações dos tecidos e de turbantes, além dos belos trançados que são fruto de longos trabalhos e de uma vasta riqueza de detalhes.

certo que muitos imigrantes – negros e índios – abandonassem o vestuário que os identificava por conta da discriminação sofrida por eles. A partir da década de 1990, a expressão da origem nacional e da identidade étnica por meio da roupa se transforma numa questão de orgulho pessoal e, em muitos contextos, uma forma gráfica de declaração política (LURIE, 1991, p. 106-107). Sobre este tipo de roupa, que Alisson Lurie chama de *roupa étnica*, ela diz que a sua adoção por pessoas não pertencentes aos grupos nos quais se originou sugere, além de bem-estar social, interesses contra-culturais, e chega a listar alguns possíveis interesses nos quais pessoas que adotam os trajes étnicos despertam.

Apesar de ser generalizante em muitos momentos, as definições de Lurie servem para nos alertar sobre a possibilidade de se utilizar a imagem pessoal como meio de comunicação e como ferramenta de expressão de um lugar na sociedade, assim como expressa também, no caso da população negra, uma tentativa de mudança de paradigma no que se refere à sua estética, no sentido de sensibilizar a sociedade como um todo no sentido de se se eliminarem práticas discriminatórias. Alguns movimentos sociais negros no Brasil tiveram como pano de fundo de sua afirmação o apelo estético. É sobre esta relação que falarei a seguir.

Os anos que precedem a criação do movimento negro organizado como conhecemos atualmente foram palco de grandes transformações culturais, políticas e comportamentais. Na Europa e nos Estados Unidos, viu-se a emergência dos movimentos estudantis e feministas bem como a luta dos negros norte-americanos pelos direitos civis; na África, as guerras pela independência; na América Latina, os movimentos guerrilheiros. No Brasil eram anos de repressão por causa da ditadura civil-militar, repressão que chegou aos negros e seus aliados, e a existência do racismo era rechaçada pelo governo para demonstrar que o Brasil vivia-se uma harmonia racial. A repressão também foi responsável por transformar os grupos políticos em entidades culturais e de lazer, no intuito de viabilizar sua manutenção. Um dos pioneiros destes agrupamentos foi o Centro de Cultura e Arte Negra, criado em 1969 na cidade de São Paulo, que desencadeou a formação de outros grupos voltados para a temática afro-brasileira. Também neste período muitos jovens da periferia dos grandes centros passaram a exhibir novas formas de comportamento, de falar, de vestir e de protestar. (ALBUQUERQUE; FRAGA FILHO, 2006, p. 282) Alguns autores ressaltam que a música negra norte-americana influenciou de sobremaneira o movimento de estetização negra, especialmente o soul e o funky (GOMES, 2008; HANCHARD, 2001; ALBUQUERQUE e FRAGA FILHO; 2006), que representaram uma expressão do “cansaço com os modelos existentes de prática cultural, que tinham sido transformados em mercadoria e, num sentido existencial, arrancados de suas

raízes” (HANCHARD, 2001, p. 133). Foram os bailes cariocas realizados sob o som destes estilos musicais que deram origem a um movimento de afirmação da negritude chamado Black Rio. Nesta época, a juventude passou a expressar seu protesto num visual que incluía, além das vestimentas próprias, o cabelo no estilo Black Power, referência ao movimento norte-americano de afirmação e reverência à beleza negra. Esta referência serviu de fundamento para muitas contestações em torno de sua autenticidade. Hanchard (2001) apresenta duas perspectivas opostas sobre este movimento: citando Peter Fry, ele diz que o movimento Black Rio é de fundamental importância para o processo da identidade no Brasil, enquanto que Pierre-Michel Fontaine minimiza a importância deste movimento por ele ter sua gênese nos Estados Unidos e não no Brasil.

Além desta influência norte-americana, a militância negra é influenciada pelas invenções musicais em outras partes do mundo, como o Caribe e a África. Isto se evidenciou com o *reggae* jamaicano e, por consequência, na adoção dos *dreadlocks* como estilo de cabelo. Apesar de uma certa relutância por parte de alguns ativistas negros em atrelar o estético ao político, aos poucos a união entre estas duas categorias passa a ser vista como possibilidade emuladora, incentivadora da formação de uma consciência racial que permitisse olhar a cultura negra de forma positiva, resultando em uma mudança de comportamento diante da questão racial (GOMES, 2008, p. 198). Segundo Gomes (2008) a adoção dos *dreadlocks* remete ainda a doutrina Rastafari, e esta, por sua vez, sugere uma ligação simbólica com a África por meio da interpretação bíblica que identifica a Etiópia como Zion, ou a Terra Prometida. Este esclarecimento acerca dos *dreadlocks* chama a atenção para duas realidades distintas no que diz respeito a identidade negra: a primeira que destaca o papel do cabelo nesta relação, e a segunda que atrela a afirmação desta identidade a um contato direto com a África.

Para o povo negro, autoimagem sempre se configurou como um elemento de diferenciação, de inferiorização e de exclusão. Desde os últimos anos do sistema escravista, as características do corpo negro serviam como um reforço à classificação social, o que nos permite fazer uma ressalva a importância da imagem na identificação desta população. De uma forma especial, o cabelo também é uma marca desse reconhecimento, atuando tanto no sentido de depreciação como no de posituação da autoimagem do negro. Para percebermos esta importância, vale mencionar que, no período da escravidão, uma das formas de violência contra os africanos era a raspagem do cabelo, uma vez que para muitas etnias africanas este servia também como uma marca identitária (GOMES, 2008). Já existem alguns estudos sobre

a relação do cabelo do negro com o seu pertencimento identitário (GOMES, 2006; SANTOS, 1999; COUTINHO, s/d), mas eles apontam para o fato de que assumir as características naturais do cabelo representa uma forma de contestação ao padrão hegemônico de beleza e uma ferramenta de expressão e valorização da identidade negra, servindo até para estimular outros indivíduos a assumir essa postura como forma também de resistência.

Outra forma de positivação e valorização do povo negro por parte dos movimentos sociais é uma espécie de redescoberta da África, a partir de uma perspectiva que não mais a da escravidão e do sofrimento. Esta é uma perspectiva denominada pelo sociólogo moçambicano Elísio Macamo de *atitude soberana* (MACAMO, 2010); segundo este pensador, para um estudo diferenciado sobre a África deve-se esquecer o que houve de mal e observar outras perspectivas, sobretudo a da produção de um conhecimento *sobre* a África bem como *a partir* dela. Neste sentido, se tornará possível inserir a realidade africana fora da idéia de excentricidade. A referência ao continente africano para os movimentos negros contemporâneos é quase que vital; segundo Gomes (2008), ao apelarem para a África como a essência da negritude e da unificação racial, estes movimentos construíram um discurso da naturalidade da estética negra e de todos os atributos físicos que julgavam aproximar o negro da diáspora de seus ancestrais africanos. O apelo à ancestralidade africana representou, portanto uma estratégia política contra o poder cultural e subjetivo branco hegemônico (p. 199) Entretanto, a perspectiva em relação ao continente africano adotada por parte dos grupos políticos e culturais está atrelada ainda a uma noção específica de África, que pode ser denominada como África tradicional. Esta noção de África tradicional está diretamente atrelada ao meio rural, com suas práticas cotidianas, tais como a agricultura e a expressão de uma religiosidade própria. O que se configura como um problema neste contexto é o que a escritora Chimamanda Adichie denomina como “o perigo de uma única história”, ou seja, uma visão restrita acerca de uma determinada realidade. Ela diz que “a única história cria o estereótipos. O problema dos estereótipos não é que eles sejam mentira, mas sim que eles são incompletos” (ADICHIE, 2010)

A partir desta ótica – a da expressão da corporeidade negra e da referência às imagens africanas – que o movimento negro no Recife vai ser esteticamente norteado.

Neste momento do texto objetivo reforçar a ideia que tentei apresentar, de que a imagem atua como um instrumento da expressão do orgulho de ser negro, funcionando tanto para a ressignificação de valores negativos atribuídos ao negro e as imagens relativas a ele quanto para a sensibilização da sociedade como um todo no sentido de naturalizar as

diferenças e desnaturalizar as desigualdades.

É na contramão deste padrão estético europeu e europeizante que a estética negra vai desabrochar no contexto das relações sociais no Brasil. A afirmação de uma identidade negra através das imagens – e sobretudo da autoimagem – ganha cada vez mais espaço entre os afrodescendentes. Esta mudança é também reflexo de uma revolução no campo das artes – especificamente da pintura – com o Movimento Modernista. É na tentativa de ruptura com o padrão clássico que artistas europeus vão buscar na arte negro-africana inspirações para sua criação: artistas como Picasso, Gauguin, Vlaminck, Cézanne e Matisse figuram entre os artistas europeus que demonstraram esta influência. Segundo Gombrich (1999), a admiração pela arte negra atingiu seu auge antes da I Guerra Mundial, e foi responsável por reunir jovens artistas de variadas tendências na sua busca pela “essência” do objeto artístico. Ele justifica a atração destes artistas pela arte negro-africana dizendo:

É fácil ver, ao olharmos para uma das obras primas da escultura africana, porque tal imagem atraiu tão fortemente uma geração que procurava saída do impasse da arte ocidental. Nem a “fidelidade à natureza”, nem a “beleza ideal”, que eram os temas gêmeos da arte europeia, pareciam ter perturbado a mente daqueles artífices, mas suas obras possuíam precisamente o que a arte europeia parecia ter perdido nessa longa busca – expressividade intensa, clareza de estrutura e uma simplicidade linear na técnica. (GOMBRICH, 1999, p. 563)

Entretanto, vale salientar que esta arte africana era muito menos primitiva do que pensavam os europeus. Enquanto que a produção artística europeia nesse período tem um caráter mais decorativo ou informativo, muitas vezes configurando mais uma expressão do indivíduo diante de um dado contexto social – e que muitas vezes demanda interpretação de seu significado por parte do autor da obra – a produção artística africana se insere num contexto social mais complexo, relacionado principalmente com o coletivo. A apropriação a arte africana por parte dos artistas europeus indica que estes artistas faziam com o negro um tipo de projeção em que o outro espelha um lado seu valorizado e reprimido: a espontaneidade das emoções e das formas desprovidas de rigidez (GUIMARÃES, 2002). Por outro lado, Munanga (2006) propõe a necessidade de se refletir sobre o modelo estético e artístico africano em paralelo com o modelo ocidental. Ele questiona em que medida os objetos produzidos pelos africanos, uma vez que pertencem a um contexto cultural não ocidental, podem ser objeto de um discurso que segue as regras de uma disciplina ocidental.

É importante lembrar que este tipo de arte africana que estamos tratando é comumente definido como arte tradicional, ou seja, um tipo de arte que foi produzido pelas sociedades definidas como tradicionais do continente africano. Apesar de o conceito de tradição ser

bastante fluido e impreciso, encontramos na definição do sociólogo moçambicano Elísio Macamo uma explicação bastante clara – mesmo que parcial – no que diz respeito à tradição no continente africano. Ele alerta que, no campo da sociologia, existe uma vertente que identifica a realidade social africana com o meio rural e esta, por sua vez, é associada à idéia de tradição. Mesmo sem mencionar este dado, Serrano (2008) esclarece de modo mais preciso – ainda que um tanto generalizado – esta relação, da tradição com a arte na África:

A arte africana é um dos diálogos por intermédio dos quais os povos e as culturas do continente procuram afiançar a harmonia considerada fundamental para a reprodução da comunidade. Desse modo, para o africano, as máscaras e esculturas correspondem a suportes para culto da ancestralidade. Fundamentalmente o intuito é a conversão de elementos específicos da natureza (...) em suporte temporário das forças ancestrais invocadas nos cultos. As esculturas dos ancestrais são consideradas protetoras dos espaços domésticos, aldeias ou mesmo territórios mais vastos. (...) Nas sociedades agrícolas, as máscaras zoomórficas invocam as forças ou espíritos da natureza, tanto para a proteção dos campos cultivados quanto para a evocação da sua fertilidade. (SERRANO; WALDMAN, 2008, p. 149)

Nesta definição podemos encontrar elementos chave para compreender a noção do tradicional em África: as noções de comunidade, ancestralidade, religiosidade e ruralidade figuram na nossa mente, assim como mencionou Macamo brevemente ao descrever a relação com o tradicional nas sociedades africanas.

Uma vez que os movimentos negros nesse apropriam de uma visão histórico-mítica (MAIA, 2007, p. 3) – e porque não dizer tradicional? - do continente africano, suas manifestações estéticas não poderiam seguir num caminho diferente. No seu artigo sobre a estética do Bloco Afro Ilê Aiyê, Rita Maia (2007) diz que, para a criação de seus emblemas, os idealizadores do bloco misturaram diversos aspectos que envolvem a história do continente africano. O grupo foi criado em 1974, mas só em 1978 foi criada a padronagem com as cores definitivas que representam o bloco. Ela diz que estas cores possuem m significado simbólico expresso da seguinte forma: branco = paz, vermelho = sangue do negro derramado na luta pela liberdade, amarelo = riqueza e beleza, negro = cor da pele. A imagem a seguir (**Imagem 1**) representa a marca do bloco, inspirada em uma máscara africana, elaborada pelo artista plástico Jota Cunha. Nesta imagem, além da máscara, outros detalhes fazem referência à inspiração africana do grupo: no topo da cabeça aparecem búzios (que pode representar uma aproximação com o candomblé ou uma referência a alguns sociedades africanas que usavam o búzio como moeda); a própria máscara, marcante nas sociedades tradicionais, onde tinham a função de aproximação com divindades a fim de garantir o bom uso da terra; e o termo azeviche, que da mesma forma que no Brasil os negros assumiram ser chamados de pretos na tentativa de ressignificar o termo, dotando-o de uma conotação positiva, o Ilê adota o “Perfil

Azeviche<sup>4</sup> com esta mesma intenção.



IMAGEM 1

No âmbito do movimento negro no Recife, podemos observar em alguns cartazes<sup>5</sup> uma apropriação semelhante (Imagens 2, 3, 4):



IMAGEM 2



IMAGEM 3

<sup>4</sup> Azeviche é um tipo de carvão, de origem orgânica produzido por plantas ou animais, também conhecido como Âmbar Negro.

<sup>5</sup> Os cartazes utilizados para análise foram retirados do site do Projeto Negritude, projeto que tem como objetivo focar a história e a memória do movimento negro em Pernambuco. Mais informações em [www.ufpe.br/negritude](http://www.ufpe.br/negritude)



IMAGEM 4

Nestas imagens podemos perceber uma tentativa de aproximação com o continente africano a partir da perspectiva que mencionei anteriormente: sob a ótica do tradicional. A Imagem 2 talvez seja mais emblemática neste sentido: o cartaz do grupo Bacnaré – Balé de Cultura Negra do Recife – traz os principais ícones da expressividade estética africana tradicional: a geometria, as cores do panafricanismo (verde, amarelo, vermelho e preto), o corpo negro e o caráter agrícola destas sociedades, expresso indiretamente na figura de uma pessoa com um cesto na cabeça, com um cajado e com uma vestimenta rudimentar. Os outros dois cartazes também sugerem uma aproximação com o tradicional; a geometria aparece mais uma vez e na imagem 4 isso se reforça com a figura de um leão, ou o Leão Conquistador, relacionado à Hailé Salassie, o Ras Tafari, líder de uma religião que acredita que a Etiópia é a terra prometida<sup>6</sup>.

A análise destes cartazes está baseada na noção de ideologia imagética (SILVA, 2001) que diz respeito a um conjunto coerente de representações valores e crenças onde as pessoas exprimem a maneira como vivem as suas relações com suas condições de existência, através do estilo da imagem.

Outra tentativa de aproximação com o continente africano através da estética é o modo de arrumação dos cabelos. De acordo com Nilma Gomes (2008) o cabelo do negro é dotado de um significado social no contexto das relações raciais no Brasil. Juntamente com seu

<sup>6</sup> Informação disponível em <http://religiaorasta.tumblr.com/>



corpo, ele é tomado como expressão da identidade negra, atuando na maneira como o negro vê e é visto pelo outro. O uso do cabelo sem intervenções – à exceção de tranças e *dreadlocks* – é incentivado pelos ativistas como um caminho para a positivação da imagem do negro, uma vez que esta revalorização extrapola o indivíduo e atinge o grupo, contribuindo pra uma melhoria nas relações raciais. Neste sentido, Gomes destaca ainda que o cabelo e o corpo são pensados pela cultura, ou seja, podem ser considerados expressões e suportes simbólicos da identidade negra no Brasil.

Como já foi dito anteriormente, para a população negra no Brasil a autoimagem sempre se configurou como uma marca da exclusão social. Desde os últimos anos da vigência do sistema escravista, as características do corpo negro já eram uma ressalva a importância da imagem na identificação desta população. Citando Freyre, Coutinho nos traz um exemplo destas marcas: “Já a mulatinha puxando a sarará, de nome Joana, de 14 anos prováveis, fugida de um engenho do Cabo, seria com suas pernas e mãos muito finas, uma verdadeira ‘flor do pecado’, cor alvarenta, cabelos carapinho e russo, corpo regular(...)” (COUTINHO, s/d).

De uma forma especial, o cabelo também é uma marca desse reconhecimento, atuando nos dois sentidos, seja no aspecto negativo quanto no aspecto positivo, de valorização da autoimagem. Ainda no período da escravidão, uma das formas de violência contra os africanos era a raspagem do cabelo, uma vez que, para muitas etnias africanas, este era também uma marca identitária (GOMES, 2008). Gostaria de chamar a atenção para algumas expressões relacionadas ao verbete *cabelo* encontrada no dicionário Houaiss (2008): *cabelo ruim, cabelo pixaim, cabelo de bosta de rolinha, cabelo de carapinha, cabelo de cocô de rola, cabelo de Bombril, cabelo de cupim, cabelo de pimenta-do-reino, cabelo de semente de mamão*.

Estas expressões todas têm como explicação no dicionário “semelhante ao cabelo dos negros”, o que nos mostra como as imagens negativas acerca do corpo negro já estão consolidadas no senso comum. A importância do cabelo no processo de afirmação étnica diz respeito ao fato de que o cabelo sempre foi objeto de depreciação no conjunto do corpo negro. Cassi Ladi Coutinho enumera, a partir do trabalho de Antônio Vianna, apelidos pejorativos para classificar o cabelo dos negros: *cabeça seca, cabeça fria, cabeleira xoxô, cabelo de romper fronha, cabelo de perder missa, cabelo amoroso ao casco, cabeleira de sebo, cabeleira teimosa, pão de leite...* (VIANNA *apud* COUTINHO, s/d, p. 6) Além do contexto de discriminação, esse olhar que se imprimiu sobre o cabelo do negro serviu para reforçar o desejo de muitas pessoas de camuflar seu pertencimento étnico; se isso não podia ser feito

com a pele, pelo menos o cabelo era passível de mudanças. Daí a necessidade de muitas mulheres recorrerem à processos químicos de alisamento, para se afastarem de qualquer semelhança com estas características depreciativas. Disto apreende-se que o cabelo pode ser usado tanto para expressar quanto para camuflar o pertencimento étnico-racial.

O que importa dizer aqui no contexto brasileiro o cabelo e a cor da pele servem como critérios de diferenciação e classificação social, e que assumir uma imagem que vai na contramão de um padrão estético homogeneizante e alheio às diferenças representa uma forma de protesto contra esta imposição que incentiva e naturaliza a discriminação e o preconceito racial.

No âmbito do movimento negro no Recife esta preocupação com a forma de expressar uma consciência racial através da valorização da textura natural do cabelo também esteve presente. Esta postura foi favorecida com a abertura, no início da década de 1990, do Salão Afro Baloguns. Este evento foi noticiado pelo jornal Djumbay<sup>7</sup>, de abril de 1992 (**Imagem 5**):



IMAGEM 5

Salões como o Baloguns representam lugares onde se pode expressar a dimensão política de uma estética negra. O fato de explicitarem uma preocupação com a valorização

<sup>7</sup> O Djumbay – Informativo da Comunidade Negra Pernambucana é um jornal que foi publicado no Recife de março de 1992 a 1996, e deu origem a ONG homônima.



desta estética, ao afirmarem a existência de uma beleza negra “acabam por se contrapor à ideologia da cor e do corpo ainda hegemônica em nossa sociedade. Eles se lançam na experiência, algumas vezes de maneira bem-sucedida e outras não, de formular outra ideologia, gestada no interior da comunidade negra” (GOMES, 2008, p. 145)

Podemos concluir, portanto, que a expressão estética negra é indissociável do plano político, do econômico, de percepção da diversidade e de afirmação étnica. Neusa Santos Sousa (SOUSA, 1987) nos lembra que ser negro é antes de tudo, *tornar-se negro, ou seja* é um processo que se constrói culturalmente, de acordo com as experiências vivenciadas pelo indivíduo no seio de relações sociais que favoreçam ou não sua assunção. Destaco, neste sentido, que uma das formas deste tornar-se negro está entrelaçada com um tipo específico de imagens – aquelas que se aproximam das práticas e costumes do continente africano – que caminham para a formação de uma subjetividade onde a estética negra ganha uma conotação positiva e atua como estratégia de valorização do povo negro na sociedade brasileira.

## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda. **O perigo de uma única história**. [Filme-vídeo] Disponível em <http://docverdade.blogspot.com/2010/05/chimamanda-adichie-o-perigo-de-uma.html>. Acesso em 12/07/2011.
- APPIAH, Kwame Antony. **Na Casa de meu pai. A África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais, Fundação Cultural Palmares, 2006.
- ALBUQUERQUE, Wlamyra R; FRAGA FILHO, Walter. O movimento negro no Brasil contemporâneo. In: Uma história do negro no Brasil.
- BERGER, John. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BERND, Zilá. **Racismo e Anti-racismo**. São Paulo: Moderna, 1994. Coleção Polêmica.
- BOSI, ALFREDO. Fenomenologia do Olhar. In NOVAES, Adauto (org). **O Olhar**. São Paulo. Companhia das letras, 1988.
- BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: História e Imagem**. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.
- COUTINHO, Cassi Ladi Reis. **O padrão estético do negro em Salvador (1980-2005)**. Anais do III Encontro Estadual de História: Poder, Cultura e Diversidade. Disponível em: [http://www.uesb.br/anpuhba/artigos/anpuh\\_III/cassi\\_ladi\\_reis.pdf](http://www.uesb.br/anpuhba/artigos/anpuh_III/cassi_ladi_reis.pdf) Acesso em 29/06/2011.



GUILLEN, Isabel Cristina Martins; LIMA, Ivaldo Marciano de França. Maracatus-Nação entre os modernistas e a tradição: discutindo mediações culturais no Recife dos anos 1930 e 1940 In: GUILLEN, Isabel Cristina Martins; LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Cultura Afro-Descendente no Recife: Maracatus, Valentes e Catimbós**. Recife: Bagaço, 2007.

GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. Coleção Cultura Negra e Identidades.

HALL, Stuart. **Identidade Cultural na pós-modernidade**. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANCHARD, Michael George. **Orfeu e Poder**. Movimento Negro no Rio e São Paulo. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

HOUAISS, Antônio. **Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. 3ª edição.

IMPRESA Negra. **Djumbay** – Informativo da Comunidade Negra Pernambucana; nº 20, Junho de 1995

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O Olhar Europeu. O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX**. São Paulo: EDUSP, 2002.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Negro, mostra sua cara! Movimento negro em Pernambuco e suas expressões culturais**. Artigo disponível em <http://negritudepernambucana.blogspot.com/2010/04/negro-mostra-sua-cara-movimento-negro.html> Acesso em 08/06/2011

MACAMO, Elísio. **Estética e Cotidiano em África: Sociologia cultural de uma modernidade perversa**. Conferência de abertura do mini-curso Sociologia das Sociedades Africanas promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, entre os dias 24 e 27 de agosto de 2010. [Informação verbal]

MAIA, Rita. O prazer da militância: a ética estética da “negritude ilê”. **Diálogos & Ciência**. Revista de Ensino FTC, Ano V, n. 11, setembro de 2007. Disponível em [www.ftc.br/dialogos](http://www.ftc.br/dialogos)  
MOORE, Carlos. **Racismo e Sociedade: novas bases epistemológicas para a compreensão do racismo na História**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

MOUTINHO, Mário. **Sobre o Conceito de Museologia Social**. Cadernos de Museologia nº1, 1993.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. Coleção Cultura Negra e Identidades.

\_\_\_\_\_. **A dimensão estética na arte negro-africana tradicional**. Disponível em <http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/noticia/Kabengele/Kabengele.asp>. Acesso em 06/06/2011





NASCIMENTO, Elisa; GÁ, Luis Carlos. **Adrinka – Sabedoria em símbolos africanos**. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

SANTOS, José Antônio dos. **Imprensa Negra: a voz e a vez da raça na história dos trabalhadores brasileiros**. <http://www.ifch.unicamp.br/mundosdotrabalho/tex/josesantos.pdf>. Acessado em 12/07/2011.

SANTOS, Gislene Aparecida. Selvagens, exóticos, demoníacos. Idéias e imagens de uma gente de cor preta. **Estudos Afro-Asiáticos**, ano 24, nº2, 2002, p 275-289. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-546X2002000200003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X2002000200003) Acesso em 08/06/2011

SERRANO, Carlos; WALDMAN, Maurício. **Memória d'África. A temática africana em sala de aula**. 2ª edição. São Paulo: Cortez, 2008

SILVA, Claudilene. A construção da identidade étnico/racial de professoras negras e os saberes mobilizados nesse processo. In: SANTIAGO, Eliete; SILVA, Delma; SILVA,

Claudilene (orgs). **Educação, escolarização & identidade negra: 10 anos de pesquisa sobre relações raciais no PPGE-UFPE**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2010.

SILVA, Maria Auxiliadora Gonçalves. **Encontros e desencontros de um movimento negro**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1994

SILVA, Nelson Fernando Inocêncio. **Consciência negra em cartaz**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001

SOUSA, Neusa Santos. **Tornar-se Negro**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983

PAIVA, Eduardo França. **Historia & Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. Coleção História &... Reflexões.

PINSKY, Carla Bassanezi (org). **Fontes Históricas**. Contexto: São Paulo, 2008. 2ª edição.

VILARINHO, Sofia. **Kikulacho kimo maungoni mwako: kanga, da tradição à contemporaneidade**. Artigo disponível em <http://www.buala.org/pt/a-ler/kikulacho-kimo-maungoni-mwako-kanga-da-tradicao-a-contemporaneidade> Acesso em 08/06/2011