



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

**PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
ÉTNICOS E AFRICANOS**

NELMA CRISTINA SILVA BARBOSA DE MATTOS

**IDENTIDADES NAS ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS:
ELABORAÇÃO DE UMA POSSÍVEL LEITURA DA TRAJETÓRIA DE AYRSON
HERÁCLITO, ARTISTA VISUAL AFRO-BRASILEIRO**

**SALVADOR
2016**

NELMA CRISTINA SILVA BARBOSA DE MATTOS

**IDENTIDADES NAS ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS:
ELABORAÇÃO DE UMA POSSÍVEL LEITURA DA TRAJETÓRIA DE AYRSON
HERÁCLITO, ARTISTA VISUAL AFRO-BRASILEIRO**

Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Estudos Étnicos e Africanos.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha

**SALVADOR
2016**

Biblioteca CEAO - UFBA

M444 Mattos, Nelma Cristina Silva Barbosa de.
Identidades nas artes visuais contemporâneas: elaboração de uma possível
leitura da trajetória de Ayrson Heráclito, artista visual afro-brasileiro. - 2016.
000 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha.
Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e
Ciências Humanas, 2015.

1. Heráclito, Ayrson, 1968-. 2. Arte negra - Brasil. 3. Arte brasileira -
Sec. XXI - Influências africanas. I. Cunha, Marcelo Nascimento Bernardo da.
II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
III. Título.

CHH - 700.92

NELMA CRISTINA SILVA BARBOSA DE MATTOS

**IDENTIDADES NAS ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS: ELABORAÇÃO DE
UMA POSSÍVEL LEITURA DA TRAJETÓRIA DE AYRSON HERÁCLITO, ARTISTA
VISUAL AFRO-BRASILEIRO**

Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, e submetida a avaliação em Banca Examinadora, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Estudos Étnicos e Africanos.

Aprovada em 09 de novembro de 2016

Banca Examinadora

Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha - Orientador
Pós-doutor em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e
Tecnologia, Lisboa – Portugal
Universidade Federal da Bahia

Henrique Antunes Cunha Júnior – Examinador
Pós-doutor em Engenharias – Universidade Técnica de Berlim, Alemanha
Universidade Federal do Ceará

Jamile Borges da Silva – Examinadora
Doutora em Antropologia - UFBA
Universidade Federal da Bahia

Mariela Brazón Hernandez – Examinadora
Doutora em Artes Visuais – UFRJ
Universidade Federal da Bahia

Maria das Graças de Souza Teixeira – Examinadora
Pós-doutor em História pela Universidade Lusófona de Humanidades e
Tecnologia, Lisboa – Portugal
Universidade Federal da Bahia

Meu primeiro contato com a arte foi através da agilidade das mãos de mulheres fortes, inteligentes e criativas. As tramas e urdiduras das palhas, linhas e tecidos de minhas bisavós Maria e Laurentina (*in memoriam*), minhas avós Diná (*in memoriam*) e Valdelice ajudaram a traçar meus passos nas artes plásticas. Dedico este trabalho ao amor dessas mulheres, que me ensinaram a ser artista e mulher.

AGRADECIMENTOS

Esta caminhada longa no doutorado não teria sido realizada sem o apoio de familiares, amigos e colegas de curso e trabalho. Mas peço licença para registrar minha gratidão inicialmente à professora Maria Cândida Ferreira de Almeida, que me deu a honra de ter sido sua aluna (em condição especial) no Pós-Cultura (UFBA), bem antes de ingressar no Pós-Afro. Graças à sensibilidade e perspicácia dessa educadora, em mim foi despertada a coragem para voltar aos estudos nas artes visuais.

Não me atreverei a citar todos os nomes de pessoas importantes para mim nesse processo, mas apenas o de alguns que, para mim, representam esse conjunto:

Ricardo, meu companheiro sempre tão amoroso, foi apoio indispensável durante este tenso trabalho. Cada palavra e gesto seu me sustentaram nessa longa e difícil travessia. À ele, todo o meu amor.

Amizades como a que tenho com Hildonice Batista e Angela Lage são raras. Junto a elas, tenho aprendido a dar mais qualidade e leveza ao cotidiano da vida.

As aulas, os debates, os almoços e cafés no Pós-Afro foram fundamentais para amadurecer questões do trabalho presente. Os momentos foram recheados de desafios e de intenso aprendizado. Sou grata a Marcelo Cunha, pela orientação da pesquisa; a Jamie Andresen, pela tradução e pela amizade; aos colaboradores terceirizados da unidade (vigilantes e agentes de limpeza), pela atenção, carinho e cafés; aos bibliotecários, pela cooperação na pesquisa do acervo do CEAO; a Claudio Furtado, a Valdemir Zamparoni e a Maria do Rosário, pelas provocações teóricas.

Preciso agradecer muito a Ayrson Heráclito, pela paciência e disponibilidade. Além de admirá-lo como artista, pude conhecer seu lado generoso, humano e solidário.

Sou feliz por ter tido todos vocês ao meu lado. Obrigada! Axé!

MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa de. **Identidades nas artes visuais contemporâneas**: elaboração de uma possível leitura da trajetória de Ayrson Heráclito, artista visual afro-brasileiro. 334. il. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RESUMO

O presente trabalho elabora uma interpretação sobre a identidade afro-brasileira no meio da arte contemporânea. No desenrolar desta pesquisa, tentamos salientar algumas pistas, visando identificar, analisar e compreender o processo de construção de discursos identitários de afirmação negra na trajetória profissional do artista plástico contemporâneo rotulado pelo sistema da arte como artista afro-brasileiro. Para tal, optamos por utilizar o estudo de caso único como método, tendo como unidade-caso o artista Ayrson Heráclito, destacado atualmente na produção artística nacional e internacional, mesmo não vivendo em regiões centrais e legitimadoras do circuito econômico das obras de arte. No intuito de municiar melhor nossos argumentos, analisamos assuntos da vida profissional do artista visual de origem negra, a exemplo dos conceitos de: arte afro-brasileira, a profissão de artista, arte contemporânea, globalização e sistema da arte. Considerando as relações de poder no contexto da produção artística, refletimos ainda sobre as identidades, cultura, raça e nação, entre outros temas necessários para compreendermos as relações no contexto da vida profissional do artista afro-brasileiro. Partimos da ideia de arte afro-brasileira, pois esta não é uma qualidade de arte que segue estilos canônicos, a exemplo de movimentos artísticos reconhecidos pela história oficial. Esse tipo de arte, por se desenvolver em um ambiente marcado por desigualdades raciais e de tradicionais hierarquias, repercute as idiossincrasias da temática identitária nacional. A identidade é uma questão relevante no âmbito da arte contemporânea, pois movimentos sociais reivindicatórios, sustentados em discursos identitários, também influenciam as narrativas visuais. A legitimação da arte atual resulta da relação de força dos agentes institucionais que integram o sistema oficial da arte e que estabelece critérios de qualidade artística segundo seus interesses. O referido mecanismo, responsável pelo que entendemos ou não como sendo arte contemporânea, tem sido obrigado a reconhecer identificações e visualidades historicamente negadas. Nosso estudo também descreve como a arte e o artista afro-brasileiros se tornaram elementos reconhecidos no círculo das artes plásticas nacionais, percorrendo sobre algumas de suas principais referências. Mas, por investigar um texto identitário, ouvimos Ayrson Heráclito e confrontamos a visão de si com a visão externa sobre ele. As análises indicaram que políticas afirmativas para artistas periféricos motivam declarações identitárias e o acesso ao ensino superior facilita a circulação ou sobrevivência do profissional da arte. A demanda por diversidade influencia a circulação das obras, empodera e reposiciona artistas e demais profissionais no meio artístico. A identidade afro-brasileira se estabelece como plataforma política. A experiência cultural negra engendra possibilidades discursivas diferentes entre si e, quando se faz presente através de um sujeito, lida com mecanismos capazes de alterar os sentidos operados pelo conjunto total de criadores.

Palavras-Chave: Identidade. Arte Afro-brasileira. Arte Contemporânea. Artista afro-brasileiro. Ayrson Heráclito.

MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa de. **Identities in Contemporary Visual Arts**: a possible interpretation of Ayrson Heráclito's trajectory as an Afro-Brazilian artist. 334. il. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

ABSTRACT

The present work elaborates an interpretation of an Afro-Brazilian identity within contemporary art. In the unfolding of this research, we tried to highlight a few paths through which to identify, analyze and understand the process of identity discourse construction, specifically black affirmation in the professional trajectory of the contemporary visual artist, labeled as an Afro-Brazilian artist within the system of art. To this end, we opted to use case study as our method, focusing on the case of artist Ayrson Heráclito, highlighting his artistic production nationally and internationally, even though he does not live in the regions considered central and legitimate within the economic circuit of art works. With the intention of better illustrating our arguments, we analyzed aspects of the professional life of the visual artist with black racial origins, using concepts such as Afro-Brazilian art, the profession of the artist, contemporary art, globalization and art system. Considering the power relations in the context of artistic production, we reflect on further concepts including identities, culture, race and nation, among other themes necessary to comprehend relations in the context of the professional life of the Afro-Brazilian artist. We depart from the idea of Afro-Brazilian art, for this is not an art quality that follows canonical styles, or an artistic movement recognized by official history. This type of art, developed in an environment marked by racial inequalities and traditional hierarchies, reflects the idiosyncrasies of national identity issues. Identity is a relevant question in the area of contemporary art, as grass roots social movements backed by identity discourses also influence visual narratives. Current art is legitimated as a result of the force of institutional agents, which integrate the official system of art and establish criteria for artistic quality based on their interests. This referred mechanism, responsible for what we understand as contemporary art or not, is now being required to recognize identifications and visualities historically denied. Our study also describes how Afro-Brazilian art and artists became recognizable elements in the circuit of national fine art, addressing some of the principle references. However, as a text on identity, we hear Ayrson Heráclito and confront the vision of him externally through others. Our analyses indicate that affirmative politics for peripheral artists motivate identity declarations, and access to higher education facilitates the circulation or survival of the professional artist. The demand for diversity influences the circulation of works, empowering and repositioning artists and other professionals in the artistic world. Afro-Brazilian identity establishes itself as a political platform. The black cultural experience engenders different discursive possibilities, and when present in one subject, it is a mechanism capable of altering the meanings operating among all of its creators.

Key words: Identity. Afro-Brazilian Art. Contemporary art. Afro-Brazilian Artist. Ayrson Heráclito

MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa de. **Identités au milieu de l'art contemporain**: l'élaboration d'une possible lecture de La trajectoire de Ayrson Heráclito, artista visuel afro-brésilien. 334. il. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RÉSUMÉ

Ce travail développe une interprétation de l'identité afro-brésilienne dans le milieu de l'art contemporain. Nous essayons de souligner quelques index pour identifier, analyser et comprendre le processus de construction des discours d'affirmation noire d'identité auprès de la trajectoire professionnelle de l'artiste contemporain, appelé d'artiste afro-brésilien par le système de l'art. Nous avons choisi d'utiliser l'étude de cas comme méthode. Notre unité d'étude était l'artiste Ayrson Héraclito, actuellement mis en évidence dans la production artistique nationale et internationale, même pas vivant dans le centre de légitimation du circuit économique des œuvres d'art. Afin de mieux équiper nos arguments, nous analysons les questions de l'artiste visuel professionnel d'origine noire, mais aussi les concepts d'art afro-brésilien, la profession d'artiste, l'art contemporain, la mondialisation et le système de l'art. On a considéré les relations de pouvoir dans le contexte de la production artistique, et pourtant, nous réfléchissons sur l'identité, la culture, la race et de la nation, parmi d'autres concepts nécessaires pour comprendre ces rapport dans la vie professionnelle de l'artiste afro-brésilienne. Nous partons de l'idée de l'art afro-brésilien, parce que elle n'aipas suivit des styles canoniques, tel que les mouvements artistiques reconnus par l'histoire officielle. Ce type d'art s'est développée dans un milieu marqué par les inégalités raciales et des hiérarchies traditionnelles et pour ça, elle reflète les particularités de la question de l'identité nationale brésilienne. La question de l'identité appartient au milieu de l'art contemporain parce que les mouvements sociaux quisont basé surdes discours identitaires influencent aussi les récits visuels. La légitimationde l'art actuel est devenu de lerapport de force des institutions qui font partieintegrante du système officiel de l'art, et il a établi de critères artistiques de qualité d'accordavec leurs intérêts. Le mécanisme qui s'occupe de dire ce que nous croyons ou pas comme l'art contemporain est forcé de reconnaître les identifications et visualités historiquement refusées. Notre recherche décrit comment l'art et l'artiste afro-brésiliens sont devenus des éléments reconnus dans l'art national et on a remarqué ses principales influences. Nous avons essayé d'écouter Ayrson Héraclite et confronter la vision de lui-même avec les vues externes de l'artiste. Nos analyses ont indiqué que les politiques d'affirmation pour les artistes périphériquesmotivent les déclarations d'identité, tandis que l'accès à l'enseignement supérieur brésilien a facilité la divulgation et la survie du professionnel de l'art. La demande de la diversité influe sur la circulation des œuvres, habilite et repositionne les artistes et les autres professionnels del'arts. L'identité afro-brésilienne est établi comme une plate-forme politique. L'expérience culturelle noire déclenche différentes possibilités discursives au sein d'elle même; et quand elle est présent à travers d'un sujet, elle travaille avec des mécanismes capables de modifier les sens et les significations attribués avant par les créateurs.

Mots clés: Identité. Art Afro-brésilienne. Art contemporain. Artiste afro-brésilien. Ayrson Heráclito.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Oxês de Xangô	38
Figura 2 - MEIRELES, C. <i>Inserções em circuitos antropológicos: Black Pente</i> . 1971/1973	42
Figura 3 - Pulseira de crioula em ouro. Século XIX	55
Figura 4 - Aula de Arquitetura na Academia de Belas Artes da Bahia – Rua 28 de Setembro - Salvador/Bahia	58
Figura 5 - Alunos em aula de modelo vivo – Escola de Belas Artes da Bahia – Rua 28 de Setembro - Salvador/Bahia. Arquivo da EBA/UFBA	59
Figura 6 - O pintor Antônio Rafael Bandeira à esquerda, de paletó, na galeria central da Academia de Belas Artes da Bahia, fotografia de cerca de 1887-1890	60
Figura 7 - Exemplar da 2ª Edição de <i>Artistas Bahianos</i> , pertencente à Biblioteca da EBA/UFBA	63
Figura 8 - RAMOS, G. <i>Retrato de Manoel Querino</i> , 2005. Acrílica sobre tela, EBA/UFBA, Salvador	64
Figura 9 - Heitor dos Prazeres pintando. Fotografia sem data	66
Figura 10 - Rubem Valentim	71
Figura 11 - Mestre Didi na 23ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1996	73
Figura 12 - Ayrson Heráclito durante a performance <i>Bori</i> , em Amsterdam (2011)	74
Figura 13 - Frente 3 de fevereiro. <i>Onde estão os negros?</i> 2015	75
Figura 14 - RINGGOLD, Faith. <i>The American People Series #19: US Postage Commemorating the Advent of Black Power</i> . 1967. Óleo sobre tela, 72 cm x 96 cm	97
Figura 15 - Acervo da coleção de “magia negra” da Polícia Civil do Rio de Janeiro, tombado em 1938	115
Figura 16 - João Alves fotografado por Pierre Verger nos anos 1960	123
Figura 17 - Matéria sobre João Alves e Emanuel Araújo em jornal baiano	124
Figura 18 - Ilustração de Cícero Dias para cartão postal do 1º Congresso Afro-Brasileiro	135
Figura 19 - PORTINARI, C. <i>O mestiço</i> . 1934. Óleo sobre tela, de 81 cm X 64 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo	141
Figura 20 - PORTINARI, C. <i>Lavrador</i> . 1934. Óleo sobre tela, 100 cm X 81 cm. MASP	142
Figura 21 - <i>Negros Dançando</i> , ilustração de Lasar Segall	143
Figura 22 - <i>Cabeça de Preto Brasileiro</i> , ilustração de Santa Rosa	144
Figura 23 - Cartaz do 2º Congresso Afro-brasileiro, criado por Santa Rosa ..	147

Figura 24 - Cartaz do I Fesman	150
Figura 25 - Pavilhão da Exposição Arte Negra – Fontes, Evolução, Expansão	153
Figura 26 - Agnaldo Manoel dos Santos e sua obra	160
Figura 27 - Heitor dos Prazeres no I Fesman	161
Figura 28 - Detalhe do painel <i>Orixás</i> , de Caribé. Mafro, 1979, Salvador ...	166
Figura 29 - Catalogação de peças do acervo da polícia baiana no Mafro	167
Figura 30 - Cartaz do Festac’77	168
Figura 31 - Capa e contracapa do programa oficial do Festac’77	170
Figura 32 - <i>Emblema</i> , série de Rubem Valentim em 1976	174
Figura 33 - Mestre Guarany. <i>Sem título</i> . Escultura em madeira	174
Figura 34 - GTO. <i>Roda</i> . [S.d], Madeira esculpida. Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro	175
Figura 35 - ARAÚJO, M. <i>O anjo negro</i> . 1976. Escultura em madeira	176
Figura 36 - Detalhe da pintura <i>Guerreiros</i> , de Miguel dos Santos	176
Figura 37 - ARAÚJO, O. <i>Iemanjá</i> . 1973. Litografia, São Paulo	177
Figura 38 - DOME, J. <i>Mulher da Atafona</i> . 1970. Pintura, Cabo frio	178
Figura 39 - Joias de Waldeloir Rego expostas no Festac’77	179
Figura 40 - OLIVEIRA, H. S. <i>O peji de Oxum</i> . 1960. Gravura em madeira	180
Figura 41 - Esculturas em madeira (1972) de Boaventura ou “Louco”	181
Figura 42 - PARAÍSO, J. 1976. <i>Assemblage com cabaça</i> . Salvador	182
Figura 43 - Gravuras de Emanuel Araújo (1975)	183
Figura 44 - Reportagem do jornal O Estado de São Paulo, em 3 out. 1977, destacando o sucesso dos artistas baianos (incluindo os afro-brasileiros) na XIV Bienal de São Paulo	188
Figura 45 - ETSEDON. <i>Projeto Ambiental IV</i> . 1977. Fotografia. Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo	188
Figura 46 - Ayrson Heráclito fotografado por Tiago Sant’Ana, em 2016 ...	197
Figura 47 - Ayrson com seus pais durante a performance <i>A Moqueca</i> , no MAM/BA, em 2002	198
Figura 48 - HERÁCLITO, A. <i>Jesus no Monte das Oliveiras</i> . 1986. Têmpera sobre tela, 100 cm x 70 cm	202
Figura 49 - Performance <i>O homem estético</i> , com Monica Medina	204
Figura 50 - HERÁCLITO, A. <i>Divisor</i> . 2001. Instalação. Vidro, água salinizada e 1000 litros de azeite de dendê. 450 x 200 x 25	215
Figura 51 - HERÁCLITO, A. <i>O condor do Atlântico: A moqueca</i> , 2002. Instalação. MAM/BA	216
Figura 52 - HERÁCLITO, A. <i>Segredos internos</i> (segunda versão). 2010. Instalação. Madeira, açúcar, azeite de dendê, vidro e plástico	223
Figura 53 - Peças de vestuário feitas com charque para a performance <i>A transmutação da carne</i>	226

Figura 54 - O artista durante a performance	228
Figura 55 - Performance <i>Terra Comunal</i> , 2015, Sesc-SP	231
Figura 56 - HERÁCLITO, A. <i>Regresso à pintura baiana</i> . Instalação. MAM BA. 2002	234
Figura 57 - Visitação da obra <i>O Divisor</i> na Bienal do Mercosul, em 2001	235
Figura 58 - Fotografias: <i>Odé no Ofá</i> (160 cm x11 cm) e <i>Yaô no Epô</i> (160 cm x11 cm), da série <i>Banhistas</i> (2009)	237
Figura 59 - HERÁCLITO, A. <i>Múltiplo II</i> . Objeto. Azeite de dendê, água e vidro (2009)	239
Figura 60 - Corte do vídeo <i>Barrueco</i> , 2004	240
Figura 61 - Performance <i>Batendo o Amalá</i>	242
Figura 62 - Cortes do vídeo <i>As mãos do epô</i>	243
Figura 63 - Performance <i>Bori</i>	246
Figura 64 - <i>Bori</i> Performance-arte: <i>Iemanjá, Oxumaré, Oxum e Nanã</i> ...	247
Figura 65 - Cartaz da exposição <i>Europalia.Brasil</i> , ilustrado pelo trabalho <i>Bori</i>	251
Figura 66 - Páginas do catálogo da exposição	254
Figura 67 - Cartaz da exposição <i>A nova mão afro-brasileira</i>	255
Figura 68 - <i>Buruburu</i> - Videoinstalação, 2011	258
Figura 69 - <i>Funfun</i> – still da videoinstalação.....	259
Figura 70 - Fotografia da performance <i>Sacudimento da Maison des Esclaves</i>	261
Figura 71 - Capa da Revista <i>Select</i> com foto da performance <i>Bori</i>	261
Figura 72 - Performance <i>Sacudimento do Castelo da Torre Garcia D'Ávila</i>	262
Figura 73 - Performance <i>Sacudimento da Maison des Esclaves</i>	262
Figura 74 - Cartaz eletrônico da 3ª Bienal da Bahia	265
Figura 75 - Cartaz das exposições da seção Museu do Imaginário do Nordeste, em Salvador	268

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AICA	Associação Internacional de Críticos de Arte
ANPAP	Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas
CAHL/UFRB	Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento do Ensino Superior
CBHA	Comitê Brasileiro de História da Arte
CEAO/UFBA	Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia
CEIA	Centro de Informação e Experimentação da Arte
CNDFB	Campanha Nacional de Defesa do Folclore Brasileiro
CPLP	Comunidade de Países de Língua Portuguesa
EBA/UFBA	Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia
ECA/USP	Escola de Comunicação e Artes pela USP
FAAP	Fundação Armando Álvares Penteado
FESTAC'77	II Festival Mundial de Artes e Culturas Negras e Africanas
FNB	Frente Negra Brasileira
FTC	Faculdade de Ciência e Tecnologia
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
FUNCEB	Fundação Cultural do Estado
I FESMAN	I Festival Mundial de Artes Negras
ICBA	Instituto Cultural Brasil-Alemanha
ICOM	International Council of Museums
IPAC	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico da Bahia
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAB	Museu de Arte da Bahia
MAC/USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade São Paulo
MAF	Missão Artística Francesa de 1816
MAFRO	Museu Afro-Brasileiro da UFBA
MAI	Marina Abramovic Institute
MALBA	Museu de Arte Latino-Americano de Buenos Aires
MAM/BA	Museu de Arte Moderna da Bahia
MAM/RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAN	Museu de Arte Negra
MAR	Museu de Arte do Rio de Janeiro
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MNU	Movimento Negro Unificado

PCdoB	Partido Comunista do Brasil
PUC/SP	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
SECULT/BA	Secretaria da Cultura do Estado da Bahia
SEPPIR	Secretaria de Promoção da Igualdade Racial
SESC SP	Serviço Social do Comércio de São Paulo
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Nacional
TEN	Teatro Experimental do Negro
UCSAL	Universidade Católica do Salvador
UERJ	Universidade Estadual do Rio de Janeiro
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFPA	Universidade Federal do Pará
UFRB	Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNB	Universidade de Brasília
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNIFACS	Universidade Salvador
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
1.1 A PERSPECTIVA INTERDISCIPLINAR	18
1.2 A PESQUISA	20
1.3 VISÃO PANORÂMICA DO TRABALHO	22
2 ARTE AFRO-BRASILEIRA: ENTRE DÚVIDAS E DÍVIDAS DE UM CONCEITO	25
2.1 O CONTEXTO MODERNISTA	33
2.2 UM NOVO TEMA NA HISTÓRIA DAS ARTES VISUAIS DO BRASIL	28
2.3 A PROFISSÃO DE ARTISTA	43
2.3.1 Panorama da afirmação do artista visual afro-brasileiro	51
3 A NOÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA, O SISTEMA OFICIAL DA ARTE E A PRESENÇA NEGRA	78
3.1 CENTRO E PERIFERIAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA	88
3.2 NEGOCIANDO NARRATIVAS: CULTURA, RAÇA E NAÇÃO	94
3.3 APROXIMAÇÕES ENTRE CULTURAS, IDENTIDADES E A IDEIA DE BRASIL	103
4 PERCURSOS E PERCALÇOS DA INSTITUCIONALIZAÇÃO DA ARTE AFRO-BRASILEIRA	112
4.1 ARTE AFRO-BRASILEIRA E A POLÍTICA DE CRIAÇÃO DE INSTITUIÇÕES CULTURAIS	114
4.2 O CONSUMO DA ARTE MODERNA COM INSPIRAÇÃO AFRO-BRASILEIRA	118
4.3 A CRÍTICA ESPECIALIZADA EM ARTE DE ORIGEM NEGRA	126
4.4 EVENTOS EMBLEMÁTICOS DA CULTURA E ARTE AFRO-BRASILEIRAS	131
4.4.1 O primeiro congresso afro-brasileiro	134
4.4.1.1 O Salão de Arte do Congresso Afro-Brasileiro	138
4.4.1.2 Artistas	140
4.4.2 O segundo congresso afro-brasileiro	148
4.4.3 O I Festival Mundial de Artes Negras	150
4.4.3.1 O Brasil no I Fesman - Antecedentes	156
4.4.3.2 Três artistas “autênticos”	160
4.4.3.3 A memória afro-brasileira após Dacar	164

4.4.4 O cenário do FESTAC'77	169
4.4.4.1 O Brasil no Festac'77	173
4.4.4.2 Artistas afro-brasileiros no Festac'77	174
4.4.4.3 O retorno de Lagos	187
5 ARTISTA VISUAL – AFRO-BRASILEIRO – CONTEMPORÂNEO: UMA POSSÍVEL LEITURA DE AYRSON HERÁCLITO	194
5.1 PERFIL DO ARTISTA	199
5.2 AYRSON HERÁCLITO E O AÇÚCAR: METÁFORAS DA EXPERIÊNCIA COLONIAL	221
5.3 AYRSON HERÁCLITO E A CARNE: TRANSMUTAÇÕES ...	228
5.4 AYRSON HERÁCLITO E O DENDÊ: CONEXÕES TRANSLÂNTICAS	234
5.4.1 Vídeos	242
5.5 AYRSON HERÁCLITO E A EXPERIÊNCIA RELIGIOSA	246
5.5.1 Europalia.Brasil	252
5.5.2 A nova mão afro-brasileira	256
5.5.3 Videoinstalações	259
5.6 AYRSON HERÁCLITO, CURANDEIRO E CURADOR	265
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	273
6.1 TENSÕES	279
REFERÊNCIAS	282
APÊNDICES	310
APÊNDICE A - Transcrição da entrevista concedida por Ayrson Heráclito, em 18 de outubro de 2015	311
ANEXOS	329
ANEXO A - Carta Aberta ao I Fesman, de Abdias do Nascimento....	330

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho é fruto da jornada iniciada na graduação. Ingressei no curso de Artes Plásticas na UFBA em 1997. Meus primeiros passos na universidade testemunharam a grandeza de um trabalho interdisciplinar por via da extensão universitária: o Programa UFBA em Campo. Fundamentado no exercício da curiosidade sobre as realidades, na construção solidária de conhecimento e na indagação de nosso papel enquanto universidade, o programa se constituía de equipes de estudantes, professores e lideranças comunitárias, voltado para o desenvolvimento (interdisciplinar) de ações em contextos comunitários.

Em uma das primeiras atividades estudantis, integrei o Programa UFBA em Campo – Conhecer Salvador, na sua versão inicial. Nossa equipe foi direcionada ao Centro Histórico da capital e lá se descortinaram novos olhares sobre minha área de estudos. Entre as atividades do projeto de extensão, conheci alguns artistas plásticos negros, chamados de “primitivos” e “populares”; ouvi breves histórias de suas vidas. Desconfiei que viviam em um universo paralelo ao mundo profissional oficial da arte, o qual eu frequentava (museus, galerias, universidade, etc.).

Agindo nos limites de um projeto universitário, concluímos a atividade refletindo sobre a desconstrução da neutralidade científica, a autoridade do conhecimento universal e as diversidades de sujeitos viventes no bairro “cartão postal da democracia racial baiana”. Particularmente, minha visão sobre as artes visuais mudou e eu desejava saber mais sobre aquele “outro caminho” das artes na Bahia: o da produção visual dos afro-brasileiros e sua relação com o turismo do estado.

Arrolei meus conhecimentos rudimentares em metodologia científica e procurei um professor orientador de pesquisa, mas não o encontrei. Percebi que eu tinha muito mais do que uma herança negra comum com aqueles artistas plásticos do Pelourinho...

Esse episódio foi importante para perceber o quanto a intuição e a leitura das relações sociais e políticas eram importantes em um processo de produção de conhecimento artístico. Nessa época, tive as primeiras aproximações com textos teóricos de Nestor García Canclini, Milton Santos, Thales de Azevedo e Clarival do Prado Valladares, que embasavam minhas reflexões no campo da arte. Paralelamente, a vivência na Residência Universitária da UFBA e no movimento estudantil da área de artes me provocava cotidianamente na dimensão das culturas, identidades e do fazer política no cotidiano. Exercitávamos identificar nossas afinidades enquanto universitários e enquanto grupo específico na universidade, a fim de justificar nossas

reivindicações e convivência universitária.

Num primeiro momento, essas reflexões me arrastaram para a questão da formação do artista visual contemporâneo e acabei cursando o *Diplôme d'Etudes Approfondies en Sciences de l'Education* na Universidade Lyon 2, na França¹. Ainda que me interessasse em estudar currículo, a vida no estrangeiro me trazia problematizações constantes sobre minha identidade. Era inevitável a comparação do racismo à brasileira com o quadro de tensão social daquele país, travado em torno dos imigrantes e refugiados do Leste Europeu e de franceses descendentes de árabes da África do Norte.

Ao retornar ao Brasil, cursei a disciplina *Cultura e estética contemporânea* como aluna especial da professora Maria Cândida Ferreira de Almeida no Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura) da UFBA. Em nossos diálogos, Cândida sugeria que eu retornasse aos estudos em artes, focando a arte afro-brasileira. Mas, não tinha ânimo para isso, pois eram raras as vagas e as linhas de pesquisa em programas de pós-graduação que abordassem a produção visual negra na contemporaneidade.

Eu já atuava como professora universitária em Salvador² e em Cruz das Almas. Então, ingressei no mestrado da Pós-Cultura. A pesquisa foi desenvolvida em torno das estratégias de afirmação de identidade negra da periferia soteropolitana, com habitantes do miolo geográfico da cidade, região conhecida como Cajazeiras³. Naquela localidade, a defesa de um monumento natural e histórico, a Pedra do Quilombo Buraco do Tatu⁴, personificava a resistência cultural negra naquela região soteropolitana. Por isso, o movimento em defesa da pedra contribuía para o sentimento de pertença à cidade de Salvador, que oficialmente enaltecia a herança dos negros.

Em seguida, coordenei um pioneiro programa de formação para a educação das relações

¹ Cursei o *Diplôme d'Etudes Approfondies (DEA) en Sciences de l'Education* entre 2003 e 2004, no Institut des Sciences Pratiques d'Education et de Formation (ISPEF), da Université Lumière Lyon2. Realizei um estudo sobre currículo e formação do artista plástico contemporâneo na UFBA, sob orientação do professor Jean-Claude Régnier.

² Fui professora universitária em instituições privadas de ensino superior como a Unijorge, a FABAC, a Unyahna e a FAMAM. Também atuei em cursos de pós-graduação *lato sensu* mantidos pela Faculdade Visconde de Cayru, e pelas Universidades Estácio de Sá e Cândido Mendes.

³ A região de Cajazeiras localiza-se no centro geográfico de Salvador e representa um conjunto de bairros erigidos em meados dos anos 1980 (Cajazeiras I, 2, 3, 4, 5, 6, 8 e 10; Fazenda Grande 1,2,3 e 4; Boca da Mata). Foi uma área projetada para a habitação de operários do Polo Petroquímico da Bahia, com conjuntos habitacionais de arquitetura precária. Por falta de serviços básicos como bancos, correios ou supermercado, o lugar se transformou em bairro-dormitório de seus moradores. Essas características contrastavam com a imagem oficial da cidade de Salvador, associada à tradição colonial e à democracia racial.

⁴ O quilombo do Buraco do Tatu foi um dos mais resistentes da história brasileira. Sua entrada era marcada por uma rocha de grande dimensão, que quase foi implodida nos anos 2000 por conta da construção de uma avenida ligando os bairros de Cajazeiras a Itapuã. A memória desse lugar, a pedra do quilombo do Buraco do Tatu, vinha sendo preservada e defendida por lideranças negras locais, notadamente religiosos candomblecistas.

etnicorraciais no estado da Bahia. A proposta constituiu-se de diversas ações voltadas para educadores da rede pública estadual, planejadas e implementadas nas modalidades presencial e a distância, através do Instituto Anísio Teixeira, órgão da Secretaria do Estado da Educação voltado para a formação e aperfeiçoamento de profissionais da área.

Durante os três anos que coordenei o setor, formamos cerca de quatro mil educadores visando ao atendimento das leis 10.639/03 e 11.645/08. Essas leis federais exigiam o ensino da História da África e dos povos ameríndios, das Culturas afro-brasileira e indígenas em todas as escolas do País, especialmente nas disciplinas de História, Literatura e Artes. Para o desenrolar das ações, fomos parceiros de militantes, pesquisadores independentes, intelectuais brasileiros e estrangeiros, prefeituras, grupos de pesquisa, docentes, setores governamentais e universidades interessados nos temas. Esse contato me estimulou a voltar ao estudo das artes visuais, pois, naquela altura, a temática afro-brasileira ganhava certa visibilidade na academia e no mundo profissional. Passei a conhecer mais trabalhos, publicações ou mostras dentro da questão.

Em 2010, a Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR), órgão ligado à Presidência da República, premiou o conjunto de ações do supracitado programa, concedendo ao governo da Bahia o *Selo Educação Para as Relações Etnicorraciais*, honraria destinada às principais iniciativas brasileiras pela igualdade racial no campo da educação. Nosso estado foi o primeiro a ter esse tipo de reconhecimento no País.

No mesmo ano, fui aprovada através de concurso público para docente da área de Artes no Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia Baiano, Campus Valença. E desde então, participamos dos processos de institucionalização do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas da instituição.

Interessada em entender mais sobre a presença negra nas artes plásticas nacionais, cursei a disciplina *Iconografia e imagens da diáspora africana*, da Pós-graduação em Estudos Étnicos e Africanos (Pós-Afro). Durante as leituras e produção textual, notei que a maior parte do que conhecia sobre o assunto era produzido pela ótica de antropólogos, sociólogos, museólogos, arquitetos, historiadores, filósofos, jornalistas, teatrólogos, ativistas políticos.... A arte e os artistas de origem negra eram os “objetos” de estudos. Mas o que pensam os artistas plásticos negros sobre a sua situação nas artes visuais? Essa questão me fez retomar o papel de artista plástica e negra para analisar o problema, considerando meu lugar de discurso. Os estudos coordenados pelo professor Marcelo Cunha ajudaram-me a organizar as ideias, redigir um anteprojeto de pesquisa e postular candidatura ao doutorado do programa.

1.1 A PERSPECTIVA INTERDISCIPLINAR

O sujeito em um programa multidisciplinar é desafiado a negociar com tipos diferentes de linguagens, ampliando o pensar para além de sua formação disciplinar, ultrapassando as fronteiras de saberes anteriormente erigidos (ALVARENGA et al, 2011). Nesse horizonte, podemos seguir novos caminhos para a produção de um conhecimento mais voltado para as realidades sociais. Esse processo gera mudanças, que podem ser sustentadas por relações solidárias entre os sujeitos, bem como nas instituições envolvidas.

A interdisciplinaridade expande as fronteiras dos objetos artísticos e de seus respectivos lugares, ajustando-os ao contexto cultural. O profissional das artes visuais também deve contribuir com as análises, independentemente da linguagem escolhida para se expressar. Segundo Coutinho e Santos (2013), atualmente a arte e as humanidades ganham o estatuto igual aos das ciências. Entretanto, moldam-se os trabalhos dessas áreas na perspectiva científica, direcionando esse conhecimento a uma cultura específica, a das ciências. Mas a arte nos mostra ângulos que a ciência não consegue mostrar (ZAMBONI, 2006).

De acordo com a Coordenação de Aperfeiçoamento do Ensino Superior – CAPES (2012), a pesquisa em artes tem um princípio interdisciplinar, pois agrupa conhecimentos de várias áreas, a exemplo das humanidades e das ciências. A pesquisa em arte se compõe de abordagens feitas por disciplinas diferentes, que se distinguem a partir do olhar do sujeito investigador:

[...] a historiografia da arte (seja música, artes cênicas ou artes visuais) escrita por um musicólogo/ teatrólogo, ou crítico de artes será fatalmente diferente de uma historiografia da música, do teatro ou das artes, escrita por um historiador de ofício, isso pela diferença de perspectivas e questões epistemológicas propostas. (COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DO ENSINO SUPERIOR, 2012, p. 1)

Para Zamboni (2006), a arte também experimenta ciclos paradigmáticos, mas estes não são tão organizados e formais quanto os da ciência. O autor sugere que, da mesma forma que atualmente não se concebe que conhecimento seja produzido exclusivamente pela ciência, assim segmentos sociais como o sistema da arte se articulam para produzir o conhecimento artístico.

A tradição dos estudos artísticos descende de uma hierarquia de pensamento eurorreferenciado, chancelado pelo universo acadêmico. Na tessitura do conhecimento em artes também

encontramos o racismo epistemológico. Esse tipo de racismo invisibilizado, que só autoriza o pensamento de homens ocidentais brancos e inferioriza os conhecimentos diferentes (GROS-FOGUEL, 2007), se travestiu da autoridade do critério de qualidade artística para se ocultar e permanecer nas tramas artísticas.

Observando brevemente as relações de poder do meio artístico e acadêmico brasileiros, percebemos a relevância da questão etnicorracial para o contexto. A compreensão desse cenário não reside apenas no método e no rigor de uma única disciplina. Tampouco a superação do quadro de desigualdades opera somente em uma área do saber, pois é necessário associar a produção de conhecimento à responsabilidade política da afirmação das diversidades (MALDONADO-TORRES, 2006). A leitura do mundo a partir de pedaços estanques, como propaga a academia, limita a interpretação das realidades e a articulação de distintas formas de saberes. Mas, como articular, experimentar e criar novos conhecimentos de modo que tal procedimento nos leve “[...] a reconhecer a diversidade sem atropelar a unidade, reconhecer a continuidade sem menosprezar a mudança e a descontinuidade” (MALDONADO-TORRES, 2006, p. 123).

Nos Estudos Étnicos, é possível realizar aproximações interdisciplinares a partir dos assuntos estudados, não por uma disciplina em particular. As problematizações desse campo emergem das lutas sociais refletidas na universidade, obrigando-a a transformar suas bases epistemológicas e institucionais (MALDONADO-TORRES, 2006).

A arte também vem sofrendo mudanças em função das realidades sociais de evocações identitárias pela igualdade de oportunidades. A questão identitária na contemporaneidade tem motivado alterações em vários âmbitos sociais, inclusive na educação e no círculo profissional artístico (ANJOS, 2005). Identidades historicamente negadas e desprestigiadas estão cada vez mais lucrativas para o mercado artístico global. Mas, no afã de se representar as diferenças, corre-se o risco de cristalizar novos estereótipos, de se construir novas hierarquias estéticas (GOMÉZ, 2010; RODRIGUES, 2011). Hoje, por exemplo, é possível ter a presença de diversos artistas da periferia mundial no restrito circuito artístico internacional. Porém, termos utilizados para designar as produções simbólicas locais desses sujeitos, tais como arte latino-americana, arte africana, arte asiática ou arte afro-brasileira, entre outros, são insuficientes para traduzir a diversidade existente nos respectivos territórios de origem (MOSQUERA, 2014).

A definição do que é válido ou não em arte é realizada por um seleto grupo de agentes institucionais, o sistema da arte. Nesse mecanismo, o centro do poder é concentrado na Europa e nos Estados Unidos da América (BULHÕES, 2008). Então, o meio operacional artístico responde às pressões dos movimentos reivindicatórios através de ações que garantem a presença de artistas periféricos, emitindo um discurso de igualdade de tratamento na arte e de sujeição

ao critério artístico. Infelizmente, na prática isso tem provocado ações de reforço de estereótipos das diferenças (FIALHO, 2005; VAHIA, 2002).

1.2 A PESQUISA

A experiência colonial produziu (e produz) sensibilidades diversas, representadas por meio de recursos expressivos múltiplos. O sistema da arte contemporânea vem incluindo essas visualidades, originadas nos territórios que sofreram colonização, em plataformas expositivas ao redor do mundo. Nessa dinâmica em que diferentes mecanismos se articulam em torno da circulação da arte visual produzida fora dos centros legitimadores (Europa e Estados Unidos), agentes do sistema artístico são provocados a realizar novas concepções, práticas e abordagens (MOQUERA, 2014). Novos sujeitos são convocados a integrar o meio profissional, partindo da afirmação de suas identidades. É o que acontece, por exemplo, no plano da arte afro-brasileira, que tem ganhado repercussão social no Brasil e no estrangeiro.

Artistas brasileiros de origem negra estão conquistando espaços prestigiados em bienais, trienais, feiras e demais eventos artísticos. A promoção de mostras oficiais de peso internacional (SALUM, 2004), assim como a consagração de alguns artistas visuais e a temática racial presente na ordem do dia por causa das políticas afirmativas da população negra, entre outros motivos, têm atraído olhares para a produção sensível dos afrodescendentes no País. O artista afro-brasileiro torna-se estandarte da questão racial no meio da arte nacional. Porém, ressaltamos que a carreira de um artista plástico é resultado de uma construção social em que são negociados os diversos conflitos, as identificações e constructos acerca do sujeito criador (TRIGO, 2009; ZOLADS, 2011). Mas, considerando o caso do Brasil, que diluiu a visibilidade da herança racial negra no discurso identitário nacional de mestiçagem, da democracia racial, como reconhecer um artista visual afro-brasileiro?

Consciente de que uma trajetória artística não é construída apenas por quem cria a obra de arte, mas sim pelas relações do indivíduo com uma rede de diferentes elos articulados, interessada em decidir o que é ou não a arte, quem é ou não é artista, nos interrogamos sobre como seria desenhada a identidade afro-brasileira de um artista contemporâneo. Nos preocupamos em compreender como, onde, por quem e por que são traçados os desenhos dessas fronteiras de pertencimento etnicorracial, bem como compreender os significados dessa dinâmica na trajetória profissional dos referidos artistas.

Pressupomos que, embora alguns criadores visuais de origem negra já fossem conhecidos como artistas afro-brasileiros, não haveria neles a intenção inicial em emitir um discurso afirmativo identitário negro. O pertencimento identitário seria marcado pelo sistema da arte, ao realçar elementos de diferenciação, associados pelo citado mecanismo à cultura afro. Nossa pesquisa realizada indicou que o artista afro-brasileiro tem percepção da relevância das relações raciais no seu meio profissional e que entende a identidade como estratégia política.

Nosso estudo tem um forte vínculo com o contexto da vida real dos profissionais da arte. Por isso, optamos pela realização do estudo de caso único: a trajetória profissional de Ayrson Heráclito, artista plástico baiano. As condições conjunturais foram decisivas para elucidar os fenômenos propostos nesse projeto. A imbricação fenômeno-contexto exigia uma estratégia de pesquisa mais abrangente, pois em uma situação em que são muitas as variáveis, exigem-se mais fontes de evidência. Os dados precisavam convergir para que a base teórica desenvolvida previamente nos conduzisse à coleta e à análise dos dados.

A revisão de literatura nos auxiliou na obtenção de respostas sobre alguns tópicos, visando analisar e comparar estudos anteriores, contribuindo para objetivar e elucidar questões de base teórica como os conceitos de arte afro-brasileira, sistema da arte, identidade, cultura afro-brasileira, arte contemporânea e globalização, entre outros.

Avaliamos depoimentos do artista em questão, concedidos à imprensa brasileira e estrangeira, alguns registrados em vídeo ou disponibilizados em meio digital. Utilizamos ainda mais recursos, a exemplo da entrevista semi-estruturada, de caráter flexível e aberto. A estratégia adotada para condução dessas atividades foi conhecer o ponto de vista do artista, como se descrevia, como se percebia no sistema da arte. Consultamos uma importante fonte de dados: os documentos bibliográficos, iconográficos e eletrônicos. Notamos que boa parte desse material se encontrava disponível na internet, seguindo a tendência internacional de comunicação no meio da arte, conforme nos informou Anne Cauquelin (2005), ao apontar a importância da comunicação e dos meios de difusão de informação na arte contemporânea. A análise documental nos permitiu identificar a expressão dos problemas através de artistas, críticos, curadores, gestores públicos e privados... Enfim, indivíduos e instituições do sistema da arte contemporânea nos âmbitos local, nacional e internacional, que estabeleceram relação com o artista Ayrson Heráclito ou com a temática artística visual afro-brasileira. Incluímos aí as formas escritas, tais como prospectos informativos, documentos administrativos, projetos, comunicações oficiais.

1.3 VISÃO PANORÂMICA DO TRABALHO

Em uma visão panorâmica do trabalho realizado, procuramos organizar o texto final em quatro partes, descritas a seguir:

Arte afro-brasileira: entre dúvidas e dúvidas de um conceito é o título da parte 2. Nela, discutimos o conceito de arte afro-brasileira e de artista plástico. Buscamos contextualizar a complexidade da construção conceitual do tipo de arte, posicionando o processo de reconhecimento do criador visual negro nas etapas da história da arte nacional e dos estudos sobre o negro no País. Situamos o surgimento da categoria “arte afro-brasileira” e destacamos carreiras emblemáticas de artistas afro-brasileiros do século XX. Percorremos as questões sociais e culturais que acompanharam a noção de artista plástico afro-brasileiro também a partir de meados dos anos 1950, quando a arte inicia a etapa contemporânea. Partindo da ideia de que a categoria artista visual é uma construção social, exploramos agenciamentos identitários do artista afro-brasileiro, objetivando a compreensão da elaboração de sua trajetória profissional e da afirmação, ou não afirmação, das identidades étnicas nesse percurso.

No terceiro bloco, *A noção de arte contemporânea, o sistema oficial da arte e a presença negra*, discorremos sobre as noções teóricas de arte contemporânea, sistema da arte, relacionando com a presença negra e as relações de poder entre centro e periferia da arte. Discutimos a situação das artes visuais na globalização, contextualizando as estratégias de poder no sistema da arte internacional. Relatamos a influência dos posicionamentos políticos dos negros e sua influência nas artes visuais, notadamente dos estadunidenses e da reivindicação de políticas específicas de ações afirmativas para artistas de origem negra. Essas manifestações originaram a contribuição teórica do multiculturalismo, que se dissemina pelo meio operacional da arte, favorecendo o trânsito das criações visuais das periferias artísticas. Essas tensões políticas obrigam a declarações identitárias e vêm motivando discursos localizados. O sistema da arte nacional reflete tais transformações, mas depara-se com a complexidade da questão identitária do brasileiro. Visando contextualizar essa problemática, analisamos os agenciamentos identitários do Brasil, a ideia de nação, raça e cultura.

Na parte 4, intitulada *Percursos e percalços da institucionalização da arte afro-brasileira*, descrevemos a caminhada da expressão plástica de origem negra até seu reconhecimento enquanto uma vertente da arte nacional. Pontuamos a organização do sistema da arte brasileira no século XX, seus referenciais internacionais e seu papel estratégico para a divulgação da identidade nacional. A arte afro-brasileira foi se instituindo como viés da cultura do País através

da implantação de uma política cultural nacional, da estruturação de instituições promotoras, protetoras e difusoras das visualidades da nação, das interseções com a arte moderna, da produção teórica e crítica da arte visual de origem negra e das relações internacionais. Ressaltamos ainda alguns momentos da cultura afro-brasileira que favoreceram a divulgação de um pensamento sobre a arte e o artista afro-brasileiros, como os Congressos Afro-brasileiros (de Recife, em 1934 e o de Salvador, em 1937) e os festivais mundiais de arte e cultura negra que aconteceram na África (Senegal, em 1966, e na Nigéria, 1977). Os certames brasileiros fortaleceram o campo de estudos sobre o negro, contribuindo para a consolidação das Ciências Sociais do País. Os encontros internacionais alteraram a paisagem cultural dos países participantes, difundindo conhecimento e plataformas políticas afirmativas entre os africanos e seus descendentes. Os festivais internacionais mobilizaram intelectuais, militantes e artistas negros do Brasil, produzindo uma tensão interna em torno da concepção governamental acerca da arte afro-brasileira. Essas experiências influenciaram a criação plástica negra contemporânea, que tem como seu principal divulgador o Museu Afro-Brasil, criado em São Paulo na década de 2000.

O capítulo seguinte (*Artista visual – afro– brasileiro – contemporâneo: uma possível leitura de Ayrson Heráclito*) é dedicado à apresentação do estudo de caso. Perseguimos a descrição da trajetória profissional do artista baiano visando contrapor a visão que o sujeito tem de si com olhares de outros integrantes do sistema da arte. Apresentamos seu processo criativo elegendo os principais materiais usados nas obras (açúcar, carne e dendê) e a relevância de suas experiências religiosa e curatorial. Descrevemos sua caminhada no sistema nacional e internacional da arte, as conexões com as matrizes culturais africanas e a sua estratégia de sobrevivência como professor universitário.

Nas *Considerações finais* do trabalho, observamos que o termo “artista afro-brasileiro” traz sentidos oriundos de engrenagens políticas no plano cultural. O artista afrodescendente age consciente das limitações, abrangências e *modus operandi* do sistema da arte, algo semelhante ao que descreveu o teórico Muniz Sodré a respeito da característica negociadora desenvolvida pela cultura afro-brasileira. A presença negra no meio da arte transmite resistência e contraponto à noção universal da arte eurorreferenciada. O artista e seu trabalho incitam revisões conceituais e sistematização de informações por parte dos operadores, uma vez que há necessidade de entendimento desse tipo de criação, sem exotismos. Entretanto, a experiência cultural negra engendra possibilidades discursivas diferentes entre si; e quando se faz presente através de um sujeito, lida com mecanismos capazes de alterar os sentidos operados pelo conjunto total de criadores. Na caminhada profissional do artista afro na atualidade, emergem questões como a origem e a qualidade de suas relações interpessoais ou interinstitucionais. Em tal contexto,

podem surgir situações que exigem do criador a emissão de um discurso próprio de pertencimento etnicorracial.

2 ARTE AFRO-BRASILEIRA: ENTRE DÚVIDAS E DÍVIDAS DE UM CONCEITO

O itinerário percorrido para a definição das fronteiras identitárias dos artistas afro-brasileiros desenha traços do que chamamos atualmente de arte afro-brasileira, algo que vem sendo estudado mais sistematicamente há poucos anos (SALUM, 2004). Nesse campo marcado por diálogos e conflitos entre áreas de conhecimento como a Medicina, a Antropologia e a Arte, entre outras, percebemos tendências conceituais diferentes e complexas usadas na explicação do processo de criação visual dos negros no País. Essa variedade de enfoques da arte afro-brasileira tem se dado porque,

Por mais que se fundamente na etnicidade, na historicidade e na religiosidade, ela não é uma modalidade autônoma, que se define por localizadores de tempo-espço abstratos, nem tampouco expressão de uma monolítica ancestralidade submersa num mundo tropical arcaico. (SALUM, 2000, p. 115)

A experiência negra no Brasil resultou em subjetividades e sensibilidades próprias. Falar da arte dessa população desconectando-a do imaginário da cultura afro-brasileira, ou isolando-a formal e tecnicamente não torna possível uma análise mais abrangente (MUNANGA, 2000). É preciso considerar as tênues fronteiras desse tipo de arte com questões das identidades nacional e étnica; contextualizando a história e o panorama social do negro no Brasil (MUNANGA, 2000).

Contudo, definida principalmente pelos pertencimentos de seus sujeitos e sem criar escola estilística nos moldes tradicionais da história da arte, as manifestações visuais de negros e negros inspiraram poucos estudos acadêmicos (ARAÚJO, E., 2010; SALUM, 2004). Para o curador e artista visual Emanuel Araújo (2010), embora o campo dos estudos sobre o negro no Brasil nos ofereça uma salutar quantidade de referências, a produção se vincula às temáticas ligadas à escravidão, religiosidade, literatura, idioma, música e costumes. Quanto à falta de interesse nas artes plásticas por parte de estudiosos, a pesquisadora Marta Salum (2004) salienta que isso mudou na contemporaneidade. Mas, entre os antigos estudos da arte brasileira, era comum a não identificação étnica dos artistas (SILVA, A., 2010), como complementa Salum (2004, p. 337): “Ou os artistas negros não eram historiados, ou a arte de origem negra ou africana era desconsiderada na história da arte”.

O tema arte afro-brasileira configurou-se atualmente como um espaço de disputas de

muitas ideias (SALUM, 2000; SOUZA, 2009). Embora o referido termo sintetize uma dinâmica intensa de pensamentos e de tendências, usaremos no presente estudo a indicação da pesquisadora Marta Salum (2000, p.113), que define a arte afro-brasileira como “qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e a religiosidade africanas tradicionais e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil”.

Durante muito tempo, a maioria das manifestações negras e mestiças era perseguida e criminalizada, especialmente durante o final do século XIX e início do século XX, quando o negro se tornara um problema para o ideal de civilização (branca) brasileira (SODRÉ, M., 2002). O Brasil colonial e agrário desejava adentrar na modernidade, na industrialização, apagando de vez as marcas coloniais e da negritude que penetravam em todos os âmbitos da vida. O desejo do branqueamento da nação era perseguido a todo custo, norteado pelo pensamento científico racista da época.

Naquela mentalidade, as religiões afro-brasileiras eram vítimas constantes de diligências policiais⁵, que não só encarceravam seus fiéis, como também apreendiam provas materiais da “cena do crime”, ou seja, confiscavam a imaginária sacra e demais materiais utilizados nos cultos como vestimentas, alimentos, instrumentos musicais, entre outros. O espaço da religião permitiu que muitos aspectos da vida social africana fossem reativados e recriados, incluindo a criação artística, a qual seguia outros cânones e referências estéticas diferentes da arte europeia (MUNANGA, 2000; SODRÉ, M., 1983). O resultado das apreensões dos objetos dos cultos das religiões afro-brasileiras constituiu acervos de museus da polícia durante décadas, pois estes passaram a ter posse de exemplares significativos de reelaborações do arcabouço artístico negro após a sua captura. Tais artefatos se tornaram inicialmente objetos de estudo científico. Naquele período, tentava-se comprovar a inferioridade da população negro-mestiça, à luz das teorias raciológicas que estavam em voga na Europa e que aqui encontraram fiéis seguidores, principalmente no meio científico (LODY, 2005; SODRÉ, M., 2002). Um desses foi o médico Raymundo Nina Rodrigues,

[...] o primeiro a aplicar à sociedade brasileira os conhecimentos e as teorias antropológicas de seu tempo, tanto ao estudar o crime e a loucura, os tipos

⁵ No período pós-Abolição da Escravatura e especialmente nas primeiras décadas do século XX, eram muito comuns as perseguições policiais aos terreiros de candomblé. Uma quantidade considerável de objetos sagrados fora apreendida e levada para delegacias policiais e hospitais psiquiátricos. Posteriormente, as peças passaram a integrar o acervo da polícia ou dos institutos geográficos e históricos, além de museus, laboratórios e coleções particulares salvaguardadas por estudiosos. Tais materiais serviam, à época, como documentos que atestavam o “problema” da mistura de raças, pois eram provas da marginalidade e loucura que “assolava” a população negro – mestiça, segundo as teorias raciológicas adotadas naquele tempo. (LODY, 2005)

físicos e a personalidade, quanto ao inaugurar as investigações sobre a psicologia social e a etnografia afro-brasileiras. (AZEVEDO, 1964, p.47)

Sua obra, embora fosse representante do pensamento racista, influenciou o desenvolvimento da Antropologia no País e é um dos marcos iniciais do ciclo de estudos sobre o negro no Brasil. Seus trabalhos originais continham a descrição dos cultos africanos de sua época, a análise da presença de sudaneses na Bahia e da falsa cristianização dos escravizados. Estudou a mestiçagem no âmbito racial e cultural, ganhando fama e prestígio internacionais. Tornou-se uma referência nas Ciências Sociais brasileiras, fazendo escola entre os que estudavam o Direito, a Medicina e a sociedade naquele momento.

Os estudos realizados sobre os acervos da polícia foram fundamentais para um entendimento inicial sobre arte afro-brasileira, tais como as análises desses objetos, realizadas por Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Clarival do Prado Valladares. Mas, para o antropólogo Kabengele Munanga (2000), olhares sobre o tema afro-brasileiro nos trabalhos artísticos serão estimulados a partir da realização dos dois Congressos Afro-Brasileiros (o primeiro em Recife, 1934, e o segundo em Salvador, 1937) e das missões folclóricas organizadas nas regiões Norte e Nordeste por Mário de Andrade, entre 1937 e 1938. Cabe-nos lembrar que o Congresso Afro-Brasileiro de Recife destacou as artes visuais. Houve uma exposição da cultura material afro-brasileira com peças oriundas de manifestações populares como maracatu, esculturas em madeira e argila, além da participação de artistas modernistas como Lasar Segall, Di Cavalcanti, Portinari e Santa Rosa, entre outros (FREYRE, 1937; LODY, 2005). Através da organização da exposição, o evento difundiu ideias de arte afro-brasileira e de artista afro-brasileiro em voga entre os intelectuais estudiosos da questão negra na época. Analisaremos um pouco mais esse assunto no capítulo 4 da presente tese de doutorado.

Nas três primeiras décadas do século XX, a industrialização, a urbanização, o surgimento de uma classe média e uma classe proletária urbana foram mudando as faces do País. As mudanças trouxeram outras demandas de interpretação social, já que as teorias raciológicas caíram em desuso (ORTIZ, 2005). Enquanto isso, os paradigmas estéticos trazidos pelo movimento modernista favoreceram a representação de novos temas na arte, repercutindo as preocupações com a identidade nacional (GILIOLI, 2009) e o surgimento de novas categorias profissionais no meio artístico, a exemplo do artista “primitivo” ou “popular” (D’ÁVILA, 2009; GOLDSTEIN, 2008).

2.1 O CONTEXTO MODERNISTA

O modernismo pode ser considerado como um movimento de renovação cultural bem específico do século XX, segundo o historiador da arte Charles Harrison (2001). Alavancado por inovações científicas e tecnológicas, pelo contexto político e pelo anseio por mudanças, o modernismo sustentava-se em uma “militância” (intelectual e artística) por experimentos e formas de vanguarda (HARRISON, 2001).

O símbolo mais forte dessa dinâmica foi a arte, porque sofreu significativas modificações no período. Após a virada do século XIX para o XX, as questões sociais e políticas conseguiram se conectar com as novas vanguardas artísticas, acelerando, estimulando e multiplicando alterações estilísticas de expressão (HARRISON, 2001; HELENA, 1989). Lúcia Helena (1989) nos chama atenção para o fato de que, nas artes, havia uma intenção no questionamento da herança cultural recebida, motivo pelo qual houve uma proliferação de “ismos” na cultura. Criticavam-se a academia e os modelos conservadores, pois já demonstravam ser obsoletos ou opressores em relação às novas tendências da época. Assim, o artista moderno precisava de novas referências para a sua criação, como diz Harrison (2001, p.18): “O candidato a artista moderno deveria, pois, desviar seus olhos da tradição clássica legitimada – na direção de outras esferas da cultura ou até mesmo de outras culturas – em busca de modelos para emular e de parâmetros de realização estética”.

A Europa e os Estados Unidos formaram comunidades de artistas cada vez mais interessados em negar os estilos clássicos e naturalistas, atraídos pelos estilos “primitivos” (HARRISON, 2001). Para Goldstein (2008), ser moderno, na arte, traduzia associação ao elemento “primitivo”. Para a autora, além de transmitir a ideia de filiação a uma autenticidade de formas expressivas, isto possibilitava a recriação do exótico segundo os preceitos da época, ou seja, de acordo com a lógica colonial europeia. Na produção artística moderna da Europa a abordagem era direcionada pelo exotismo, pela negação do progresso, visando encontrar autenticidade e a ingenuidade em oposição aos valores da sociedade da época (D’ÁVILA, 2009).

Tal concepção de primitivismo reproduzia a mentalidade hierarquizadora do processo colonial (GOLDSTEIN, 2008). Para compreendermos esse constructo, precisamos considerar o que nos aponta a teórica Sally Price (1996). Segundo a antropóloga, a história da arte mundial foi dividida em categorias distintas: de um lado, um conjunto de ideias ocidentais sobre a arte

e sua história, formadas e difundidas em instituições. De outro, as concepções da arte não ocidental, produzida por outros povos. Esse tipo de arte, nomeada pelos antropólogos de “primitiva”, não é considerada ocidental, mesmo que esteja geograficamente no mesmo hemisfério. Portanto, as artes primitivas seriam aquelas produzidas em lugares como a Oceania, Oriente e África, com a qual europeus mantinham contato principalmente através das coleções particulares, dos gabinetes de curiosidades⁶, museus etnográficos e viagens exploratórias.

A exploração da arte africana pelos europeus ocorreu também naquele período. Mas, entre 1907 e 1910, houve também a eclosão de uma série de museus etnográficos pelo continente (BARROS, 2011). Brancusi, Modigliani, Picasso, entre tantos outros artistas plásticos modernistas da Europa, inspiraram-se nas estéticas africanas tradicionais para sua criação. Porém, mesmo com o contato dos artistas ocidentais com as artes africanas, e a importância disso para a arte moderna, a produção material negra não foi elevada ao mesmo nível que a ocidental, “permanecendo a noção de superioridade das artes ocidentais em relação às manifestações africanas [...]” (CUNHA, M., 2006, p. 56).

Em meio a tantas invenções no plano artístico, a arte primitiva era uma expressão que permitia aglutinar alguns fenômenos artísticos, tais como as artes bruta, *naïf* ou popular, indígenas ou pré-históricas. O termo congregava trabalhos feitos por pessoas sem instrução formal, pinturas e desenhos pré-históricos ou mesmo colagens realizadas por pacientes psiquiátricos (GOLDSTEIN, 2008).

Autores como Ilana Goldstein (2008) e Oscar D’Ambrosio (2007), em seus estudos sobre arte primitiva, nos informam que a saturação do intelectualismo na arte europeia do final do século XIX, propiciou o aparecimento de artistas como os *naïves* (franceses) na história oficial da arte. A arte do tipo *naïf* (ingênuo, em francês), era produzida sem seguir regras acadêmicas. No processo criativo, usava-se também muita espontaneidade e técnicas rudimentares, de fácil compreensão. Filosoficamente, a criação *naïf* se opunha ao progresso social da época, pois vislumbrava o reencontro com a natureza, numa perspectiva de autenticidade e originalidade. Ainda hoje, o artista *naïf* é também chamado de *popular*. Autodidata, seu trabalho propõe uma ligação com a pureza original do sujeito⁷. No mesmo contexto, surgiu a *arte bruta*, termo

⁶ Os gabinetes de curiosidade eram coleções particulares muito comuns na Europa do século XVI ao XVII, montadas a partir de produtos adquiridos em viagens. Os colecionadores reuniam tudo o que fosse trazido de lugares distantes, que remetesse a pequenos extratos da vida local, mas sem a preocupação em contextualizar os objetos. Os gabinetes de curiosidades também eram um emblema de poder e de prestígio social e influenciaram posteriormente a classificação, pesquisa e organização científica das informações (GOLDSTEIN, 2008).

⁷ No Brasil, apenas a partir dos anos 1950, com as exposições do artista (negro) Heitor dos Prazeres, é que o termo passou a ser divulgado, associando arte *naïf* à arte popular. O artista foi premiado na Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em 1951. Nas décadas seguintes, houve uma expansão de galerias e colecionadores de arte

cunhado pelo artista francês Jean Dubuffet para designar uma arte ligada às imagens produzidas pelo inconsciente, capaz de expressar o desejo mais puro do artista, sem amarras sociais ou cânones de criação⁸ (D'AMBROSIO, 2007; GOLDSTEIN, 2008).

As relações de poder nessas classificações são perceptíveis na medida em que observamos os contrapontos dos termos que a arte primitiva abrange. Arte bruta tem como contraponto o “comportamento normal” do ser humano. A cultura erudita é o oposto da arte *naïf* ou popular. As culturas capitalistas e detentoras de tecnologias de ponta, consideradas “evoluídas” cientificamente, “opõem-se” às sociedades pré-históricas e indígenas (GOLDSTEIN, 2008). Alguns autores chegam a nomear essas expressões criativas como infantis ao compará-las com a arte “ocidental” (PRICE, 1996), a qual seria o ápice da “evolução criativa”. Perceberemos que a arte afro-brasileira seguirá, durante praticamente todo o século XX, sob o rótulo de arte primitiva.

Tanto na Europa como no Brasil, um dos temas centrais do modernismo era a questão da nação, identidade e lugar, gerando aqui, o desenvolvimento dos temas e interpretações múltiplas (BULHÕES, 2007; HELENA, 1989). Em nosso país, o modernismo era produto de um pensamento social e sintetizava os valores daquela época de mudanças. Naquele período, elementos como imigração europeia, a expressiva presença negra, a industrialização, o crescimento dos centros urbanos, estimulavam novos conflitos entre culturas e hábitos sociais, incomodando as elites. O modernismo assumiu algumas correntes artísticas no País, entre elas, a primitivista. Lucia Helena nos explica que, em tal contexto, ser primitivo era fazer da “[...]renovação um elemento mediador entre as fontes originais, que deviam ser resgatadas da opressão colonizadora, herdada por nossas elites, e a nova escala que nos vinha das técnicas artísticas e sociais do mundo moderno europeu” (HELENA, 1989, p. 10).

No projeto estético brasileiro, houve uma tentativa de resgate das raízes culturais anteriores à ideia de nação. Vivenciava-se no processo criativo um espaço de experimentação, do novo, ancorado na memória e valores sociais de outras épocas (BULHÕES, 2007). Porém, de um modo geral, entendiam as tradições afro-indígenas como não civilizadas, embora propusessem a mestiçagem no campo cultural para a composição de uma identidade nacional nova (GILIOLI, 2009). Na proposição do movimento modernista brasileiro, “Intelectuais, artistas, negros, indígenas, imigrantes, operários, camponeses, analfabetos, industriais, oligarcas e governantes não poderiam ter culturas autônomas, mas todas deveriam ser diluídas em uma cultura nacional nova” (GILIOLI, 2009, p. 18).

desse tipo, movimentando significativamente o tímido mercado de arte brasileira (D'AMBROSIO, 2007; GOLDSTEIN, 2008).

⁸ Entre os brasileiros, o mais emblemático criador de arte bruta foi o negro Arthur Bispo do Rosário (1911-1989), um dos mais valorizados pela crítica e por colecionadores de arte contemporânea.

Nesse raciocínio, valorizavam-se apenas traços formais e superficiais de cada cultura. Alguns elementos da cultura afro como o samba, por exemplo, eram rechaçados pelos intelectuais porque não se diluíam em outras matrizes culturais. Preferiam-se os elementos que não ameaçavam outras referências, como aqueles que estavam em vias de desaparecimento, caso do samba rural paulista. Como informa Gilioli (2009), esse tipo de música representava a pureza e a originalidade da cultura negra, a qual precisava ser representada pelo viés do folclore e do rural. Tal orientação modernista era voltada para artistas plásticos e compositores eruditos nacionalistas, que deveriam “[...] diluir as expressões culturais das três “raças”: brancos (portugueses), indígenas e negros (africanos), sempre resgatando apenas a parte folclórica e rural dessa terceira matriz, em uma entidade “mestiça” e representativa da identidade cultural do país” (GILIOLI, 2009, p.20).

Nas artes visuais, essa receita modernista retratou cores da natureza, a crítica social e o arcaico rural. A inspiração africana veio primeiramente através das obras de artistas europeus, os quais contribuíram na formação dos principais artistas modernos brasileiros, como Emiliano Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral. No campo das visualidades, pretendia-se reelaborar as africanidades brasileiras, consideradas “primitivas”, atualizando-as em um padrão de cultura “civilizado”. Os intelectuais e artistas também estavam envolvidos em campanhas nacionalistas e militavam por uma “civilização” dos costumes do povo (GILIOLI, 2009).

Enquanto os modernistas europeus se inspiravam nas artes africanas, do oceano Pacífico e do Extremo Oriente, os brasileiros buscavam “o primitivo” internamente. A africanidade das artes visuais brasileiras era inspirada no cotidiano da população. Renato Gilioli (2009) nos diz que o negro era retratado imerso no universo rural, marcando a nostalgia das cenas da infância dos artistas, majoritariamente oriundos de oligarquia rurais. As relações no campo eram cruéis e desiguais, mas era lá que se julgava encontrar a originalidade das culturas populares, tão defendidas pelos modernistas. Pitoresco, exótico, ingênuo, bondoso, belo ou exótico: esses eram os negros e mestiços, retratados por olhares distantes e saudosos, como relata o autor supracitado. Nos trabalhos artísticos havia o conflito entre a crítica social do progresso e a manutenção da estrutura social brasileira, que pouco mudara ao longo dos séculos.

A valorização das culturas populares brasileiras incentivou campanhas de proteção ao patrimônio cultural e artístico nacional; inspirou ilustrações, registros e pesquisas sobre alguns acervos já constituídos e sobre manifestações populares. As expressões negras ganharam novas interpretações, especialmente após a Semana de Arte Moderna de 1922, “que procurou valorizar uma cultura mestiça e nacional” (PAZ, 2007, p.120). As identidades étnicas presentes no

País, representadas na arte moderna, eram diluídas em termos como mameluco, caboclo, caipira, sertanejo ou mulato, que povoavam as obras visuais da época (GILIOLI, 2009).

Nessa conjuntura, é preciso considerar que entre os anos 1890 e 1930, os estudiosos da cultura negra usaram como principal fonte de estudos a religiosidade das populações afro-brasileiras. Por exemplo, os candomblés da Bahia, os xangôs do Recife e a macumba do Rio de Janeiro atraíram intelectuais como Jorge Amado, Gilberto Freyre, Edison Carneiro (PAZ, 2007). Houve também debates e encontros de intelectuais que possibilitaram a sistematização de informações e atualização dos estudos sobre o negro naqueles anos. Essa produção intelectual dialogou com a criação artística da época. Ao se falar em arte “primitiva” naquele tempo, associava-se a ideia de que sua inspiração era mágica e religiosa, nascida em ritos e crenças supersticiosas, limitando o universo criativo desses artistas (PRICE, 1996).

A temática afro-brasileira passou a ganhar relativo espaço na produção visual nacional. A historiadora da arte Maraliz Christo (2009) informa que tal mudança foi relevante para a arte brasileira, pois até as primeiras décadas do século XX, a representação do negro na pintura era algo raro. Munanga (2000) afirma que esse período foi importante também para as artes plásticas dos descendentes de africanos no País, pois estimulou seu estudo e circulação para além dos meios em que vivia a população afrodescendente. D’Ávila (2009) reforça essa ideia, mas complementa apontando que os artistas afro-brasileiros, embora buscassem espaço de afirmação, continuavam à margem dos círculos socialmente privilegiados.

Assim como na análise da antropóloga Sally Price (2000), os criadores profissionais da arte primitiva não eram considerados como sujeitos intelectualmente capazes de inflexões e análises sobre seus trabalhos artísticos. Os intelectuais e demais especialistas (teóricos) da arte brasileira tornaram-se agentes de contato das manifestações negras, expandindo sua divulgação. No Brasil, houve certa valorização do artista de origem popular ou *naïf*, sem instrução ou intelectualismos, autodidata; porém, defendia-se uma espécie de intermediação entre esse autor e um conhecedor de arte (D’ÁVILA, 2009).

Termos como “primitivo” ou “popular” entraram em cena como sinônimos de autenticidade e inovação. A referência a culturas como as africanas inspiraram não só novos modelos de representação, mas gerou a riqueza e fama de muitos artistas, entre outros profissionais da Arte. Formava-se um novo reduto de consumo de obras criadas por descendentes de indígenas e africanos escravizados. No entanto, havia a ideia de originalidade, atestada pela existência de um artista popular pobre, mestiço ou negro, mas marginalizado nos circuitos oficiais artísticos brasileiros (VALLADARES, 1988). Nos anos 1930 e 1940, alguns negros começaram a ser reconhecidos como artistas populares ou primitivos, ampliando o *locus* de criação para além

dos espaços religiosos. Alguns artistas saíram do anonimato, mas procuraram conservar os vínculos identitários (MUNANGA, 2000).

No período anterior ao modernista, um artista afro-brasileiro enfrentava muitas dificuldades para ser considerado um profissional da arte, tampouco “criador de arte”. Daí compreendemos o papel das análises de Nina Rodrigues (2004) e Arthur Ramos (2010) para o campo da cultura nacional no contexto modernista. Nina foi quem primeiro nomeou de “arte” a produção material afrodescendente (CUNHA, M. et al., 2006) e Arthur Ramos, que discutindo a aculturação e as artes primitivas, identificou uma produção artística laica com características negras brasileiras (RAMOS, 2010). Embora tais reflexões se referissem mais às áreas da psicanálise e da cultura, inovaram o pensamento sobre a arte dos negros (SALUM, 2004). Acreditamos que as prestigiadas ideias desses dois médicos, associadas a outras reflexões que emergiam da ambiência dos estudos sobre o negro, o modernismo e a identidade nacional, contribuíram para uma visão positiva do afrodescendente enquanto artista. Para além da qualidade de artesão, o artista afro-brasileiro foi se tornando uma categoria visível aos olhos no meio profissional das artes plásticas do País. Essa relativa visibilidade se deu especialmente através da ocupação do espaço reservado ao primitivismo na arte do Brasil (D’ÁVILA, 2009).

2.2 UM NOVO TEMA NA HISTÓRIA DAS ARTES VISUAIS DO BRASIL

Estabelecer uma data para o surgimento de uma arte afro-brasileira seria algo muito difícil, pois, segundo o antropólogo Kabengele Munanga (2000), esta se desenvolveu na clandestinidade. Para o autor, “a primeira forma de arte plástica afro-brasileira propriamente dita é uma arte ritual, religiosa” (MUNANGA, 2000, p. 104), marcada por seu caráter coletivo, o que impediu a identificação de seus autores. Além disso, o tema não foi ainda explorado suficientemente em pesquisas científicas, o que nos deixa longe de constituir um quadro com maior precisão. O curador Emanuel Araújo se queixa, entretanto, do desinteresse dos estudiosos da questão negra no Brasil em relação às artes plásticas:

E, na verdade, não se pode dizer que a vigorosa contribuição do negro à formação de uma cultura legitimamente brasileira não tenha interessado aos nossos estudiosos. Essas pesquisas, todavia, têm praticamente se limitado à escravidão propriamente dita e à herança negra encontrada no sincretismo religioso, na música, no idioma, na literatura e nos costumes. As artes plásticas

sempre foram relegadas a plano secundário, limitando-se praticamente a trabalhos isolados e incompletos. No entanto, não existiria hoje uma arte legitimamente brasileira sem a criativa e poderosa influência do negro. (ARAÚJO, 2010, p.16)

Porém, houve certo aumento dos estudos acadêmicos no campo das artes visuais de origem negra nos últimos trinta anos (SALUM, 2004; NUNES, 2013b). Para Marta Salum (2004), grandes exposições também contribuíram para isto, tais como:

- *A mão afro-brasileira*, em 1988, que teve curadoria de Emanuel Araújo e integrou as comemorações oficiais em torno do Centenário da Abolição da Escravatura (SALUM, 2004). O evento resultou na publicação do catálogo com mesmo nome da exposição, que é o principal documento para estudos sobre a arte afro-brasileira na atualidade, segundo a pesquisadora Francielly Dossin (2008);
- A mostra internacional *Les magiciens de la Terre*⁹, que aconteceu em 1989. Realizada em Paris sob curadoria de Jean Hubert Martin (SALUM, 2004), contou com a participação de três artistas afro-brasileiros. Essa exposição configurou-se numa das mais importantes para a história da arte contemporânea. Objetivou apresentar a produção de artistas ocidentais e não ocidentais lado a lado, mas motivou um intenso debate sobre as relações hierárquicas entre centro e periferia no sistema da arte (CONDURU, 2015);
- *A Mostra do Redescobrimento*, ocorrida em São Paulo (2000). Sob curadoria geral de Nelson Aguilar, a exibição foi organizada a partir de um conjunto de exposições articuladas. Uma delas foi o *Módulo Arte Afro-brasileira*, no qual

[...] a ideia foi de possibilitar uma exposição que tivesse lado a lado arte africana (tradicional) e obras de diferentes das artes brasileiras de tradição estética negra – do popular ao erudito, do passado e da atualidade (SALUM, 2004, p.341)

Para a pesquisadora Eliene Nunes (2007b), o tema arte afro-brasileira vem despertando mais curiosidade entre pesquisadores, sobretudo a partir dos anos 2000, após as comemorações dos 500 anos de descobrimento do Brasil pelos portugueses, que estimularam uma revisão das

⁹ A exposição *Les magiciens de la Terre* foi uma das mostras mais importantes do século XX, porque promoveu a exibição de criações visuais não ocidentais ao lado de produções da arte contemporânea. O evento desencadeou debates no meio artístico acerca da relação centro-periferia e etnocentrismo na arte, trazendo questões como o racismo no sistema da arte. Ela marca um novo momento da arte atual (BECHELANY, 2012; MARTIN et al., 2011).

diferentes contribuições à nação. A autora ressalta que a promulgação da lei federal nº 10.639 de 2003¹⁰, obrigando o ensino da História da África e cultura afro-brasileira nas escolas do País, também tem provocado algumas mudanças na história da arte. A legislação acentua a responsabilidade das disciplinas de Literatura, História e Artes na disseminação dos conhecimentos da referida temática. Isso incentivou o crescimento da demanda por estudos e pesquisas relacionadas ao negro, bem como a divulgação do que já foi produzido neste âmbito¹¹.

Informações e abordagens da contribuição negra na arte brasileira vêm sendo sistematizadas pela academia, principalmente durante o século XX (SILVA; CALAÇA, 2006). Embora tenha despertado pouco interesse entre os antigos teóricos, a influência negra na arte é percebida desde o início de processos de colonização do Brasil. É possível localizar o protagonismo negro nas manifestações plásticas do País no momento anterior à instalação de um sistema de instrução oficial para os artistas da colônia (SALUM, 2004; SILVA; CALAÇA, 2006; DIAS, 2009). Tal sistema tem como emblema a vinda, em 1816, da Missão Artística Francesa (MAF).

A MAF constituía-se por um grupo de artistas estrangeiros¹², contratado pelo imperador para a criação da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro. O modelo a ser seguido era o do principal centro de ensino artístico daquela época: o da *Académie Royale de Peinture et Sculpture*, fundada em Paris no ano de 1648.

Até o momento da chegada desses profissionais europeus ao Brasil a presença negra na arte podia ser notada através da decoração, da imaginária e da arquitetura religiosa. Segundo Dilma Silva e Maria Cecília Calaça (2006), o clero determinava as produções artísticas oficiais, que consistiam em imagens sacras, objetos de rituais católicos, mobiliários e altares.

As obras do mineiro Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1730-1814) são exemplos marcantes do período, que ficou conhecido na história da arte como o barroco brasileiro. Esse estilo comprova que, mesmo seguindo os cânones artísticos da Europa, marcas sensíveis do arcabouço estético dessas populações eram impressas no que realizavam, conforme relata a pesquisadora Mariza Dias:

¹⁰ A lei 10.639 /2003 foi alterada pela lei 11.645 de 2008, passando a obrigar o ensino da História da África e dos povos ameríndios, além das Culturas afro-brasileira e indígenas em todas as escolas do Brasil, especialmente no âmbito das disciplinas de Literatura, História e Artes.

¹¹ Apesar da obrigatoriedade do ensino da História da África e Cultura Afro-brasileira em todas as escolas do país, os centros de formação de professores, bem como as universidades ainda não se adequaram às exigências legais. Na UFBA, por exemplo, os cursos de graduação na área de artes, notadamente os da Escola de Belas Artes, ainda não oferecem disciplinas voltadas para o conhecimento sobre as artes visuais africanas ou a sobre a arte afro-brasileira.

¹² A Missão Artística Francesa de 1816 foi chefiada pelo professor e administrador Joachim Lebreton. No meio de seus principais membros estavam os pintores Jean Baptiste Debret, Nicolas-Antoine Taunay, os arquitetos Auguste Henri Vitor Grandjean de Montigny, Charles de Lavasseur e Louis Ueier, o escultor Auguste Marie Taunay e o gravador Charles-Simon Pradier, entre outros integrantes.

Quando nos referimos à produção artística com influência negra do período colonial e imperial, falamos de obras feitas por negros ou mulatos que trabalhavam com uma visão europeia. As imagens produzidas no barro e madeira do barroco brasileiro são realizadas a partir de cópias de estampas encomendadas na Europa, contudo se observarmos sua fatura técnica, se analisarmos os atributos dos santos, encontraremos características africanas, como podemos notar nas feições negroides de alguns anjos e madonas do período. (DIAS, 2009, p.468)

A Missão Artística Francesa acabou por impor à colônia o olhar europeu na produção artística brasileira, o que interrompeu o desenvolvimento de uma criação com referenciais diversos (MARQUES, 2010). Os valores estilísticos estrangeiros, sobretudo o modelo neoclássico, e os novos métodos de formação do artista impuseram a necessidade de os artistas locais frequentarem a academia (SILVA; CALAÇA, 2006). O referido estabelecimento de ensino afetou a produção de criadores negros, pois raros conseguiram ingressar naqueles cursos acadêmicos. Foram poucos os negros que alcançaram a formação oficial, e quando isso acontecia, resultava muito do engendramento de esforços pessoais. Entre os negros da academia, alguns eram artistas escravizados e submeteram seu trabalho às normas clássicas (ARAÚJO, E., 2010; MARQUES, 2010; SILVA; CALAÇA, 2006).

Paralelo ao processo de institucionalização do ensino da arte no Brasil, as religiões de matrizes africanas começavam a adquirir os formatos que conhecemos hoje. Os terreiros de candomblé se consolidavam como espaços de ressocialização dos negros (SODRÉ, M., 1983, 2002). Nesses novos territórios era possível a materialização de certos aspectos da vida no continente africano, como por exemplo, a utilização da arte para a comunicação de símbolos e valores coletivos imprescindíveis para aquele grupo (MUNANGA, 2000). Odorico Tavares, em seu artigo *A escultura afro-brasileira na Bahia*, escrito em 1951, reforça a importância do candomblé para as artes negras no Brasil, afirmando que nesses espaços se encontram exemplares de grande importância: “E nas coleções e nos recessos dos terreiros, que estão figuras das mais sugestivas das artes plásticas negras, de origem africana ou baiana”.

O antropólogo Arthur Ramos (2010, p. 252) sustenta que “os negros escondiam suas manifestações de arte no recesso dos candomblés, onde continuaram a esculpir na madeira seus ídolos e emblemas e a fabricar objetos do culto, da mesma forma como faziam na África”. Nesse mesmo artigo, o autor ainda apresenta o terreiro de candomblé como espaço de sobrevivência da liberdade da criação, ainda que limitada à expressão tridimensional. Ramos (2010) chamou a atenção para o intenso trânsito de informações e de objetos, que acabou trazendo algumas peças da África, guardadas em terreiros, principalmente nos baianos. O pesquisador

Raimundo Nonato Ribeiro da Silva (2012) complementa:

Entre a segunda metade do século XIX e primeiros anos do séc. XX, entravam na Bahia esculturas, outras eram feitas aqui por africanos, conservando assim os caracteres estilísticos originais, que eram facilitados pela existência de modelos e exigências do culto e da tradição, que fixavam os dados formais dos objetos. (SILVA, R., 2012, p. 5)

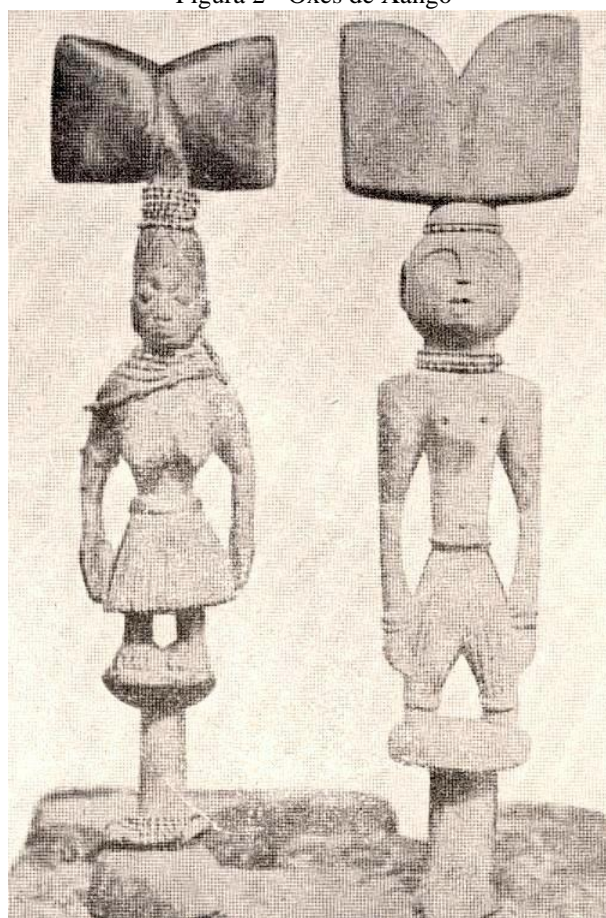
Souza (2009) nos alerta que em finais do século XIX e início do XX, iniciava-se certa racialização da arte brasileira, pois a crítica especializada de arte já apontava a presença negra no meio artístico como algo de relevância e peculiaridades. O autor cita os exemplos dos intelectuais Luiz Gonzaga Duque Estrada e Mário de Andrade, que dialogaram sobre uma arte genuinamente brasileira.

Duque Estrada defendia a arte europeia como principal referência para os brasileiros. Entretanto, traduzia em seus escritos a influência que a noção de raça tinha naquele tempo. Ele apontava uma arte futura, fruto da miscigenação, mas trazia à tona os conflitos entre o pessimismo e a euforia com o futuro da nação (SOUZA, 2009).

Entretanto, os estudos sobre a arte afro-brasileira foram marcados pelo trabalho precursor de Raymundo Nina Rodrigues. O seu artigo *As Belas Artes nos Colonos Pretos do Brasil*, publicado na revista *Kosmos*, em 1904, inaugurou os estudos sobre arte negra, mesmo sendo a única produção do autor sobre esse assunto. Ainda que a intenção de Nina fosse mostrar cientificamente a inferioridade dos negros na Bahia, ele conseguiu produzir uma importante obra, tornando-se um dos principais autores do tema (CUNHA, M. et al., 2006).

O médico denominava “arte negra” o que chamamos hoje de arte afro-brasileira, mas suas reflexões se davam através do enfoque na arte iorubana e da análise de objetos ritualísticos (FIGURA 1).

Figura 2 - Oxês de Xangô



Fonte: Rodrigues (2004, p.192)

Adotando uma “[...] perspectiva evolucionista etnocêntrica em busca da solução desta questão de higiene social [...]” (CUNHA, M. et al., 2006, p. 24), Nina Rodrigues (2004) foi ousado e original em refletir sobre a “questão negra” naquela época e ainda, em nomear de “arte” toda aquela produção. Até então, a produção material da população negra era vista apenas como documento, como testemunha do “atraso” e do “primitivismo” daquele grupo. A temática negra ou africana não era comum entre os estudiosos.

Esse tipo de abordagem, centrada na arte iorubana e sacra, foi alterada por Arthur Ramos, em 1956. O antropólogo não só analisou o material deixado por Nina, recolhido nos candomblés baianos, mas ampliou o acervo estudado com trabalhos de artistas laicos, chamados de artistas populares (CUNHA, M. et al., 2006).

Contemporâneo a Nina Rodrigues, mas com uma visão positiva da presença negra na cultura brasileira, foi o historiador Manuel Querino (1851-1923). Reconhecidamente importante para a história da arte baiana (FREIRE, 2012), inventariou profissionais ligados aos fazeres artísticos em Salvador (NUNES, 2007a). Recorreu aos arquivos da Igreja Católica e se utilizou de fontes manuscritas e orais, o que lhe rende muitas críticas entre os acadêmicos até hoje.

Partindo de biografias, Manuel Querino estabeleceu um recorte entre a arte baiana antes e depois da instalação da instituição oficial de ensino de arte. Porém, ele se preocupou em estudar aqueles artistas ou artesãos que mais se aproximavam dos cânones consagrados na época, isto é, dos referenciais clássicos europeus:

Querino, apesar de seu reconhecido empenho em valorizar a condição social e cultural do humilde, tinha formação e critérios paradoxalmente acadêmicos, desprezando a produção artística desamparada de certa escolaridade. Exigia, incondicionalmente, um teor de habilitação artesanal e uma identificação do artista ao estilo ensinado e consagrado. Nesse sentido é que ele nivela artífices hábeis a artistas criadores. (VALLADARES, 1967)

Sensível às questões populares e à história da arte, o negro Querino criticava a falta de apoio oficial para as artes e considerava que o artista estava “associado ao trabalho operário e as produções desse setor deveriam ser patrocinadas pelo Estado, o novo Mecenaz” (SODRÉ, J., 2001, p.42). Estudioso da questão negra e das artes na Bahia, apresentou em seus trabalhos alguns importantes artistas afro-brasileiros da época, e foi um dos raros autores que se preocuparam com a origem étnica dos artistas, ainda que limitando seus estudos à Bahia (ARAÚJO, E., 2010).

Foi no final do século XIX e início do XX que autores como Querino, Nina Rodrigues e Arthur Ramos realizaram seus estudos. Naquela conjuntura, havia a tendência de se pressupor que arte afro-brasileira era a produzida do âmbito das religiões de matrizes africanas. E essa hipótese norteava os trabalhos sobre o tema até os anos 1950, quando Arthur Ramos inovou a abordagem desse assunto. O etnólogo incluiu artistas laicos em suas pesquisas, inspirando novas visões da arte afro-brasileira. A partir de então, a análise formal e a estética de obras de arte de origem negra foram possíveis, ainda que amparadas nas ideias modernistas e na busca do nacionalismo (MUNANGA, 2000).

Em meados dos anos 1950, os artistas considerados populares ou primitivos já eram percebidos no sistema de circulação de obras de arte brasileira. Galerias especializadas nesse tipo de trabalho estabeleceram-se com relativo sucesso, representando os autores (BULHÕES, 2008). O desenvolvimento de uma crítica especializada foi importante nesse contexto. Entre esses profissionais, destacou-se como mais notável crítico – e historiador – da arte afro-brasileira Clarival do Prado Valladares, pois foi “o primeiro a identificar, nas décadas de 60 e 70, a amplitude da estética de origem africana no Brasil – desde a cultura material religiosa até as artes plásticas; desde as artes consideradas populares até as consideradas eruditas” (SALUM, 2004, p.337).

Em 1968, o referido crítico de arte, médico e professor, proveniente de uma abastada família baiana, publicou uma análise de peças alagoanas recolhidas pela polícia em 1910. Em seu texto *O negro brasileiro nas artes plásticas*, refletiu sobre a ausência dos negros nos espaços formais da arte, associando-se à ideia de que havia discriminação racial e falta de oportunidades para o autor negro. Através de biografias, Valladares construiu o primeiro trabalho a se debruçar sobre a origem étnica dos artistas da Academia Imperial de Belas Artes no século XIX, historicizando-os (NUNES, 2007b; VALLADARES, 1988). Na mesma obra, apresenta ainda alguns dos artistas negros do século XVIII. O crítico lançou mão da descrição formal para valorizar de modo técnico os trabalhos daqueles que eram vítimas de preconceito racial no meio artístico.

Dedicando-se a investigar a história da arte das regiões Norte e Nordeste do Brasil, Claviral ampliou o campo estudando artistas eruditos e populares. Porém, considerava imprescindível a ascendência africana para a inclusão do trabalho de um artista na categoria de arte afro-brasileira, diferentemente de Marianno Carneiro da Cunha (NUNES, 2007b), destacado nas décadas seguintes.

Este outro autor é uma das referências obrigatórias para a temática afro-brasileira na arte (NUNES, 2007b). Seu trabalho considerava a ideia de continuidade da arte africana em solo brasileiro, além de observar a influência branca na elaboração dos produtos artísticos (MUNANGA, 2000). Estilo, iconografia, técnica e conteúdo foram elementos examinados durante a análise de peças ritualísticas realizadas pelo professor, o que deu maior credibilidade à arte afro-brasileira na história oficial da arte:

Com Marianno Carneiro da Cunha a temática afro-brasileira ganha a maioria sob os paradigmas da história da arte. Ao insistir que ela está na constituição da arte brasileira, Marianno rompeu pela primeira vez a relação de etnicidade ao definir arte afro-brasileira, caracterizando-a a partir do uso de convenções estilísticas ligadas à matriz africana. (NUNES, 2007b, p. 121)

Marianno Carneiro da Cunha (1983) admitiu que a influência africana foi fundamental para a arte plástica nacional. O teórico notou o uso da temática afro-brasileira em obras cujos autores tinham ascendência europeia, tal como se pode ler em seu artigo *Arte Afro-brasileira*, publicado no livro *História Geral da Arte Brasileira*, organizado por Walter Zanini, em 1983. Entretanto, Marianno Carneiro da Cunha centrava sua definição de arte afro-brasileira ainda no aspecto ritualístico e funcional, o que excluía a produção de artistas contemporâneos que se inspiravam em outros aspectos das culturas africanas para a sua criação (NUNES, 2007b).

Assim como os anteriores, os estudos de Clarival do Prado Valladares (1988) e Mariano Carneiro da Cunha (1983) partiram da análise da arte ritual, e depois ampliaram seus enfoques para o campo laico da criação. Contudo, apresentaram de modo técnico os aspectos formais das peças e os dados biográficos dos autores afro-brasileiros. Em um primeiro momento, a origem étnica do artista aparece como elemento agregador de valor, mas em seguida, reconhece-se que isso não é a essência da arte afro-brasileira. Essas pesquisas abarcaram a contribuição de artistas não negros e não religiosos, trazendo sub-repticiamente a questão da mestiçagem. Em síntese, eles acrescentaram ao debate sobre o conceito de arte afro-brasileira a tendência de se definir também como uma arte produzida com a temática negro-brasileira, bem como a de ser uma arte produzida por quem experimenta as culturas negras no Brasil.

É relevante observar que na segunda metade do século XX se consolida o que conveníamos chamar de arte contemporânea. Segundo Michael Archer (2008), os paradigmas de representação se alteraram especialmente a partir dos anos 1960, e trouxeram para a criação plástica a diversidade de materiais e de possibilidades expressivas. Em todo o planeta, o surgimento de movimentos sociais baseados nas identidades afetou a produção artística. A dimensão política influenciou os processos criativos. Os artistas criticavam a institucionalidade da arte e seus trabalhos comprometiam-se com a conjuntura social da época. Gênero, raça e homossexualidade, por exemplo, foram alguns dos temas explorados especialmente nos anos 1970 (ARCHER, 2008; CAUQUELIN, 2005).

Enquanto isso, o Brasil vivia sob uma ditadura militar. Apesar de vivenciar uma efervescência artística, contrária à opressão política e aberta a novas proposições (FERREIRA, G., 2008), a produção dos artistas populares ganhava respaldo no meio oficial da arte e da cultura nacional (BULHÕES, 2008).

Setores governamentais e intelectuais interessados na defesa das culturas populares e no folclore brasileiro reservaram espaço para o artista afro-brasileiro dentro das categorias primitivo, *naïf*, ingênuo ou popular. A crítica de arte brasileira produziu e divulgou estudos sobre trabalhos de artistas afro-brasileiros em jornais e revistas influentes do período. Entre eles, destacamos o papel de Clarival do Prado Valladares, curador das exposições de arte contemporânea brasileira no I Festival Mundial de Artes Negras (I Fesman), realizado em 1966 (VALLADARES, 1966), e na sua segunda edição, em 1977¹³. O interesse do governo brasileiro nesses even-

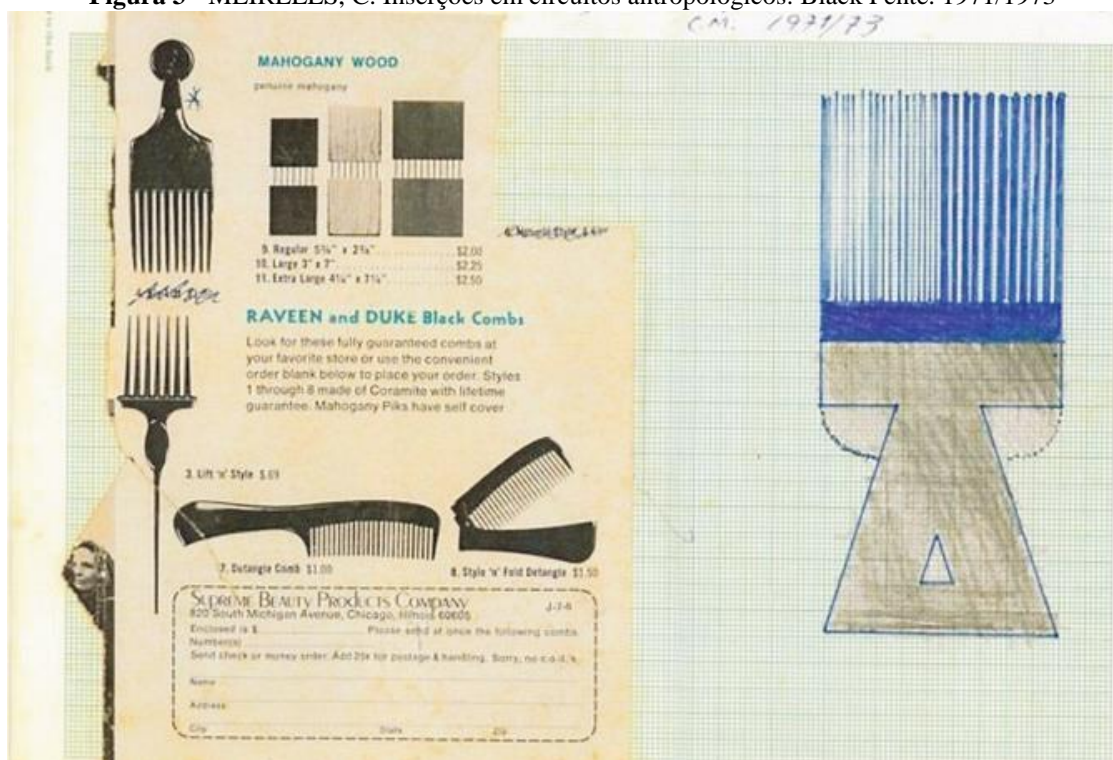
¹³ Esses dois eventos internacionais projetaram a visão oficial das artes visuais afro-brasileiras e motivaram reações internas no meio artístico, cultural e político, que influenciaram o cenário atual da cultura e arte afro-brasileiras. Explicaremos mais sobre a importância desses eventos para a arte de origem negra no Brasil no capítulo 4.

tos legitimou o discurso de Valladares sobre a arte afro-brasileira, nomeando-o como responsável pela seção de artes plásticas dos festivais. Artistas brasileiros de origem negra ganharam reconhecimento e inserção no sistema internacional de arte (SALUM, 2004).

Segundo Emerson Oliveira (2013), nas quatro últimas décadas do século XX, a arte popular foi assimilada pela arte contemporânea, tornando-se um ponto de tensão nas heterogêneas coleções de arte montadas desde os anos 1960. Mas nessa convivência, a arte popular oscila entre uma apresentação afirmativa, que a elege como arte atualizada, e uma política de segregação nos espaços privilegiados.

A ideia de uma arte de inspiração popular tem interseções com a arte contemporânea na medida em que esta última se estendeu a campos periféricos da arte, aglutinando diferentes formas expressivas. Então, temáticas identitárias localizadas refletem-se nas visualidades (FIGURA 2), a exemplo da produção indígena ou afro-brasileira (OLIVEIRA, E., 2013).

Figura 3 - MEIRELES, C. Inserções em circuitos antropológicos: Black Pente. 1971/1973



Fonte: Exposição Nós (2016)

Roberto Conduru (2007) nos informa que nos anos 1970, a causa negra ressurgiu nas artes brasileiras, aproximando trabalhos artísticos do universo cultural afro-brasileiro. Tais diálogos aconteceram – e ainda acontecem – inspirados especialmente na religião. No entanto, isso não chegou a marcar uma corrente específica na arte contemporânea do Brasil. Na opinião

da pesquisadora Marta Salum (2004), para conhecermos as artes visuais dos negros brasileiros, é preciso estudar isoladamente a trajetória, a obra e o perfil de cada artista. Só então é que se pode tentar fazer alguma classificação histórica ou estilística.

É relevante considerar o envolvimento de artistas brancos, de ascendência europeia, na temática visual afro-brasileira. Em alguns artistas, essa questão negra aparece de modo consciente, esporádica ou frequentemente. Nos seus processos criativos pode haver a reedição de marcas de estilos artísticos africanos, a partir de temas e soluções negras - às vezes até sem o autor se dar conta (CUNHA, M., 1983; CONDURU, 2007). Portanto, é um tipo de arte ligada à vivência cultural afro no Brasil, como explica Marcelo Souza (2009, p.10):

[...] primeiro, arte afro-brasileira é produzida por artistas ligados a cultos afro-brasileiros; segundo, arte afro-brasileira é produzida por autores razoavelmente próximos da cultura negra; terceiro, arte afro-brasileira é produzida por autores que remetem ao universo plástico e social do negro no Brasil.

Alguns autores até utilizam as expressões arte negra, arte afrodescendente arte afro-brasileira como sinônimos (SILVA; CALAÇA, 2006). Mas a palavra mais abrangente entre tais expressões é *afro-brasileiro*, pois carrega uma força sintetizadora da experiência negra no Brasil que nenhum outro termo conseguiu abraçar (CONDURU, 2013). Contudo, quais significados esse adjetivo pode trazer à carreira profissional de um artista visual contemporâneo, imerso nas realidades do sistema oficial da arte?

2.3 A PROFISSÃO DE ARTISTA

Segundo a pesquisadora Maria Cândida Ferreira de Almeida (1996), os artistas têm sido os primeiros a registrar as mudanças sociais e políticas, pois relacionam sua obra à sociedade. O fazer artístico mantém como característica a capacidade de representação de sua época, para além dela. Na opinião da autora, é esse trabalho que intersecciona a obra de arte e sociedade; sintetizando o seu tempo, tornando-se vetor de um movimento do presente rumo ao futuro. No processo de criação da arte, o artista é o sujeito que significa o mundo, pois “ [...] Essa significação se dá tanto pela imitação da natureza, quanto pela expressão da interioridade humana ” (ALMEIDA, 1996, p. 47).

No entanto, o labor do artista nem sempre é o de manipulação da forma, capaz de transformar materiais como a madeira ou pedra (ALMEIDA, 1996). Segundo Jacques Leenhardt (2010), o artista pode se valer da sua autoridade para selecionar objetos confeccionados por outras pessoas ou máquinas, e em seguida apresentá-los como obras de arte. Ou então, num ato de subversão, ele pode conseguir dar significação em não significar nada (ALMEIDA, 1996).

No fazer artístico atual também transparece a preocupação do criador em relação ao público, de modo que a função de autor é reconfigurada. A comunicação assume um aspecto fundamental nesse processo, pois o artista “[...] não é mais uma figura de tipo divino criador de objetos transcendentais e o que olha (*regardeur*) não é mais simples passividade admirativa, subjugado ou fascinado por essa transcendência” (LEENHARDT, 2012, p.19-20). Os artistas são cada vez mais críticos de seu trabalho e em suas exposições atuam de modo igual aos espectadores. Esses, por sua vez, dispõem de diversos elementos mediadores e de informações para a compreensão das obras (catálogos, audioguias, entre outros). E os críticos de arte, que diminuíram seu poder prescritor, atuam nas etapas dos planos da mediação (LEENHARDT, 2012).

A dimensão comunicacional do fazer artístico passa a ser regulada ao mesmo tempo por artistas, críticos e público espectador, afirmando a comunicação como elemento indispensável à produção cultural, artística e identitária (CAUQUELIN, 2005; LEENHARDT, 2012). Essa influência se estende à definição do papel do artista visual no sistema oficial da arte contemporânea (ARAÚJO, P., 2008). Já esse sistema comporta transações financeiras e elaborações de preços de obras e do trabalho do artista. É uma teia de relações culturais em que se efetuam avaliações estéticas e reconhecimentos sociais, relacionando comunicação e espetáculo (CAUQUELIN, 2005; MOULIN, 2009).

Na opinião da pesquisadora Paula Langie Araújo (2008), o circuito profissional impõe que o artista visual se destaque especialmente em relação a um grupo. A divulgação de sua imagem se torna necessária, porém, tal representação é mais vinculada ao nome do que à fisionomia do criador. Essa imagem deve ser reconhecida por, pelo menos, um público especializado no sistema da arte, a exemplo de curadores e colecionadores, para que o criador seja convidado a expor ou vender seus trabalhos. Para a estudiosa, a reputação do artista deve ser conhecida para que ele sobreviva. Mas apenas o desejo de se ter determinada fama não significa que ela se realize, pois quem domina esse processo é o público legitimador e formador de opinião.

Nosso pensamento acerca do artista visual é produto da dinâmica cultural sob a qual nosso olhar está submetido. A imagem do artista é uma construção cultural e, como tal, reflete

as ideias e imagens elaboradas sobre esse mundo de trabalho (ZOLADZ, 2011). Paula Araújo (2008) acrescenta que a concepção de uma categoria profissional resulta das “[...] experiências, impressões, posições e sentimentos que as pessoas apresentam em relação a uma empresa, a um produto, a uma personalidade, e fica registrada no imaginário de cada um” (ARAÚJO, P., 2008, p. 24). Portanto, essa visão pode ser alterada ao longo de períodos históricos.

A ideia que temos do artista hoje, enquanto autor individual que assina suas obras, foi elaborada durante o período do Renascimento (LEENHARDT, 2012). Foi com o surgimento das academias de arte, no século XVI, que o artista passou a ser visto como portador de talento individual. Até então, artistas não tinham prestígio social e atuavam conjuntamente com os artífices ou artesãos, organizados em grupos profissionais específicos, chamados de corporações de ofícios (PORTOLANO, 2009).

Naquele tempo, ofício significava a execução obrigatória de alguma espécie de trabalho que necessitasse de especialização. Se fosse realizado com o auxílio de instrumentos, era designado como ofício mecânico. Quem realizava esse ofício era o oficial mecânico, ou artista mecânico, também chamado de *artesão*. Daí derivam “as denominações de artista e artífice, verbetes que têm, entre dicionaristas dos séculos XVIII e XIX, acepções sobrepostas”, segundo Lysie Reis (2012, p. 23). Inicialmente, a arte era entendida como ofício mecânico, realizado por oficiais e artífices. Até o século XVI, artista e artífice tinham o mesmo significado (REIS, 2012).

Na Europa do século XVII, a Igreja diminuiu o mecenato da arte no continente e floresceu uma nova classe burguesa. Surgiu o *marchand*, categoria voltada para orientar a compra de obras de arte. O *marchand* posicionou-se entre o público e o artista, distanciando-os. Nos séculos seguintes, a arte foi se integrando a um ramo mais forte: o da cultura. Na França, referência de cultura para os europeus da época, por exemplo, criou-se o Museu do Louvre, destinado a expor obras nobres, e que acabava fortalecendo o campo da negociação comercial dos trabalhos. Além disso, franceses realizavam os *Salons*, espaços voltados para a apreciação das artes plásticas, música e literatura, enquanto se relacionavam com o meio cultural (PORTOLANO, 2009).

No século XIX, Paris se consolidou como centro cultural, no qual já havia companhias que produziam e distribuíam bens culturais, assim como patrocinavam o trabalho de artistas segundo os critérios burgueses. A essa altura, a arte já tinha assumido feições mais sociais, com temática povoada de aspectos da vida real, demarcando oposição ao mundo burguês. As diversas correntes artísticas que se formaram durante o final do século XIX e o início do XX, ajudaram a construir um imaginário em torno do artista. Os salões de arte de Paris ditavam os cânones

e a moda naquele meio, influenciando inclusive o gosto dos espectadores (PORTOLANO, 2009).

Dois grupos daquela sociedade (burguesia e nobreza) constituíram redes artísticas com instituições próprias: galerias, *marchands* e artistas, editoras, *salons*, entre outros. Os mediadores entre o artista e o público tomaram uma vultosa importância desde essa época. Os críticos de arte ganharam relevância no circuito, nomearam movimentos e se instituíram como importantes peças no sistema da arte. A interposição desses sujeitos entre o público e o artista foi decisiva para se cristalizar uma imagem romântica do artista (CAUQUELIN, 2005).

Durante o período modernista do século XX, a circulação da arte se baseava na relação entre produção, distribuição e consumo de bens culturais. Sedimentou-se a imagem de um sujeito desinteressado nas finanças, imagem que prevalece até os dias de hoje (CAUQUELIN, 2005; PORTOLANO, 2009). O público, “[...] apegando-se à arte desinteressada, à criação livre, oriunda de sofrimentos, pronto a se tornar cego aos lucros muito reais [...]” (CAUQUELIN, 2005, p.48), acusava os intermediários de exploração do artista. Para os apreciadores de arte, era difícil aceitar a ideia de enriquecimento do criador.

Essa representação adequava-se ao pensamento de que o sujeito da arte era, sobretudo, rebelde e contestador. Ser artista, então, não era prerrogativa apenas de quem tinha o domínio de alguma técnica expressiva, mas era imprescindível que o criador tivesse uma atitude crítica e um perfil inquieto, ao mesmo tempo em que se mantinha distante do desenho que a sociedade começou a formar naquele tempo: uma sociedade baseada no consumo (CAUQUELIN, 2005; PORTOLANO, 2009).

Para pesquisadores como Cauquelin (2005) e Archer (2008), o artista francês Marcel Duchamp (1887-1968) é um exemplo emblemático dessa ambiência. Suas criações trouxeram aos salões do início do século XX a noção de antiarte e da arte como signo. Os debates resultantes da produção de Duchamp refletiam sobre o fato de que era uma rede, na qual todos aqueles sujeitos eram inseridos, quem designava o estatuto da arte. E o cenário em que se desenvolviam os debates conceituais era o ambiente da exposição. Assim, qualquer coisa poderia ser arte, até mesmo os objetos fabricados em série. E a conjuntura na qual a arte se desenvolvia poderia dar o significado da obra. O contexto poderia ser o formal ou o social (ARAÚJO, P., 2008).

Perseguindo essa mentalidade, boa parte dos artistas dos anos 1970 permitiu que suas questões pessoais e culturais tomassem parte de sua produção. Os temas políticos e identitários transformaram o perfil de artista desapegado das questões financeiras em um sujeito engajado politicamente: “O artista passa, muitas vezes, a utilizar o “discurso” associado à sua atuação

prática como forma de chamar a atenção sobre sua presença e ideias ” (ARAÚJO, P., 2008, p. 31).

Segundo o jornalista Luciano Trigo (2009), a década de 1980 foi aquela em que o mercado de arte mais cresceu. Entretanto, uma gradual institucionalização da arte enfraqueceu o clima de rebeldia. O artista diluiu suas críticas e “[...] passou de contestador a provocador” (TRIGO, 2009, p.20). Integrar-se à rede que institucionaliza e, portanto, valoriza seu produto no mercado, parece ser o objetivo das novas gerações de artistas (TEJO, 2005; TRIGO, 2009). Pois, “Assim, o artista tem de ser internacional, ou não ser nada; ele está preso na rede ou permanece fora” (CAUQUELIN, 2005, p. 75).

A marca de um artista hoje está associada a um ideal de indivíduo “[...] ainda engajado numa agenda experimental e transformadora” ou “representante do antigo ideal romântico do *outsider*, rebelde incompreendido e avesso às convenções sociais” (TRIGO, 2009, p.19). A pesquisadora brasileira Rosza Zoladz (2011) reforça tal assertiva, acrescentando que ainda há um imaginário sobre o artista no qual ele teria algo de sobrenatural ou divino. Tal condição lhe permite ter um comportamento diferente e extravagante na vida social. Mesmo dividido por contradições e paradoxos éticos e estéticos, o artista contemporâneo não sofrerá nenhuma sanção moral por isso. Segundo a autora, a escolha profissional pelo mundo artístico também é motivada pela noção de realização pessoal, o que já abarcaria, em si, uma impressão de sucesso fácil.

Para Segnini (2013), atualmente, existem dois tipos de artistas: o *starving artist* (o artista faminto) e o *renaissance men* (homem da renascença). O *starving artist* é aquele que ainda não foi compreendido pela sociedade em que vive e batalha para sobreviver e criar. O segundo, deseja sobreviver às custas da qualidade seu trabalho, divulgado no meio da arte. A autora pontua que ainda é muito difícil a venda direta de trabalhos para museus e colecionadores; há sempre agentes intermediários dessa negociação.

Mas quem faz a mediação entre o artista e o lucro financeiro são os *marchands*, leiloeiros, galeristas, entre outros profissionais (CAUQUELIN, 2005). O principal mediador entre público e artista (o crítico) perdeu seu espaço para a publicidade e a comunicação. Com as tecnologias contemporâneas, a comunicação altera a produção do conteúdo da arte e da circulação de obras. Ela não só ativa os sujeitos na rede, mas elabora uma gramática própria que se constrói e se institui com autoridade para designar identidades. A crítica perdeu espaço para estratégias publicitárias que influenciam o valor das obras (ARAÚJO, P., 2008; CAUQUELIN, 2005; PORTOLANO, 2009; TRIGO, 2009).

O *status* de artista é chancelado por meio de articulações entre os sujeitos da rede que

compõe o sistema oficial da arte. Essa forma de atuação pode simplesmente lançar ou destruir carreiras profissionais, uma vez que o valor de uma obra de arte vem acompanhado de seu valor simbólico, do estardalhaço publicitário e das relações do artista com o meio (PORTOLANO, 2009). Ao pensarmos sobre a questão da carreira artística, é preciso considerar que a definição social do que é ser um artista visual não é feita mais por uma corporação ou uma instância acadêmica, tampouco por um público homogêneo que defina o artista partir de parâmetros únicos (MOULIN, 2009). A legitimação de seu trabalho e de sua capacidade intelectual depende de seu capital de relações sociais e políticas (ZOLADZ, 2011).

Segundo a pesquisadora francesa Raymonde Moulin (2009), o reconhecimento profissional do artista pode ser realizado partindo de critérios objetivos, criados por seus pares. Mesmo que tal julgamento seja o critério mais aceito entre os profissionais da arte, isso ainda representa alguns problemas. Para ela, não existe uma comunidade artística homogênea, tampouco se tem clareza das suas competências. A autora afirma que a excelência artística não é mais a perfeição canônica, mas a “novidade” do produto. As informações históricas, contextualizadas, são mais importantes do que a antiga concepção de beleza enquanto cópia da natureza usada pelas academias de arte. A diversidade de instrumentos expressivos e a ausência de regras estéticas fixas ou técnicas rígidas de apreciação do processo criativo contemporâneo podem comprometer o julgamento do valor de um trabalho (MOULIN, 2009).

Numa pesquisa realizada em São Paulo, em 2012, Bendassoli e Borges-Andrade visavam identificar o processo de construção da identidade profissional dos artistas. O estudo indicou que há três categorias que resumem o significado de ser artista. Na primeira, são associados termos que remetem ao ato de criar, ou o eixo criação-obra-arte, no qual o sujeito seria um intermediário. No segundo grupo, estão temas referentes ao lado afetivo, o que justificaria sua ligação ao mundo da arte. Essa ideia de amor à arte é que o leva a representações como a de que o artista passaria fome em nome da arte. A pesquisa, entretanto, apontou que a maioria dos autores discordam dessa ideia. No terceiro bloco, está a singularidade de suas obras e de si mesmo, aspectos que resguardam uma faceta pessoal, que contrapõe o artista a sua identidade social. Desse modo, “o artista é retratado como quem se realiza por meio de sua atividade e obra, sendo afetivamente vinculado a seu trabalho, o qual é entendido como fonte de prazer e satisfação” (BENDASSOLI; BORGES-ANDRADE, 2012, p. 612).

O artista se diferencia do artesão por desfrutar de uma formação específica nas artes e mesmo aqueles autodidatas, na atualidade, julgam-se diferentes do artesão, pois “Este último é visto como alguém que, apesar de manipular técnicas e objetos, não necessariamente cria ou inova” (BENDASSOLI; BORGES-ANDRADE, 2012, p. 613).

Analisando o surgimento da categoria profissional do artista plástico, Portolano afirma:

[...] enquanto o artesão dá continuidade ao seu trabalho coletivo, não autoral e mundano, o artista plástico passa a ser dotado de um dom divino e se torna um criador. Muito além de mero produtor, ele agora pode criar, dar existência a realidades até então inexistentes; ele é um gênio. (2009, p. 17)

A categoria artista amador pode ser definida como a daquele que não sobrevive da arte, não possui trabalhos com padrões avaliados e tampouco se preocupa com o aperfeiçoamento de estilo (BENDASSOLI; BORGES-ANDRADE, 2012).

Segundo os autores Bendassoli e Borges-Andrade (2012), a representação identitária profissional depende do cruzamento de um conjunto de práticas sociais, saberes e símbolos dos diferentes ofícios, além de clareza sobre as representações do objeto de cada categoria laboral. Seguindo esse raciocínio, a identidade profissional do artista equivale a “um modelo ideal de trabalhador, pois, apesar de viver em regimes de elevada insegurança e flexibilidade, ainda assim mantém-se comprometido e engajado com seu trabalho, além de ser capaz de operar bens e serviços de natureza simbólica ou imaterial” (BENDASSOLI; BORGES-ANDRADE, 2012, p.616).

Para ser um profissional nos dias atuais, o artista deve se preocupar, assim como os outros trabalhadores, com o domínio técnico, a capacidade de entregar os produtos nos prazos determinados e com certo padrão de qualidade. O padrão de qualidade do trabalho que resulta em arte é controlado por valores “artísticos”, que são de difícil mensuração, mas que não se desconectam do campo da acumulação de capital (SEGNINI, 2013). Por essa concepção de carreira, a evolução não se dá por cargos ocupados em uma empresa, mas pela “qualidade” da obra e construção de uma credibilidade no mercado artístico.

A confiabilidade no mercado é conseguida através de esforços próprios no autoagenciamento e gerência de sua imagem de artista. Porém, há muitos conflitos, pois existe uma percepção de arte enquanto vocação, não enquanto profissão ou negócio (BENDASSOLI; BORGES-ANDRADE, 2012). Por isso, o fato de ser famoso em nível internacional não significa que seus rendimentos assumam a grandeza proporcional à sua fama. Com frequência, o artista plástico assume também outra ocupação profissional (MOULIN, 2009).

Para Alexandre Barreto (2013), uma carreira artística pode ser entendida como o conjunto de fatos pessoais e profissionais da vida de um artista, divulgados pelos meios de comunicação; sequência de trabalhos realizados, enumerados em seus portfólios ou *curricula* ou narrativa das experiências pessoais artísticas do indivíduo. Para ele,

Seria interessante se pensar o conceito de carreira artística como uma carreira profissional que não está pronta, que necessita ser construída, que proporciona através do exercício organizado e equilibrado de atividades artísticas, convívio com o ambiente artístico e respectivo processo de aprendizado, trocas importantes, que contribuem de forma significativa para a promoção da sensação de harmonia, liberdade, reconhecimento, realização e felicidade. (BARRETO, 2013, p.123-124)

Muitos profissionais, no entanto, transferem a responsabilidade da gestão de suas carreiras a terceiros. Em geral, os artistas profissionais, independentes e autônomos, diversificam suas tarefas laborais e consideram isso como parte de seu aperfeiçoamento (BARRETO, 2013; BENDASSOLI; BORGES-ANDRADE, 2012).

A exposição pública utilizando várias mídias ou a participação em eventos é uma estratégia de divulgação da identidade e do respectivo trabalho artístico. No entanto, essa relação pode apresentar tensões se o sujeito subordinar sua criação ao desejo do público, e não mais a seu instinto criador. O ganho financeiro pode estimular a repetição de obras, momento em que arte fica em segundo plano (BENDASSOLI; BORGES-ANDRADE, 2012).

É possível fazer e desfazer vínculos através de vendas de obras, produção de eventos, integração em projetos de tempo determinado, aulas, entre outras atividades (ARAÚJO, P., 2008). Ressalte-se que o campo educacional também atrai os profissionais da arte. Barreto (2013) destaca que o interesse em cursos universitários da área de artes cresceu recentemente, bem como o interesse desses profissionais em formação no campo da produção e gestão culturais. Segnini (2013) complementa, acentuando que mesmo com a importância do setor criativo na economia brasileira, é contraditória a condição de trabalho e a formação desses profissionais:

Por um lado, é crescente a participação dos artistas entre os formados no curso superior; por outro lado, as condições de trabalho que vivenciam são caracterizadas pelo trabalho intermitente (de edital em edital, de cachê em cachê), multiatividades, trabalho sem perspectiva de longo prazo, sem proteção social. Raros são os profissionais artistas que conseguem elaborar projetos de trabalho de longa duração ou estabelecer vínculos de trabalho protegidos (trabalho formal). (SEGNINI, 2013, p. 11)

Com o campo das artes cada vez mais competitivo e com relações de trabalho precarizadas, os artistas brasileiros vivem à caça de editais, cachês, concursos ou projetos temporários. Mas, seja pela oferta da formação nos cursos de graduação em universidades e da possibilidade da docência de nível superior, seja pelo aumento de vagas para docentes de artes na educação básica, em que seu ensino é obrigatório, o estado consolidou-se como mecanismo relevante na

busca pela estabilidade do profissional da arte.

2.3.1 Panorama da afirmação do artista visual afro-brasileiro

Nossa pesquisa abordará o sujeito reconhecido como artista visual afro-brasileiro contemporâneo, buscando compreender como ocorre o processo de construção de discursos identitários de afirmação negra na sua trajetória profissional. Além disso, pretendemos analisar os significados ou implicações dessa dinâmica na carreira do referido artista. Para tanto, concordamos com o teórico Roberto Conduru (2013), quando afirma que a ideia predominante em torno dos artistas afro-brasileiros é a de que eles sejam autores afrodescendentes, mesmo que tenham trajetórias, origens, obras, procedências e campos de atuação bem diversos entre si. Os adjetivos afro e brasileiro, juntos, podem exprimir a complexidade das relações raciais no Brasil. Os dois termos, se associados e apresentados como uma qualidade de artista, equivalem à elaboração da representação do sujeito criador de obras que refletem a experiência negra no País (CONDURU, 2013).

Pois, se a noção de artista é resultado de uma construção cultural (ZOLADZ, 2011), a concepção de um **artista visual** com a qualificação de **afro-brasileiro** comunica a problemática sociocultural dos afrodescendentes para além da sua produção artística (CONDURU, 2013). A denominação artista afro-brasileiro insere a dinâmica dos elementos de origem negra no meio da arte nacional, desdobrando-se em “[...] manifestações, ecos, respostas, no campo artístico, aos modos de marcação étnica característicos da sociedade brasileira: relativos, difusos, mais ou menos velados” (CONDURU, 2013, p. 22).

Contudo, entendemos que quem cria a arte afro-brasileira não é exclusivamente o africano ou afrodescendente, pois “Usar a expressão arte afro-brasileira é insistir nas ideias de África como origem física discernível e de brasilidade como essência determinante de quem nasce e vive no Brasil e do que é aqui produzido” (CONDURU, 2013, p. 21). Esse artista pode ser até mesmo um estrangeiro dedicado às questões de africanidade no Brasil, tais como o francês Pierre Verger (1902-1996), o argentino Carybé (1911-1997) e o alemão Hansen Bahia¹⁴ (1915-1978), entre outros. Há também contemporâneos que usam a temática esporadicamente, a exemplo do estadunidense Arto Lindsay (1953), a portuguesa Cristina Lamas (1968) ou a

¹⁴ Todos foram naturalizados brasileiros.

espanhola Isabel Munõz (1951). Entretanto, a origem negra do artista determina o enquadramento de suas realizações enquanto arte afro-brasileira, configurando-se o modo ampliado de entendimento sobre esse tipo de arte (CONDURU, 2013; SANTOS, R., 2004). A declaração do pertencimento etnicorracial negro continua sendo o principal critério para definir um artista afro-brasileiro (CONDURU, 2013; SANTOS, R., 2004). Mas, para além de um simples discurso, a identidade, enquanto escolha, posiciona politicamente o sujeito contemporâneo (HALL, 2005). Ou seja, pertencer ou não a determinado grupo etnicorracial é assumir para si as implicações simbólicas de tais representações identitárias na contemporaneidade.

Para o artista negro, o problema da identidade se acentua, pois, com um conceito tão amplo e heterogêneo quanto o de arte afro-brasileira, é possível abranger a todos os artistas como criadores afro-brasileiros, mesmo que sejam brancos e estrangeiros, como nos informa Marianno Carneiro da Cunha (1983) e Roberto Conduru (2013). As identificações do autor pesam mais do que as características formais da sua obra na elaboração de um discurso de identidade. Essas visualidades possuem formas heterogêneas e diversas. Não existe uma escola artística ou estilo “afro-brasileiro”; o que vale é a experiência cultural negra de quem produz a arte, ou o diálogo estabelecido com as subjetividades negras (CONDURU, 2013).

Nessa complexa conjuntura, os artistas brancos, privilegiados socialmente, podem ser rotulados esporadicamente de “afro-brasileiros” (CONDURU, 2013; CUNHA, M., 1983). Porém, utilizando a temática negra conscientemente ou não, os brancos são absorvidos no sistema quando produzem outro tipo de arte. Mas, o mesmo não acontece com os negros. Segundo a artista plástica e pesquisadora Renata Felinto dos Santos (2004), ser chamado de artista afro-brasileiro indica a expectativa de que sua criação será referenciada unicamente na experiência cultural dos descendentes de africanos. A autora denuncia a existência de um estereótipo do artista negro no meio profissional, que o imagina exclusivamente enquanto porta-voz da cultura afro (SANTOS, R., 2004).

Para entendermos um pouco sobre como essa situação foi se formando, é preciso compreender como o artista de origem negra foi se institucionalizando na arte brasileira. Ocultado do meio oficial da arte, seja por visões distorcidas e preconceituosas, seja pelo desinteresse no estudo da herança africana nas artes visuais, esse profissional teve suas contribuições negadas historicamente (CUNHA, M., 1983; SALUM, 2004; SILVA; CALAÇA, 2006). Porém, numa breve análise sobre sua trajetória na arte do País, percebemos que a presença do artista afro-brasileiro marcou o cenário artístico nacional (AJZENBERG, 2010; CUNHA, M., 1983).

A presença do artista afro-brasileiro na arte do País pode ser notada desde o início da colonização, no século XVI (SILVA; CALAÇA, 2006), pois em todos os períodos relevantes

das artes plásticas brasileiras se contou com a criação genial dos negros, mestiços ou pardos. Suas habilidades artísticas perpassaram a produção visual erudita e ritual, ou mesmo a construção de objetos voltados para o cotidiano do trabalho e do ambiente familiar (AJZENBERG, 2010, CUNHA, M., 1983).

Os primeiros africanos escravizados no País, trazidos à força da África a partir de 1532, integravam uma população que dominava tecnologias ligadas ao uso de metais como bronze, ouro, marfim e ferro. Eram exímios escultores em madeira, e possuíam tradições e conhecimentos milenares (AJZENBERG, 2010; SILVA; CALAÇA, 2006). Nessa época, chegaram também alguns oficiais portugueses com a missão de erigir as edificações da colônia, o que não puderam fazer sozinhos. Uniram seus saberes aos dos outros estrangeiros e brasileiros que se tornaram mestres, oficiais ou aprendizes, constituindo a mão de obra local das “artes e ofícios” no início da colonização (REIS, 2012).

Na realidade colonial brasileira a mão de obra escravizada era abundante, havia poucos artífices livres nas vilas e cidades. José Roberto Teixeira Leite (2010) afirma que foram numerosos os escravos, negros, pardos ou mulatos que se consagraram às artes e ofícios no Brasil colonial. Com a inserção de *negros de ganho*, ou seja, escravos que tinham a permissão de seus senhores para trabalhar, desde que dividissem os lucros, os trabalhos manuais traziam cada vez menos prestígio social para quem os executasse. Mas era um rentável negócio para os senhores de escravos, a ponto de jovens e crianças escravizadas frequentarem oficinas na qualidade de aprendizes, o que agregava “valor” ao cativo em caso de venda ou aluguel (MENEZES, 2010; REIS, 2012). A abundância da mão de obra escrava foi uma das razões do declínio das corporações de ofício no País.

Muitos cativos exerciam ofícios mecânicos, mesmo isso sendo proibido até o início do século XIX (CUNHA, M., 1983; REIS, 2012). Nina Rodrigues observa que “dotados de grande poder de imitação, em chegando ao Brasil, os Negros escravos se converteram em excelentes oficiais, ou mestres de ofícios, de cujos trabalhos retiravam grandes proventos os seus senhores” (RODRIGUES, 2004, p.181). Marianno Carneiro da Cunha (1983) acrescenta que, apesar das restrições, alguns artífices negros ascendiam socialmente, a ponto de comprarem outros escravos e ensinar-lhes ofício para melhor proveito do trabalho.

A Corte portuguesa arriscou controlar o trabalho dos artífices na colônia, tentando implantar um controlado sistema de corporações. Uma das ferramentas do referido sistema era a obrigatoriedade da realização de um exame para a autorização do ofício, de modo que “[...] ninguém poderia executar obras sem ser reconhecido como oficial perante seu juiz e a Câmara, nem mesmo parceria ou sociedade podia ter com quem não fosse oficial ou mestre “examinado”

(REIS, 2012, p. 48). Esse processo de reconhecimento culminava com a obtenção da *carta de ofício*, documento que autorizava o trabalho do artífice. Porém, tanto a aprendizagem do ofício, quanto o exame e a obtenção dessa referida carta eram proibidos aos cativos e negros, tanto libertos, quanto forros. A única exceção era para o ofício de ferreiro, que admitia negros e africanos crioulos, porque a qualificação de ferreiro na África desfrutava de muita importância naquela sociedade:

As funções artesanais tradicionais na África eram intrinsecamente relacionadas a um conhecimento sagrado, especialmente o ofício de ferreiro, uma arte da qual dependia a sociedade. Enquanto depositário de um segredo, o de agir sobre a matéria e transformá-la, seus conhecimentos deviam ser, além de abrangentes, ritualísticos. Conhecendo os segredos do ferro e do fogo, o ferreiro era o único habilitado a praticar a circuncisão, além de ter que conhecer todas as espécies de vegetais e seixos que cobriam a terra onde se escondia determinado metal, que seria por ele manipulado para a realização de diversos artefatos utilitários. (REIS, 2012, p.74)

O africano ferreiro já chegava reconhecidamente qualificado ao Brasil. Havia também profissões que gozavam do *status* de artista, a exemplo dos escultores e dos ourives de ouro e prata. Ainda que em 1621 a Corte portuguesa tivesse proibido o exercício de ofício de ourives por mulatos, negros ou índios (mesmo que fossem forros), eram essas as ocupações que concentraram o maior número de oficiais negros na colônia (AJZENBERG, 2010; MENEZES, 2010; REIS, 2012). Havia grande número de entalhadores imaginários, ourives, escultores, carpinteiros, pintores, decoradores entre outros artistas, artesãos ou artífices negros no Brasil (SILVA; CALAÇA, 2006).

No entanto, houve o relaxamento progressivo da proibição do ofício de ourives para negros, e a maior parte dos profissionais da ourivesaria no período colonial era composta por negros e mulatos escravos (MENEZES, 2010). A joalheria produzida por esses artífices no Brasil atesta a contribuição africana nas tecnologias e usos aplicados às peças. Alfaias eclesiásticas, como os tocheiros barrocos de prata e outros objetos de altar, mais as joias crioulas (FIGURA 3) são os exemplares mais diretos dessa relação (CUNHA, M., 1983).

Figura 3 - Pulseira de crioula em ouro. Século XIX



Fonte: Museu Carlos Costa Pinto (2015)

Disponível em: <<http://www.museucostapinto.com.br/capa.asp>>

No caso da ourivesaria, havia demanda de consumo de produtos de joalheria entre as negras escravizadas, alforriadas ou livres (ANDRADE, 2010). Os autores dessas joias compartilhavam do universo cultural africano, como opina Lysie Reis:

Parece-me pouco apropriado pensar um artífice branco criando balangandãs que as crioulas da Bahia usavam nos dias festivos, ou mesmo as pulseiras tipo ‘copo’, figas, cruzeiros, frutas, animais, pandeiros, tambores, paus de Angola e cilindros de prata ocos, que eram usados para representar a alforria paga. (REIS, 2012, p.94)

Tais ornamentos apresentavam sinais de inspiração estética europeia e afro-brasileira. Eram feitos por quem vivenciava ou compreendia os símbolos da cultura e religiões de matrizes africanas. Certas técnicas básicas de fundir e martelar metais sobrevivem ainda hoje nos apetrechos religiosos (LODY, 2010).

Lysie Reis (2012), ao estudar os artífices negros em Salvador do século XIX, observa que a mão de obra de escultores, pintores e entalhadores da cidade no tempo colonial era escassa e majoritariamente negra. Isso possibilitou o “burlar” da obrigação de se ter a carta de ofício. Então, tais profissionais foram isentos do documento de licença, pois havia muita demanda de trabalho e, no imaginário local, tais artistas integravam as artes liberais (MENEZES, 2010). No Brasil, poucos artífices obtiveram a carta de ofício (MENEZES, 2010; REIS, 2012). Como nem todos estavam oficialmente habilitados a exercer o ofício, nem sempre as assinaturas dos contratos de trabalho correspondiam a quem executava a obra (REIS, 2012).

Mesmo estando a serviço de projetos e cânones da visão de mundo branca, artistas, anônimos ou não, de ascendência ameríndia, portuguesa ou africana, criavam segundo suas interpretações e sentimentos. Porém, deveriam seguir as tendências artísticas europeias e suas normas estilísticas (CUNHA, M., 1983, VALLADARES, 1988). Ocorriam, entretanto, produções artísticas negras ou mestiças nas quais se apresentavam características africanas, a exemplo de figuras humanas com traços negroides (CUNHA, M., 1983). Clarival do Prado Valladares (1988) explica que havia tolerância do clero ao permitir “representação da Virgem, do Menino e dos benjamins, querubins e serafins em modelos de raça negra” (VALLADARES, 1988, p.02). Nesse contexto, desenvolveu-se o estilo barroco brasileiro, no qual se destacam trabalhos arquitetônicos e escultóricos como os de Antônio Francisco Lisboa (1738 – 1814), o Aleijadinho, e de Valentim da Fonseca e Silva (1744-1813), o Mestre Valentim; entre os de outros artistas afro-brasileiros (AJZENBERG, 2010; LODY, 2010).

Ressaltamos que era comum os artífices se intitularem como artistas ao se referir as suas associações, escolas ou a si mesmos, especialmente no século XIX. Naquele tempo, os termos *artista* e *artesão* caminhavam juntos, pois era difícil a especialização profissional (REIS, 2012). Ao longo daquele século, o trabalho coletivo adquiriu novas feições, especificamente para negros e mestiços qualificados. Com a extinção das corporações de ofício em 1824, trabalhadores criaram agremiações, que transmitiram métodos e tradições dos ofícios. O fim das corporações de ofício reduziu a aparição do artista negro no contexto das artes plásticas brasileiras (ARAÚJO, E., 2000). Até aquele momento, eram as corporações que ofereciam mão de obra especializada, formando coletivamente os criadores negros, o que favoreceu o aparecimento de artistas expoentes da arte colonial (ARAÚJO, E., 2010; REIS, 2012).

Com o advento das academias de arte, o artista passou a ter que provar seu talento individual para ser reconhecido como tal. Emanuel Araújo (2010) salienta que essa estrutura de ensino trouxe mudanças profissionais como a definição de critérios artísticos, “[...] pelos quais a individualidade – sob a forma de talento artístico de cada um – passa a ser a base do reconhecimento da obra de arte e do seu criador, substituindo-se a antiga estrutura corporativa” (ARAÚJO, E., 2010, p.107). Para ser chamado de artista, especialmente nas grandes cidades, o sujeito passou a ter como pré-requisito a instrução formal em academias de arte, de preferência estrangeiras (VALLADARES, 1988).

A encomenda de serviços para as igrejas, sob comando e irmandades, foi diminuindo; com isso, reduziu-se também a importância dos trabalhadores e criadores. O artista afrodescendente tinha cada vez menos oportunidades de ascensão ou reconhecimento social, pois vivia numa sociedade que impedia progressivamente a integração da população negra e mestiça

(VALLADARES, 1988). Houve uma constante desvalorização de seu trabalho, causada pela importação de modismos, levando os brasileiros, sobretudo o mestiço, a “[...] assumir a imitação servil, a aplaudir o gosto importado e aprovar obra e autor pela procedência, pelo endereço que lhe parece civilização, progresso, valor” (VALLADARES, 1988, p. 01).

Decaiu o aprendizado artístico, feito até então coletivamente nas corporações de ofício, mas a necessidade de formar mão de obra continuava. Mesmo antes da Abolição da Escravatura, já havia preocupação em preparar profissionalmente os libertos pela Lei do Ventre Livre¹⁵ para atenderem às demandas de trabalho da nova realidade econômica que se desenhava (VALLADARES, 1988). A educação de artífices tornou-se um objetivo frequente de associações de trabalhadores (REIS, 2012).

Existiram outras iniciativas civis e governamentais de educação profissional de crianças e jovens, visando integrar socialmente seus alunos como “artistas criadores” (VALLADARES, 1988, p. 1), como foi o caso da criação do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, em 1872, fundado para a educação profissional e literária dos filhos menores de artistas (SODRÉ, J., 2001). Instituições como essa garantiram que crianças negras e mestiças se inserissem no mundo do trabalho livre numa perspectiva mais inclusiva. O ensino formal das artes e ofícios resultou numa elite de homens negros no final do século XIX, segundo Valladares (1988).

As Academias de Belas Artes do Rio de Janeiro e a da Bahia também demonstraram interesse em instruir oficialmente trabalhadores negros e mestiços. Ambas ofertaram cursos profissionais voltados para o público carente de suas cidades (REIS, 2012). O historiador de arte Luís Freire (2010) nos informa que a Academia de Belas Artes da Bahia, fundada em 1877, se ofereceu para receber alunos pobres, órfãos de pai e mãe, e de boa conduta, em 1879. Os estudantes frequentariam cursos de pintura, arquitetura (FIGURA 4), escultura e música (REIS, 2012).

¹⁵ A Lei do Ventre Livre, criada em 28 de setembro de 1871, impôs que todas as crianças nascidas de mulheres escravizadas a partir daquele dia seriam livres. Entretanto, deveriam permanecer sob custódia do senhor de escravos até completarem 21 anos de idade.

Figura 4 - Aula de Arquitetura na Academia de Belas Artes da Bahia
– Rua 28 de Setembro – Salvador/Bahia

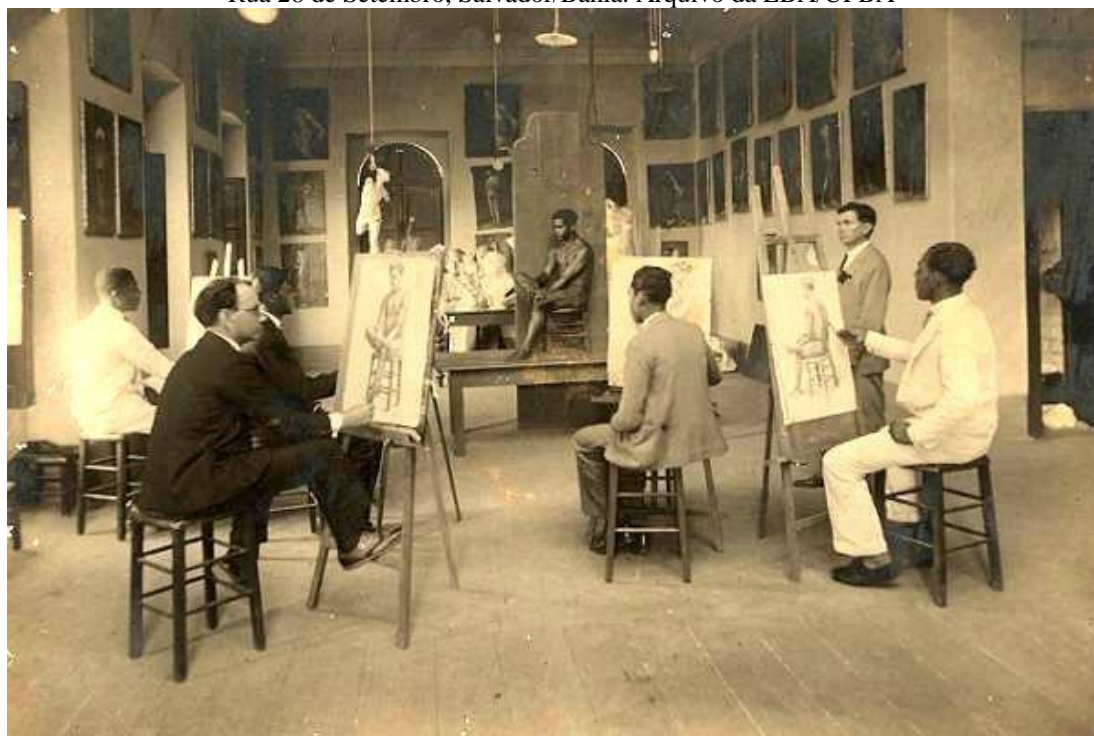


Fonte: Freire (2010)

Paralelamente, as academias de arte se estruturavam para formar o artista atuante, que deveria submeter sua criação aos novos valores artísticos oficiais, difundidos pelo ensino acadêmico (SILVA; CALAÇA, 2006). Valladares (1988) informa que “Numerosos artistas negros e mestiços se educavam nas profissões tradicionais e nos estilos da civilização coetânea, branca, sem compromissos e sem conotação à cultura negra” (1988, p. 3). A necessidade de uma formação artística institucionalizada em grandes centros urbanos, especialmente estrangeiros, excluiu não só o elemento negro do cenário das artes visuais, mas todo o brasileiro que se encontrasse em situação econômica precária (CUNHA, M., 1983).

A Academia de Belas Artes da Bahia adotou uma política de acesso que parece ter favorecido a formação acadêmica de artistas negros e mestiços à época de sua fundação. Embora fosse um estabelecimento particular, recebia um público das mais variadas classes sociais em seus cursos. Havia descontos parciais ou integrais nas matrículas dos alunos de menor poder aquisitivo, que podiam, inclusive, trocar as aulas por serviços como carpintaria, marcenaria, entre outros ofícios (FREIRE, 2010; SILVA, V., 2008). Em 1881, sua direção decretou que todos aqueles que comprovassem pobreza seriam isentos do pagamento da matrícula. Segundo Freire (2010) e Viviane Rummler Silva (2008), a facilidade do ingresso de estudantes pobres se deu como resposta às subvenções financeiras que a instituição recebia do governo provincial. Com isso, alegava que prestava importantes contribuições sociais, justificando o apoio governamental e das facções políticas da época.

Figura 5 - Alunos em aula de modelo vivo – Escola de Belas Artes da Bahia
Rua 28 de Setembro, Salvador/Bahia. Arquivo da EBA/UFBA



Fonte: Freire (2010)

Entre os artistas negros profissionais que conseguiram ingressar no mundo acadêmico brasileiro, encontramos: Estevão da Silva (1845-1919), Horácio da Hora (1853-1890), Antônio Firmino (1855-1888), Manuel Querino (1851-1923), Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1922) (FIGURA 6), entre outros.

Figura 6 - O pintor Antônio Rafael Bandeira à esquerda, de paletó, na galeria central da Academia de Belas Artes da Bahia, fotografia de cerca de 1887-1890



Fonte: Freire (2010)

Apesar da formação, os artistas afro-brasileiros acadêmicos tiveram trajetórias profissionais dificultadas pelo racismo, que os afligia em vários aspectos (SODRÉ, J., 2001; ARAÚJO, E., 2010). Para o historiador Jaime Sodré (2001), a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República pouco contribuíram para melhorar a situação daqueles artistas negros. Quando competiam com a mão de obra artística que vinha da Europa, enfrentavam o preconceito racial por vezes claro e ostensivo. Embora fossem os talentos com os quais contou inicialmente a academia de arte no Brasil, esses artistas viveram com dificuldades para reconhecimento de seu valor:

O que caracteriza esses pintores, apesar de pequenas diferenças em suas trajetórias, é o fracasso com que terminam suas obras e a tragédia que encerra suas vidas. Quando o trabalho deixa de ser corporativo, cada artista é obrigado a viver do reconhecimento e do êxito momentâneo de cada um, todos acabam sofrendo de algum modo o peso do preconceito e da discriminação de que não podem deixar de ser vítimas. (ARAÚJO, E., 2010, p. 107)

O racismo no meio oficial artístico criava empecilhos não só para o exercício da criação, como também para a circulação das obras dos artistas negros (ARAÚJO, E., 2010). Marcados

pela experiência da discriminação racial, muitos artistas adoeceram e terminaram suas vidas precocemente. Alguns morreram com perturbações mentais ou doenças como a depressão e esquizofrenia (SODRÉ, J., 2001).

Enquanto isso, as iniciativas de educação profissional focada nas artes e ofícios não sobreviveram, pois foram sendo substituídas, aos poucos, por organizações padronizadas de ensino técnico, diminuindo ainda mais o valor do trabalho dos artífices ou artesãos. Valladares (1988) afirma que essa falta de instrução determinou a marginalização da população negra e mestiça nas artes plásticas brasileiras, especialmente no início do século XX. O empobrecimento generalizado dessa população no final do século XIX e início do XX, além do descaso com o qual as artes visuais foram tratadas fizeram com que o artista afro-brasileiro praticamente desaparecesse na época (ARAÚJO, E., 2010). O negro ressurgiu nas artes de forma marcante novamente a partir dos anos 1940 (CUNHA, M., 1983), no âmbito da arte popular, primitiva ou *naïf* (ARAÚJO, E., 2010).

Para ilustrar a trajetória do artista negro nesse cenário, mencionamos aqui dois artistas emblemáticos: Manoel Querino (1851-1923) e Heitor dos Prazeres (1898-1966). Ambos enfrentaram as dificuldades do racismo no sistema oficial das artes, mas suas carreiras demonstraram uma subversão daquela ordem social. Enquanto um testemunhou o declínio da presença artística negra no final do século XIX, lutando a seu modo contra esse desaparecimento (SODRÉ, J., 2001), o outro tornou-se símbolo do reaparecimento do negro nas artes plásticas brasileiras no século XX (ARAÚJO, E., 2010), utilizando-se da sua condição negra.

Manuel Querino participou ativamente das principais iniciativas educacionais de seu tempo no campo da arte: o Liceu de Artes e Ofícios e a Academia de Belas Artes. Enquanto o Liceu foi fundado para atender as classes populares, oferecendo educação profissional, a Academia tinha o objetivo de um ensino voltado para as elites, com a pretensão da implementação de cursos superiores (SILVA, V., 2008).

Querino era filho de um carpinteiro, mas ficou órfão de pai e mãe aos quatro anos de idade. Mudou-se para Salvador sob os cuidados de amigos dos seus pais. Desde criança manifestava talento para o desenho e buscou estudar para desenvolver suas aptidões. Em 1871, prestou exame de língua portuguesa e em 1874, o de língua francesa no Liceu de Artes e Ofícios (SODRÉ, J., 2001). Como professor primário, galgou um importante passo para a ascensão social no final do século XIX (GUIMARÃES, 2013). Aluno do espanhol Miguel Navarro Y Cañizares no curso Superior de Desenho do Liceu, juntou-se a ele e a outros professores para fundar a Academia de Belas Artes da Bahia, em dezembro de 1877. Foi um dos primeiros a se matricular na classe de desenho da Academia e se tornou um dos melhores discípulos de

Cañizares, em 1882, onde também cursou arquitetura (SODRÉ, J., 2001). Assumiu a função de professor assistente de Desenho naquele curso. Porém, assim como os outros docentes e fundadores da Academia, trabalhou voluntariamente durante os primeiros tempos de instalação da referida unidade de ensino (SILVA, V., 2008). Lecionou ainda, gratuitamente, Desenho Industrial e Geométrico no Liceu de Artes e Ofícios, entre 1905 e 1921 (SODRÉ, J., 2001).

Manuel Querino trabalhava na cidade de Salvador ocupando-se de ambientar artisticamente os bondes, residências e edifícios públicos, uma moda da época. Era um pintor influente, que executava pintura de pano de boca para o teatro, função exercida só por artistas gabaritados. Infelizmente, suas pinturas em tela foram perdidas, inviabilizando uma análise técnica das suas obras. Sabe-se, porém, que Manuel Querino colaborou como pintor decorador do prédio no qual se instalou a Academia¹⁶. Participou de exposições públicas de arte, promovidas pela instituição de ensino, nas quais chegou a ser premiado algumas vezes. Ressaltamos que não havia galerias de arte ou algo similar na Bahia. Então, os Salões de Belas Artes e do Liceu de Artes e Ofícios difundiam a arte oficial, prestigiados por um discreto público (SODRÉ, J., 2001). Querino escreveu livros didáticos sobre o desenho, utilizados em escolas profissionalizantes do século XIX e é considerado o precursor do Design na Bahia (REIS, 2012; SODRÉ, J., 2001).

Militante abolicionista, republicano e líder operário, Manuel Querino elegeu-se vereador de Salvador (1897-1899). Sua preocupação com a classe operária, que crescia na Bahia, o fez porta-voz dos artistas e intelectuais, ora como vereador, ora como jornalista em jornais da época (GUIMARÃES, 2013). Considerando-se as restrições sociais vivenciadas pelo artista negro naquele tempo, foi sua atuação política sindical que lhe facilitou ascender no plano social, pois se operou numa

[...] conjuntura de rupturas da estrutura social – a Abolição e a República – e de intenso processo de formação nacional. Nesses períodos, em que também se formam novas elites políticas, estas estão abertas e ávidas para absorver lideranças de diversas outras classes sociais e diversos grupos sociais e étnicos [...]. (GUIMARÃES, 2013, p.11)

Decepcionado com a política, dedicou-se a contribuir com a historiografia das artes e da cultura popular. Foi o pioneiro em estudar as artes visuais de origem negra no Brasil, ainda

¹⁶ A Academia de Belas Artes funcionou primeiramente no atelier de Miguel Cañizares, na Praça Tomé de Souza. No mesmo ano da sua fundação, foi instalada no andar superior do solar Jonathas Abbott, na rua 28 de setembro, Centro Histórico de Salvador. O espaço sofreu reforma para atender às necessidades do ensino, mas a obra foi financiada por recursos governamentais destinados à educação. Alunos e professores contribuíram através da doação de mobiliário ou prestação voluntária de serviços – pintura, carpintaria, contabilidade, etc. (FREIRE, 2010; SILVA, V., 2008).

que se restringindo à Bahia (ARAÚJO, E., 2010). Uma dessas suas obras, o livro *Artistas Bahianos: indicações bibliográficas*, publicado em 1911, tornou-se um importante trabalho para o desenvolvimento da historiografia crítica baiana e das artes (FREIRE, 2012; SODRÉ, E., 2001).

Figura 7 - Exemplar da 2ª Edição de *Artistas Bahianos* pertencente à Biblioteca da EBA/UFBA



Fonte: Freire (2012, p. 529)

Para Antônio Sérgio Guimarães (2013), o baiano foi o primeiro a publicar livros com a temática da história e cultura afro-brasileira. Porém, não chegou a ser reconhecido como cientista, sendo tratado no meio intelectual brasileiro como autodidata, curioso ou jornalista. Só recentemente começou a ser visto como pensador negro (GUIMARÃES, 2013). A produção de Querino sofreu com as críticas negativas e opiniões depreciativas sobre seus estudos (FREIRE, 2012; REIS, 2012), como descreve Sodré (2011, p.67): “Alguns estudiosos aludiram ao despreparo de Querino, esquecidos todos de quanto deviam ao grande precursor, mormente no que diz respeito aos escritos sobre artes visuais; numerosos foram os que arremataram, com maior ou menor intensidade contra Querino”. Na análise de Lysie Reis (2012), Querino sofreu preconceito racial por parte de alguns importantes teóricos brasileiros, que desqualificaram seu trabalho.

Sua contribuição para a arte brasileira foi negligenciada e vista com reservas pelos intelectuais durante anos (FREIRE, 2012; GUIMARÃES, 2013; REIS, 2012). Em 2005, a atual Escola de Belas Artes da UFBA, antiga Academia de Belas Artes que Querino ajudou a fundar,

reconheceu num ato solene a sua importância para as artes visuais brasileiras. A EBA inaugurou um retrato pintado a óleo, com uma placa de metal distinguindo Manuel Querino como fundador da História da Arte Baiana. Até aquele momento, a única lembrança daquele negro na EBA era um diploma emoldurado nos corredores do rol dos alunos fundadores da instituição (FREIRE, 2010).

Figura 8 - RAMOS, G. *Retrato de Manuel Querino*, 2005.
Acrílica sobre tela, EBA/UFBA, Salvador



Fonte: Freire (2010)

No ano de 2014, a instituição o homenageou novamente, batizando com seu nome um de seus projetos: o dicionário virtual especializado na história da arte baiana. A ferramenta de pesquisa, chamada de *Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia*, concentra informações pertinentes ao campo artístico do estado e é uma iniciativa do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFBA (DICIONÁRIO..., 2015).

Outro artista negro emblemático do início do século XX foi Heitor dos Prazeres, que nasceu dez anos após a Abolição da Escravatura, no Rio de Janeiro. Sua mãe o matriculou numa escola profissionalizante no curso primário, no ofício de marceneiro (HEITOR ..., 2015). Sobre a sua formação de artífice, relatou:

Sou do tempo da aprendizagem, que agora é difícil. Quem sabia mais ensinava o que viria a gerar a formação de grupamentos de pessoas em torno de certos ofícios que se tornam tradicionais no grupo baiano na Praça Onze, Zona do Peo, da Saúde. [...] fui dos melhores naquela época, vivia na praça Onze.

(MOURA, 1983, p. 69)

Entre suas diversas atividades profissionais, Prazeres foi ajudante de marceneiro e lustrador de móveis. Aprendeu a tocar cavaquinho e a compor com familiares e foi se aperfeiçoando nos bailes, nas rádios e nas festas da vizinhança, nas jongadas, nos candomblés, nas capoeiras e nas rodas de samba. O marco de suas primeiras experiências como artista plástico foi a ideia de ilustrar a composição musical *O Pierrot Apaixonado*, através de um desenho colorido, em 1936 (HEITOR ..., 2015).

Boêmio e conhecido músico nas rodas de samba, atraía universitários curiosos sobre a periferia carioca e o universo negro, tais como Noel Rosa e Carlos Drummond de Andrade. Este último o procurou com um poema em mãos para ser musicado em homenagem a Carlos Cavalcanti, outro estudante na época. Cavalcanti tornou-se crítico de arte e, junto com o pintor Augusto Rodrigues, incentivou a arte visual de Heitor dos Prazeres, projetada a partir de 1937 (HEITOR ..., 2015). Além de ser compositor e sambista de sucesso, Prazeres consolidou-se como um

Artista plástico porque sua plasticidade não se resumia ao desenho de figuras e às cores de sua pintura, abrangendo também a criação e confecção de instrumentos musicais de percussão, chegando até a costura – nos modelos de seus ternos, nas roupas de seu grupo de shows –, o mobiliário e a tapeçaria decorativa. (HEITOR ..., 2015)

A partir de 1943, suas obras passaram a ser expostas até no exterior e teve um de seus quadros adquiridos pela rainha da Inglaterra durante uma exposição realizada em homenagem à Real Força Aérea Britânica em Londres, em 1946 (ARAÚJO, E., 2006). Por causa desse sucesso, foi convidado a expor individualmente na Escola de Belas Artes de Minas Gerais, em Belo Horizonte. Em 1951, participou da Primeira Bienal Internacional de Arte Moderna¹⁷, sendo o terceiro colocado entre os melhores artistas expositores (D'ÁVILA, 2009; HEITOR..., 2015).

¹⁷ A primeira Bienal Internacional de Arte Moderna, realizada na capital paulista pela primeira vez em 1951, foi inspirada no modelo da Bienal de Veneza. A Bienal de São Paulo representava o projeto da elite local de tornar a cidade um polo cultural ultramoderno, de referência internacional, responsável pela “exportação” da arte brasileira. É atualmente um dos principais eventos artísticos da América Latina (GONÇALVES, 2007).

Figura 9 - Heitor dos Prazeres pintando. Fotografia sem data.



Fonte: Heitor dos Prazeres (2015)

Disponível em: <www.heitordosprazeres.com.br>

Heitor dos Prazeres serviu-se conscientemente de sua identidade negra e da relação que mantinha com intelectuais curiosos a respeito da vida do negro no Brasil para promover sua arte e sobreviver (D'ÁVILA, 2009). Lembremos que no contexto em que Prazeres viveu, o negro tornara-se objeto de estudo abraçado pelos intelectuais, especialmente nos anos 1930-1940. Esses estudos estimularam o reaparecimento de artistas e a temática negra nas artes plásticas do País, ainda que “Entretanto, dos artistas que se dedicam a esses estudos e emergente temática, muitos são brancos, outros são mestiços, e relativamente poucos são negros” (AJZENBERG, 2010, p.69). Cercado por interessados na cultura afro-brasileira, Prazeres atuava como um informante desse modo de vida. No entanto, o artista conseguiu se inserir no meio profissional da arte por intervenção de intelectuais de prestígio na época, como Carlos Cavalcanti. O talento artístico de Heitor dos Prazeres precisou ser afirmado por críticos de arte, especializados em “descobrir” e intermediar talentos da arte primitiva, popular ou *naïf*. Porém, mesmo com o sucesso profissional, o artista reclamava da obrigação de comercializar sua criação, pois isso o forçava a produzir temas repetitivos (D'ÁVILA, 2009).

Notemos que essa postura de intermediar o artista plástico negro, negando sua posição enquanto sujeito da arte, também se repetiu entre estudiosos da cultura negro-brasileira reunidos

nos Congressos Afro-Brasileiros de 1934, em Recife, e em 1937, em Salvador. O Primeiro Congresso Afro-brasileiro foi organizado por intelectuais influentes no País, atraídos pelas novas análises do negro sob uma abordagem culturalista, e dedicou uma seção às artes plásticas (PAZ, 2005). Mas, ainda que discursassem pela afirmação da cultura negra no Brasil, os congressistas reproduziram a visão conservadora da arte de origem negra durante a exposição. A tendência frequente no meio artístico modernista brasileiro era ver o negro enquanto temática; enquanto objeto que retratava certo saudosismo da vida no meio rural; um sujeito passivo e limitado, ainda não desenvolvido para elaborar ações criativas ou intelectuais (GILIOLI, 2009). Nos dois eventos¹⁸ que citamos, enquanto os artistas brancos que usavam o negro como tema esporádico nas obras receberam tratamento privilegiado, os criadores afrodescendentes nem sequer tiveram seus nomes citados na mostra.

Nesse contexto, o artista afro-brasileiro era também chamado de primitivo, *naïf* ou popular, o que representava uma posição inferior no meio artístico (ARAÚJO, E., 2010). Esses arranjos de categorização, feitos no âmbito da história oficial da arte, refletiam as mentalidades sociais, suas disputas e conflitos naquele tempo. Na medida em que as classificações artísticas têm sido feitas usando chistes, equívocos e preconceitos (CONDURU, 2013), a posição do negro na arte corresponde às hierarquias construídas ainda com o pensamento colonizador. Nos anos seguintes, os estudos sobre as culturas populares atraíram muitos interessados (ORTIZ, 2005), formando uma tendência à associação da arte afro-brasileira ao folclore. Então, o artista de origem negra passou a ser aclamado como representante genuíno da expressão cultural brasileira, digno de políticas de preservação de suas formas de criação. Prestigiados cientistas sociais, como Luís da Câmara Cascudo, se dedicavam a pesquisar a vida e a obra de criadores afro-brasileiros, focados na conservação da pureza do artista.

Dessa ótica, Cascudo defendeu, nos anos 1960, o distanciamento do artista popular das influências estéticas externas ao seu meio, para favorecer o estado puro da criação. No artigo de Cascudo (1960), *Monólogo sobre arte popular*, publicado no jornal Correio da Manhã, o etnólogo preocupava-se com a condição da criação desse artista. Em sua opinião, tentar melhorar a produção, bem como favorecer o ensino de novas técnicas, alteraria a originalidade das obras, mutilando a *ingenuidade* dos criadores, pois o talento renovador e o gosto individual, segundo ele, poderiam se transformar em ameaças à originalidade dessas obras. Cascudo (1960) sugeriu:

[...] evitar influências do que achamos bonito, atraente, pitoresco, junto às

¹⁸ Os dois Congressos Afro-brasileiros serão analisados no capítulo 4.

mãos modeladoras dos nossos oleiros e escultores populares. Deixá-los criar, trabalhar, produzir, livre, normal, jubilosamente, sentindo que são enfim, ajudados, compreendidos, valorizados. (CASCUDO, 1960, p.8)

Ponderemos que trabalhos de artistas chamados de primitivos, quando comercializados, eram apresentados enfatizando o colecionador ou outro agente especializado em arte; o criador não recebia o mérito artístico da obra (PRICE, 2000). Segundo Andriolo (2009), o uso do termo “descoberto por” era frequente na descrição de trabalhos de artistas primitivos brasileiros. O autor acrescenta que foi constante a mediação de membros do campo artístico entre os criadores e os consumidores das obras de arte feitas pelas classes populares nacionais no século passado.

Esse interesse na produção material do negro no Brasil foi trazendo o criador afro-brasileiro para o cenário do sistema oficial da arte nas condições descritas acima. Mesmo em posição inferiorizada, a arte afro se beneficiou com pontuais estudos. Impulsionados pelo tímido interesse do mercado de arte do País, o trabalho dos críticos de arte documentou trajetórias negras profissionais de valor no meio artístico nacional. Porém, havia muita resistência em admitir o talento negro nas artes plásticas, como informava o historiador da arte brasileira Marianno Carneiro da Cunha (1983). Esse autor, comentando a necessidade de um estudo aprofundado sobre as características da arte de origem negra no Brasil, reconheceu a resistência do meio intelectual em aceitar – registrar – a genialidade e autoria negra em algumas obras consideradas importantes para nossa história da arte (CUNHA, M., 1983). O historiador clamava o abandono do ranço colonial no trato com a cultura material de origem não europeia ou desconhecida, pois

Assim, objetos hoje zelosamente guardados e bem etiquetados em alguns museus, exibindo origem europeia, mostrariam sua verdadeira procedência: dos excelentes artistas e artesãos das senzalas, que sempre quisemos escamotear. À falta de informação histórica exata, afirmações gratuitas perduram, que marginalizam o negro até naquilo a que tem direito incontestemente, tal seja, o produto de sua arte. (CUNHA, M., 1983, p.992)

Essa ideia coaduna com a opinião da pesquisadora Lysie Reis (2012), que denuncia o preconceito em relação ao artífice negro na historiografia, pois os seus trabalhos – quando estudados – são menosprezados, apresentados como cópias malfeitas da arte acadêmica. Aliás, essa ideia de imitação ruim da arte erudita é uma das correntes de definições de arte popular, segundo a teórica Lélia Frota (2010) no artigo *Criação liminar na arte do povo: a presença negro*, publicado em 1988 no catálogo da exposição *A mão afro-brasileira*. De acordo com a descrição da autora, o artista popular (de descendência africana) vive isolado de outros artistas,

e tem pouca informação sobre seu trabalho e de outros autores; o que não ocorre com os criadores eruditos.

Mas, contrariando essa visão, na metade do século XX, desenvolveu-se um vulto de pesquisas artísticas conectando o tema da modernidade brasileira às africanidades. Tais investigações aconteceram no âmago de trabalhos de artistas como Heitor dos Prazeres, Abdias do Nascimento, Rubem Valentim, entre outros reconhecidos nas décadas seguintes (CONDURU, 2013). O artista afro-brasileiro não era tão passivo quanto se descrevia. Ele também se manifestava em favor da sua presença na conjuntura cultural do Brasil e, ainda que mais tarde, procurou aproveitar nas artes visuais o impulso dado aos estudos sobre o negro no País nos anos 1930-40 (CONDURU, 2013). Paralelamente ao interesse dos intelectuais e do mercado de consumo de elementos folclóricos que se formava, floresceu o trabalho de artistas afro-brasileiros, filiados às diversas áreas artísticas, que se posicionavam como sujeitos da cultura brasileira.

Foi nessa conjuntura que Abdias do Nascimento, militante e artista (plástico e cênico) negro, propôs a criação do Museu de Arte Negra. Partindo de sua coleção pessoal e de doações, construiu um acervo de peças no Rio de Janeiro. Tal coleção era “[...] aberta em termos de autoria, com afrodescendentes ou não...” (CONDURU, 2013, p.20). A iniciativa desse museu não se concretizou de modo permanente, pois não possui uma sede até hoje. Segundo Roberto Conduru (2013), o projeto de Abdias ajudou a instituir a ideia de que a arte afro-brasileira é produzida numa vertente ampliada e heterogênea. Isto é, os artistas afro-brasileiros não são somente aqueles de origem negra, que exploram temas africanos e afrodescendentes no Brasil. A visão de Nascimento foi retomada pelo Museu Afro Brasil, criado por Emanuel Araújo em São Paulo, em 2004.

Mas Abdias do Nascimento não inspirou apenas outra concepção de museu. Ele foi fundador do Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1944. O TEN agrupava mais do que artistas cênicos e foi um dos exemplos de lutas da afirmação negra na arte. O grupo articulava ideias de transformação social e experimentações estéticas artísticas focadas na afirmação do negro. O inédito disso foi a busca de uma fala negra no campo criativo e cultural, desprezando o papel dos intermediários. Até aquele momento, os principais intermediários eram os intelectuais, que frequentemente se encontravam em reuniões científicas, seminários ou congressos, tratando a temática negra como objeto de estudo. A vida negra brasileira era observada de fora, por especialistas que ignoravam o negro e o mestiço enquanto sujeitos de suas culturas e identidades (CONDURU, 2007).

O TEN proporcionou alguns encontros de estudos e debates sobre a situação do negro, tais como: Conferência Nacional do Negro, em 1946, Convenção Nacional do Negro, em 1949,

e o I Congresso Nacional do Negro, em 1950. A atitude questionadora e propositiva do TEN influenciou a posição e o surgimento de novos artistas plásticos também. Embora tardia, em relação ao modernismo na arte nacional, a aparição de artistas plásticos afro-brasileiros no meio artístico oficial pode ser considerada uma “[...] inflexão étnico-culturalista específica, original mesmo, no campo da arte moderna, e uma resposta plástico artística...” (CONDURU, 2007, p.65) ao interesse dos estudos sobre o negro no Brasil. Destacamos desse período o artista Rubem Valentim (1922-1991), que teve uma carreira profissional singular. Ele foi um dos poucos artistas visuais reconhecidos que se preocuparam em afirmar uma identidade negra na arte do Brasil com sucesso (AMARAL, 2010).

Como os anos 1950-1960 iniciaram novas possibilidades de configuração da obra de arte, o artista Rubem Valentim¹⁹ apropriou-se dessas condições, inovando no meio artístico brasileiro. Ele conseguiu o reconhecimento local, fato marcante para um artista afro-brasileiro, a partir de suas pesquisas visuais. Valentim explorou plasticamente a racionalidade do Construtivismo²⁰ e a mitologia das religiões afro-brasileiras. Essa equação desdobrou-se num processo de crítica ao racional e de amplificação da plasticidade de diferentes cosmologias (CONDURU, 2007).

¹⁹ Rubem Valentim nasceu em 1922, na cidade de Salvador (Bahia), filho ilegítimo de seu pai, foi recolhido ao Colégio dos Órfãos de São Joaquim, instituição que acolhia “filhos das mucamas, dos filhos dos mulatos e das negras com brancos” (BRITO, 1980) para cursar suas oficinas profissionalizantes. Roberto Conduru (2013) cita a importância da convivência de Rubem Valentim com um certo Artur Come Só, pintor-decorador de paredes, que o ensinou a técnica da pintura a têmpera. Mais tarde, chegou a frequentar a Escola de Belas Artes e formou-se em odontologia. Pintor autodidata, contribuiu com a renovação das artes visuais baianas juntamente com outros artistas, sobretudo entre 1946 e 1947. Formou-se em jornalismo na Universidade Federal da Bahia, em 1953 e no ano seguinte realizou suas primeiras exposições individuais em Salvador.

Valentim foi professor assistente de Carlos Cavalcante, no curso de História da Arte do Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro, entre 1957 e 1963. Vencedor do prêmio de viagem ao exterior do Salão Nacional de Arte Moderna, residiu em Roma entre 1963 e 1966. Integrrou a comitiva de artistas plásticos brasileiros participantes dos festivais mundiais de artes negras, em Dacar (1966) e em Lagos (1977). Tornou-se professor no Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília em 1967. Ao longo de sua vida, participou de importantes eventos de arte no Brasil e no exterior. Após seu falecimento, em 1991, foi homenageado com diversas exposições no exterior e no país. Em 1998, o Museu de Arte Moderna da Bahia inaugurou a Sala Especial Rubem Valentim, situada em seu Parque de Esculturas (ARAÚJO, E., 2010).

²⁰ O Construtivismo foi uma corrente artística russa na qual pintura e escultura eram pensadas enquanto construções, aproximando-se da arquitetura (ITAÚ CULTURAL, 2015).

Figura 10 - Rubem Valentim



Fonte: Museu Afro-Brasil (2016)

Disponível em: <www.museuafrobrasil.org.br>

Sua carreira ascendeu, o artista acumulou prêmios internacionais, projetando-se no cenário contemporâneo das artes visuais. Rubem Valentim foi um dos artistas afro-brasileiros pioneiros a obter projeção local e internacional da arte brasileira, além de ser o artista afro-brasileiro que mais se vinculou aos ideais modernistas do País (CONDURU, 2007), pois se dedicou

[...] criar uma arte contemporânea capaz de manifestar valores locais e, assim, participar da construção da nação brasileira. Tentativa de conciliar universal e regional, erudito e popular, arte e religião, que transitou entre esses domínios, falando de dentro e de fora dos mesmos. (CONDURU, 2007, p.68)

O seu ideal de construir uma arte brasileira que representasse a brasilidade, caminhando entre o popular e o erudito o aproximava das ideias modernistas dos anos 1920 (CONDURU, 2013). Em 1976, através de seu *Manifesto ainda que tardio*, o artista explicava que tinha consciência do que estava buscando em sua arte:

Minha linguagem plástico-visual-signográfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista). Com o peso da Bahia sobre mim – a cultura vivenciada; com o sangue negro nas veias – o atavismo; com os olhos abertos para o que se faz no mundo – a contemporaneidade; criando seus signos-símbolos procuro transformar em linguagem visual o mundo encantado, mágico, provavelmente místico que flui continuamente dentro de mim. (VALENTIM, 1976 apud ARAÚJO, 1988, p. 294)

A carreira de Rubem Valentim consolidava-se como uma exceção entre os afro-brasileiros. O sistema continuava discriminando a presença negra, como concluiu Clarival do Prado Valladares (1988). Esse crítico denunciou que, em 1966, o governo publicou um documento de apresentação dos artistas plásticos brasileiros ao público estrangeiro. Na obra foram listados

298 artistas, mas apenas 16 deles eram negros ou mulatos (VALLADARES, 1988). A consagração de Rubem Valentim no meio da arte erudita dos anos 1960 aconteceu em paralelo a uma emergência de artistas ingênuos, primitivos, populares ou *naïf*.

Nas décadas de 1960 e 1970 houve uma explosão de artistas “ingênuos”. Esse rótulo facilitava o trânsito das obras desses autores no meio profissional, garantindo-lhe atenção no mercado de arte (ANDRIOLO, 2009) e nos demais espaços do sistema da arte. Naquele contexto, destacaram-se artistas como Agnaldo Manoel dos Santos, “descoberto por” Clarival do Prado Valladares e Mário Cravo Junior, falecido em 1966 (VALLADARES, 1966). Agnaldo foi laureado *post-mortem* com o Prêmio de Escultura do I Festival Mundial de Artes Negras, em Dacar, Senegal (SALUM, 2000) e, desde então, alcançou razoável aceitabilidade no mercado. A exposição de arte contemporânea do I Fesman elevou nome de artistas afro-brasileiros em âmbito internacional, gerando debates em torno da temática negra na arte, bem como sobre a condição social de seus profissionais no Brasil.

A participação de outros artistas afro-brasileiros na segunda edição do Festival Mundial de Artes Negras, em 1977, em Lagos (Nigéria), abriu portas para a consolidação de suas carreiras no Brasil. Artistas plásticos como Maurino dos Santos, Emanoel Araújo, Rubem Valentim, Juarez Paraíso, Geraldo Teles Oliveira, Boaventura da Silva, Miguel dos Santos, Octávio Araújo, Francisco Biquiba, José Dome e Waldeloir Rego, integrantes da comitiva brasileira, projetaram-se profissionalmente (PIAIA, 2015). É interessante notar que tal projeção ocorreu consoante a revitalização da temática do candomblé, experimentada em vários aspectos culturais nacionais, especialmente nas artes visuais dos anos 1970 (CONDURU, 2007).

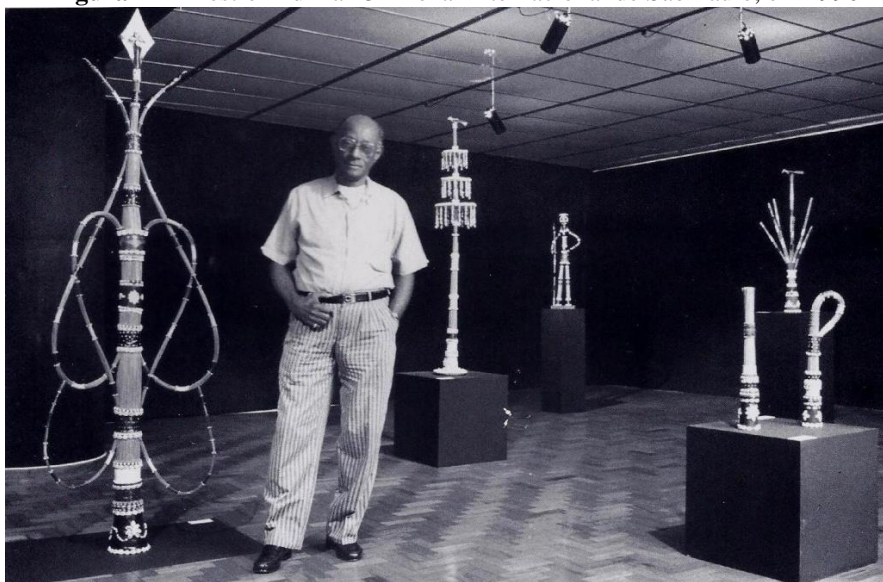
A causa negra ressurgiu nas artes visuais através de diversas aproximações e diálogos, possibilitados pela heterogeneidade da arte contemporânea (CONDURU, 2007). Trabalhando em diferentes linguagens e suportes, o artista afro-brasileiro encontrou na arte contemporânea a abertura para que novas conexões fossem feitas com o universo negro do País (CONDURU, 2007, 2013). Esses diálogos puderam (e podem também) ser criados por sujeitos que não professam nenhum credo de matriz africana, nem têm necessariamente uma origem negra, como Hélio Oiticica e Lúcia Clark, expoentes da arte brasileira dos anos de 1970 e 1980 (CONDURU, 2007).

Nas pesquisas visuais dessas décadas passadas, percebe-se a incorporação da questão negra nas artes visuais em paralelo ao questionamento da arte e de sua institucionalidade.

Foi nesse contexto, contudo, que se reconheceu oficialmente a produção de tradição estética mágico-religiosa, que muitas vezes deixou seus autores no anonimato, bem como a proposição artística de reflexão sobre a visão africana de mundo no Brasil (SALUM, 2000).

Mestre Didi, como era chamado Deoscóredes Maximiliano dos Santos (1917-2013), foi um artista negro, consagrado nos anos 1980 por seu trabalho de arte sacra afro-brasileira. Recebeu uma sala especial para suas esculturas na emblemática exposição *Les magiciens de la Terre*, em Paris (1989) (MUSEU..., 2015). O artista baiano foi também um sacerdote candomblecista do culto dos ancestrais, e autor de objetos rituais. No Brasil, obteve reconhecimento maior, quando homenageado com uma sala especial na 23ª Bienal Internacional de São Paulo de 1996 (SALUM, 2000). Integrou exposições em diversos países como a França, no Centre Pompidou, em Paris, e nos Estados Unidos, no Museu Guggenheim, de Nova Iorque. Ambas são poderosas instituições do sistema da arte contemporânea.

Figura 11 - Mestre Didi na 23ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1996



Fonte: Museu de Arte Moderna da Bahia (2016)
Disponível em: <<http://bahiamam.org>>

O imaginário religioso ainda é o ponto mais frequente de aproximação dos artistas plásticos contemporâneos com a cultura afro-brasileira (CONDURU, 2007). Aspectos como ícones, mitos ou ritos negros, presentes na cultura nacional, são explorados em performances, instalações, vídeos, happenings, fotografias, isto é, em todos os suportes artísticos possíveis. Trilhando esses caminhos, vários artistas afro-brasileiros contemporâneos vêm expandindo sua presença no meio profissional das artes visuais, como Ayrson Heráclito (CONDURU, 2007).

Figura 12 - Ayrson Heráclito durante a performance *Bori*, em Amsterdam (2011)



Fonte: Basis For Live Art (2016)

Ayrson Heráclito é artista visual e curador, doutorando em Comunicação e Semiótica, professor na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Ele tem participado de bienais, festivais e mostras nacionais e internacionais. Suas performances, instalações, produções audiovisuais e fotografias abordam a temática religiosa do candomblé e da cultura baiana. Coleciona algumas premiações importantes no meio das artes visuais. Além disso, integrou recentes eventos de peso internacional e local, como a exposição *A nova mão afro-brasileira*, promovida pelo Museu Afro-Brasil, em 2014, em comemoração dos 25 anos da exposição *A mão afro-brasileira: Significado da contribuição artística e histórica*. Seu curador, Emanuel Araújo, reuniu jovens artistas afro-brasileiros contemporâneos e também publicou um catálogo com seus trabalhos (ARAÚJO, E., 2014). Os trabalhos de Heráclito propõem conexões com a situação histórica, cultural e identitária do País. Eles partem de referenciais da cultura negro-baiana e do imaginário religioso, e se consolidam num campo politicamente denso e ativo (AZUGARAV, 2015; CONDURU, 2007, 2013; PEDROSA, A., 2015a).

Aliás, a política também ocupa um lugar significativo na atuação de outros artistas que produzem arte afro-brasileira:

A política é um tópico que tem crescido recentemente nas conexões ao universo afro no Brasil, seja em ações antirracistas e contrárias à marginalização social dos afrodescendentes, seja na abordagem da história; seja na reelaboração de memórias individuais e coletivas, seja em expressões étnicas diferenciadas. (CONDURU, 2013, p.17)

Alguns criadores têm produzido apostando nas conexões entre Brasil e África, mas com

uma intenção política clara. A criação individual continua sendo utilizada para esse fim, mas outra forma de criar tem se estruturado contemporaneamente: a coletividade.

O modo de produção artística coletiva tem atraído artistas afro-brasileiros, que podem se agrupar, criando coletivamente com frequência ou reunindo-se apenas para ações esporádicas. A *Frente 3 de Fevereiro* é um coletivo paulista que questiona a situação do negro publicamente em grandes espaços públicos como estádios ou fachadas de edifícios (CONDURU, 2007).

Figura 13 - Frente 3 de Fevereiro. Onde estão os negros? 2015



Fonte: Meet... (2016)

Disponível em: <http://www.afropunk.com/profiles/blogs/feature-meet-the-5-afro-brazilian-artists-making-their-mark-at?xg_source=activity>

Há também coletivos que se formam em torno de um trabalho como a performance *Presença Negra*, organizada desde 2014 nas principais galerias de arte de São Paulo. A ideia é reunir o maior número possível de artistas negros em *vernissages* das galerias mais importantes da cidade, impondo uma plateia negra nos eventos (BISPO; LOPES, 2015). Esses espaços pertencem a uma elite branca; o fato de se ter um público de apreciadores negros e silenciosos numa mostra de alto prestígio social desencadeou reações variadas. A performance, então, se desdobra em questionamentos sobre a condição do artista afrodescendente no sistema da arte, bem como sobre o racismo brasileiro e suas formas de excluir ou estigmatizar o artista afro-brasileiro (BISPO; LOPES, 2015; MARTÍ, 2015; MONTEIRO, 2016).

Essa ação artística reflete a condição atual do artista afro-brasileiro, que ainda é minoria

em eventos de artes visuais (BISPO; LOPES, 2015; MONTEIRO, 2016), como na Bienal Internacional de Arte, realizada em São Paulo desde 1951 e considerado o mais importante evento artístico da América do Sul. Até o ano de 2011, os expositores negros desse evento não passavam de 4% (MARTÍ, 2011). Em uma recente entrevista, Paulo Herkenhoff, curador, justificou essa insignificante participação negra como resultado de “um "vínculo de interesses econômicos” entre universidades e galerias, que causa uma "obstrução ativa" do mercado para negros” (MARTÍ, 2011). Essa reduzida participação negra se torna problemática e passível de leituras outras, pois atualmente “Não se é legitimado como artista por meio de um computador ou de uma carta, mas sim pelo reconhecimento dos outros – não só dos que estão no campo, mas também do público leigo” (PORTOLANO, 2009, p. 49).

A ação de jovens artistas de origem negra de São Paulo, citada anteriormente, reflete um pensamento explicitado em diversas intervenções artísticas que vêm acontecendo nos últimos anos no Brasil. O racismo no sistema da arte tem sido denunciado em ações individuais ou coletivas, como a do grupo paraense que organizou a mostra *Nós de Aruanda: Artistas de Terreiro*²¹, em Belém, 2013. Além da denúncia, a proposta era afirmar o espaço do artista afro-brasileiro no circuito oficial da arte (ETETUBA..., 2015). As mesmas questões são retomadas em proposições do Coletivo Baobá, do Rio de Janeiro, que reúne moda, fotografia, videoarte, performance, dança e *design* (COLETIVO..., 2015), entre outras iniciativas de grupos negros nas artes visuais contemporâneas do Brasil.

É no cenário descrito acima que se desenrolam ações e significados da problemática identitária do artista afro-brasileiro contemporâneo. A posição social do negro na sociedade brasileira, bem como a condição de artista visual, são territórios por si só complexos e dignos de análises profundas. Como vimos, o artista afro-brasileiro assume para si múltiplos pertencimentos, evocando a dimensão política da identidade. Ao mesmo tempo, a enunciação de um discurso identitário o situa numa rede de interesses e escolhas, que podem ser até conflitantes entre si (HALL, 2005), como ilustra o depoimento do artista paulista Jaime Lauriano:

Ser um artista negro é complicado porque não se toca nesse assunto. O artista negro que se destaca na arte brasileira não é visto como um artista negro. O discurso de miscigenação é tão disseminado, que é como se isso não fosse uma questão. Ser um artista negro já é um ato político, mesmo que seu trabalho não

²¹ A exposição de artes visuais *Nós de Aruanda: Artistas de terreiro* surgiu como projeto do Grupo de Estudos Afro-amazônicos da UFPA, em 2013, que reúne artistas, docentes e estudantes universitários e religiosos de matriz africana. Os pesquisadores – artistas buscam afirmar a produção visual afro-brasileira na Amazônia através de ações como performances, pinturas, gravuras etc. Atualmente, a equipe está na quarta versão da referida mostra e conta com o apoio institucional e financeiro de instituições como o CNPq, UFPA e órgãos estaduais e federais de apoio às artes e às políticas afirmativas para a população negra (EXPOSIÇÃO..., 2016).

fale da questão racial. Ser um artista negro no Brasil já é uma puta batalha e poucos conseguem se destacar. Eu não vejo um preconceito racial ou racismo, porque se dissesse isso seria leviano, mas é um racismo mais velado. É não lidar com essa questão. É como se a cor dele fosse nenhuma. Isso não é trazido à tona. As pessoas esquecem de dizer isso, mas está havendo uma retomada agora. É o negro querendo tomar o protagonismo de sua história. (LAURIANO; MARTÍ, 2015)

A imagem do artista afro-brasileiro foi construída ao longo do tempo, resultante de conflitos disparados por relações sociais nas quais subjazem as disputas de poder. Por isso, longe de resolver ou colocar a palavra final sobre essas questões, nos propomos no presente trabalho a refletir sobre esse processo de afirmação da identidade afro-brasileira nas trajetórias profissionais do artista plástico contemporâneo.

3 A NOÇÃO DE ARTE CONTEMPORÂNEA, O SISTEMA OFICIAL DA ARTE E A PRESENÇA NEGRA

A primeira metade do século XX trouxe mudanças significativas no campo das visualidades. Segundo o historiador estadunidense Michael Archer (2008), os estilos de arte se multiplicaram nesse período. Nos grandes centros artísticos da época, situados na Europa e nos Estados Unidos, grupos de artistas inovaram suas tendências criativas partindo de novas temáticas, tais como as identidades, bem como da exploração de outras soluções expressivas.

No entanto, essas novidades da arte conviveram com métodos tradicionais, permitindo que antigos materiais continuassem reconhecidos como sendo artísticos, a exemplo da tinta, da madeira e da pedra. Concomitantemente, outros instrumentos que serviam de recursos criativos reivindicaram seu reconhecimento como expressões artísticas, a exemplo da fotografia, da colagem e da performance. Movimentos artísticos modernistas como o dadaísmo, futurismo ou cubismo utilizavam tais ferramentas de criação. A exploração desses materiais no âmbito do modernismo desafiou a concepção de produção da arte baseada no emprego de elementos pictóricos ou escultóricos (ARCHER, 2008).

Até a década de 1960, era possível entender a obra de arte como pertencente a apenas essas amplas categorias: a pintura e a escultura (ARCHER, 2008). A partir de então, novas práticas artísticas visuais surgiram, instituindo o que conhecemos como arte contemporânea. Nesse processo, a construção de uma obra deixou de seguir gradações evolutivas, que estabeleciam temas ou materiais “nobres” indicados para a produção das artes plásticas (CAUQUELIN, 2005; HEINICH, 2008). Materiais artísticos tradicionais foram acrescidos de novos elementos expressivos, assim como novos métodos e meios (fogo, ar, pessoas, som, alimentos etc.), passaram a ser capazes de transmitir aquelas proposições visuais. As noções anteriores de arte foram criticadas e postas à prova diante de atitudes criativas contestadoras, e pela profusão de técnicas, estilos, práticas e maneiras de se fazer arte (ARCHER, 2008; HEINICH, 2008).

O reconhecimento de uma obra de arte visual transformou-se numa tarefa mais difícil nessa conjuntura de pluralidades e indefinições (ARCHER, 2008; CAUQUELIN, 2005). A normatização da qualidade estética de uma obra tornou-se trabalho mais complexo e descontínuo, devido à diversidade da natureza artística visual da atualidade. Hoje, poucas técnicas e métodos de trabalho podem oferecer a certeza de que um objeto seja arte, ao mesmo tempo em que atividades diversas são afirmadas como arte contemporânea (ARCHER, 2008). A materialidade do objeto de arte deixou de ser a principal sustentação do valor artístico. O conjunto de atitudes,

discursos ou trajetórias do autor e das imagens e objetos de uma obra agora é o instrumento facilitador da classificação da qualidade estética de um produto, o que também promove incômodos ou constrangimentos (BOURRIAUD, 2009a; HEINICH, 2008).

Artistas plásticos contemporâneos usam e abusam da pintura e da escultura, mas podem contar com um espectro maior de atividades e procedimentos criativos (ARCHER, 2008). É possível fazer arte em qualquer lugar, com qualquer material, inspirado em quaisquer temáticas (BOURRIAUD, 2009a).

A compreensão da arte exige do público o uso de instrumentos de apoio, a exemplo de publicações dos especialistas e demais interessados no tema. O espectador precisa explorar suas experiências pessoais, hábitos e observações para alcançar uma possível interpretação. Ainda assim, esses recursos podem ser insuficientes para o total entendimento de uma obra! Os autores Cauquelin (2005), Moulin (2007) e Trigo (2009) assinalam que o espectador da arte contemporânea é atraído pelo valor cultural atribuído à obra, bem como pelo seu valor comercial. Porém, mesmo sem comungar do mesmo julgamento, as pessoas são influenciadas pelos valores financeiros e culturais atestados em relação a um trabalho ou a um autor (BOURDIEU, 2007). O ato de visitar a mostra de algum artista famoso e caro, mesmo que suas obras não lhe despertem reação de gosto, certifica a cultura e desenvolvimento de certos grupos sociais (CAUQUELIN, 2005; TRIGO, 2009).

Para uma obra ser designada e integrada ao mundo da arte, é necessário a utilização de indícios auxiliares. Os sinais indicativos podem ser: o formato da obra, a data de produção ou, ainda, o itinerário do autor e tudo o que é dito sobre ele pelos especialistas em arte (HEINICH, 2008; TRIGO, 2009). No entanto, há um instrumento inicial, indispensável no processo de distinção desse tipo de arte, que é a definição sobre o que é ou não é arte contemporânea (ARCHER, 2008; CAUQUELIN, 2005), como reforça outra teórica de arte, a francesa Nathalie Heinich:

Assim, as querelas não dizem mais respeito somente a questões estéticas de avaliação ('É mais ou menos bonito ou bem feito') ou de gosto ('Gostamos mais ou menos'), mas a questões ontológicas ou cognitivas de classificação (é arte ou não é arte?) e de integração ou exclusão ('Elevamos ou não determinada proposta ao título de obra de arte?'). (HEINICH, 2008, p. 180)

Durante a descrição do produto artístico, as implicações sociais, articuladas nas categorizações de uma criação, aparecem veladamente (ARAÚJO, P. 2008), pois a classificação de um trabalho dependerá mais do tipo de inserção do autor no meio social, do que da plasticidade de sua obra:

Mais do que qualquer outra esfera da cultura, as artes plásticas se converteram numa espécie de ‘clube social’, no qual, no fundo, não importa o que você faz, mas a rede de relações das quais participa – e aí entram desde laços familiares (parentes ‘bem-situados’ etc.) até relações de classe e de tribo (incluindo preferências sexuais, o tipo de drogas que consome etc.). (TRIGO, 2009, p.74)

A produção, em si, será valorizada ou normatizada de acordo com o prestígio do artista (ARAÚJO, P.; 2008; HEINICH, 2008; TRIGO, 2009). O exercício de busca da compreensão da arte contemporânea consiste em uma junção, uma elaboração do conjunto de referências que os artistas compartilham ou experimentam. Por isso, há concepções heterogêneas sobre o que é a arte de hoje (CAUQUELIN, 2005; HEINICH, 2008, TRIGO, 2009).

As hierarquias do poder coexistem com esse caráter heterogêneo do conceito de arte contemporânea. A autoridade de reconhecimento do *status* artístico não é igualmente partilhada. Nem todos os envolvidos no meio artístico têm força para influenciar as posições dos indivíduos dentro do setor. A rotulação de uma proposta como não sendo arte a desqualifica e deslegitima no círculo profissional. Esse julgamento determinará, por exemplo, a decisão de compra de trabalhos ou do benefício de artistas por parte de instituições públicas (CAUQUELIN, 2005; HEINICH, 2008; MOULIN, 2007).

O poder da definição dos critérios artísticos é atribuído a um seleto grupo de agentes. Tais sujeitos integram um mecanismo de articulação que nos permite, entre outras coisas, a apreensão do conteúdo das obras: o sistema das artes (BULHÕES, 2008; CAUQUELIN, 2005). Segundo a pesquisadora brasileira Maria Amélia Bulhões, o sistema das artes é o

conjunto de indivíduos e instituições que produzem, difundem e consomem objetos e eventos por eles mesmos definidos como artísticos e determinam os critérios da Arte para a toda uma sociedade em determinada época. (BULHÕES, 2008, p.128)

O sistema institucionaliza o profissional da arte, dando-lhe uma espécie de atestação social da condição de artista. Esse estatuto é constituído de valores atribuídos aos elementos do meio social (incluindo-se classe e raça) e ao seu percurso de formação. O sistema das artes também determina o fluxo da circulação das obras, indicando quem vai sobreviver ou não da produção artística, o que deve ou não deve ser consumido, o que é relevante ou não para as visualidades (BULHÕES, 2007; CAUQUELIN, 2005).

A circulação da obra na sociedade é fundamental para a sobrevivência do profissional da arte (MOULIN, 2007). Segundo Anne Cauquelin (2005), esse movimento depende de uma

tríade formada pela produção, distribuição e consumo. Os produtores são os fornecedores da matéria-prima, industriais, educadores, intelectuais e artistas, entre outros, que podem também ser chamados de consumidores. A mesma denominação pode servir ainda àqueles responsáveis pela distribuição (comerciantes, negociantes, *marchands*...). É o sujeito intermediário entre o produtor e o consumidor da arte quem estimula a procura pelo produto, escolhe os públicos propícios, dirige o escoamento da “mercadoria” (BOURDIEU, 2007; BULHÕES, 2008; CAUQUELIN, 2005).

A arte integra o setor de bens culturais e não se isenta do uso de mecanismos para determinar a difusão ou o consumo (ou não) de seus produtos. Entretanto, o direcionamento da escolha e do gosto é influenciado por fatores externos, como afirma Pierre Bourdieu (2007). O francês, refletindo sobre a formação do gosto na sociedade e do consumo de bens culturais como a arte visual, concluiu que a oferta e a demanda dos bens culturais são bem mais do que a simples imposição que a produção faz sobre o consumo; tampouco é a busca consciente de consumidores pelo produto. O consumo dos bens culturais resulta da articulação dos campos em que se elabora o gosto e em que se elabora o produto especializado. A demanda pelo produto se constrói nas relações dos grupos, a partir do seu interesse por consumo de bens materiais ou culturais (BOURDIEU, 2007).

Dada a dimensão econômica atual do sistema da arte, é preciso considerar a sua lógica específica, com atenção para as formas com as quais são criados os seus consumidores e o seu gosto. Contrariando a ideia de que o gosto é algo natural, o autor Pierre Bourdieu (2007) aponta que a educação estimula ou indica as necessidades culturais do sujeito, mais do que a classe social. Admite, inclusive, uma hierarquia no meio das artes (entre gêneros, épocas e escolas) equivalente à posição social dos consumidores. O sistema se organiza, portanto, adequando-se ao gosto dos grupos dominantes.

Os autores Shohat e Stam (1998) concordam com essas últimas assertivas, acrescentando que o visual traz outros sentidos como o tato, paladar, olfato e audição. Os sentidos são influenciados por contextos diferentes, tocados por instituições diversas como museus, academias, entre outras, legitimadoras da produção de imagens e representação artística. Uma peça fundamental nesse mecanismo de consumo é o crítico de arte, dono de um importante papel no mercado artístico, pois suas opiniões afetam o circuito comercial (CAUQUELIN, 2005). Esse território também é permeado pelas práticas racistas (CHIARELLI; FERREIRA, H., 2016; MARTÍ, 2015; MONTEIRO, 2016), pois os pensadores da arte elaboram suas teorias seguindo suas crenças e pertencimentos ideológicos (CAUQUELIN, 2005; TRIGO, 2009).

O crítico de arte brasileiro Tadeu Chiarelli (CHIARELLI; FERREIRA, H., 2016), em

entrevista a uma revista nacional, pontuou que o racismo existe ainda hoje no meio artístico. Para ele, embora haja esforço entre os intelectuais e artistas para o fim da discriminação racial no meio da arte,

[...] isso que você chama de ‘crítica especializada’, continua ignorando artistas negros, a não ser, é claro, quando um deles consegue romper o bloqueio de desprezo que paira sobre suas produções, e passa a ser aceito por algum segmento circunstancialmente influente da elite branca. Aí, tendem a ser vistos sob a ótica muito questionável do exotismo e, não raro, passam para um rápido esquecimento. O racismo e a segregação estão em todos os lugares aqui no Brasil, inclusive no campo das artes. (CHIARELLI; FERREIRA, H., 2016)

Os agentes especializados no trato da criação visual divulgam suas ideias, colaborando com a formação de opinião do público fruidor e comprador. Ao negar o valor da criatividade dos afrodescendentes nas artes plásticas, os teóricos da arte contribuem para a reprodução da mentalidade hierárquica das artes visuais.

Ao privilegiarmos narrativas visuais de uns grupos em detrimentos de outros, estamos nos envolvendo no processo de hierarquização das imagens (SHOHAT; STAM, 1998, 2006). Estudiosos como Shohat e Stam (1998, 2006), Ballesteros (2003) e Gómez (2010) compartilham a opinião de que o que consumimos em arte é originado no referencial branco e europeu. Esses modelos foram difundidos nos outros continentes pelos empreendimentos coloniais, que coincidiam com o surgimento do sistema da arte na Europa do século XVIII. Foi nesse período histórico que também se desenvolveram os campos da Estética, da História e da Crítica de Arte (BALLESTEROS, 2003).

O sociólogo mexicano Aníbal Quijano (2005) explica que na época das grandes navegações e da colonização de novos territórios não europeus, o padrão de poder e divisão de trabalho era baseado na ideia de raça. Para ele, a diversidade dos grupos nativos foi negada nos processos coloniais, agrupando-se as diferenças numa única identidade. Houve também a redefinição de outras identidades, que antes designavam apenas a procedência geográfica, e que passaram a ter uma conotação racial e foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais desempenhados nas novas sociedades.

A arte visual concebida em tal contexto tinha, entre outras características, a universalidade, unicidade e desinteresse; sua apreciação dependia do gosto do indivíduo. Mas, assim como o pensamento científico e político em voga naquela época, a história da arte tradicional propôs uma linearidade, na qual a Europa figurava como única locomotiva, única narrativa possível e um único padrão estético. Através da colonização, tais referenciais foram difundidos

e tentam prevalecer sobre outras manifestações artísticas locais ainda hoje (BALLESTEROS, 2003; SHOHAT; STAM, 1998).

Na dinâmica colonial, a narrativa europeia foi apresentada como universal (SHOHAT; STAM, 1998, 2006), enquanto as outras, originais de terras diferentes, seriam cópias malfeitas da primeira (GOMÉZ, 2010). Divulgou-se a mentalidade de que a Europa tinha o “dom” de absorver a arte primitiva e o folclore alheio, refinando-os (SHOHAT; STAM, 1998). A difusão dessa visão prolongou a ideia do projeto colonial, que concebia as pessoas nativas das colônias somente como corpos, força de trabalho e não como mente, intelectualidade; e seus respectivos territórios originais seriam apenas fornecedores de matéria-prima, incapazes de produção industrial. Destarte, o continente conseguiu se apropriar de características artístico-culturais de territórios conquistados, negando suas origens, conforme afirmações de Shohat e Stam (1998).

O modelo do sistema da arte foi exportado e imposto para as visualidades de países como o Brasil. Porém, o citado mecanismo passou a conviver com expressões artísticas locais, que se contrapunham ao padrão estético branco e eurocêntrico, mas integravam a organização hierárquica da produção cultural do território (GOMÉZ, 2010). Um exemplo desse contraponto é o caso do barroco brasileiro, estilo artístico desenvolvido a partir de conhecimentos artísticos europeus e nativos. As obras barrocas do País sintetizaram a presença de culturas ameríndias, africanas e europeias. Outrossim, a fundação da Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro, pela Missão Artística Francesa de 1816, garantiu que a arte oficial brasileira respondesse aos cânones eurocêtricos. Mas, ao longo da história da arte nacional, são perceptíveis os traços de culturas locais particulares.

Durante a colonização, era comum que muitos artistas latino-americanos estudassem na Europa ou em instituições criadas no mesmo modelo acadêmico. Algumas obras desse período podem ser interpretadas como representações simbólicas das lutas pelo fim do poder colonial e valorização de novas identidades. Elsa Ballesteros (2003) afirma que muitos desses artistas foram convidados a criar a nova imagem da nacionalidade independente, exposta em documentos, cartazes, pinturas, entre outros:

A su regreso se les encargará a esos artistas noveles que registren y legitimen en imágenes los hechos y rostros relacionados con la fundación de la nueva nacionalidad: la firma de las actas de la independencia, las batallas decisivas, las efigies de los Libertadores, los retratos de los próceres y de la burguesía naciente (BALLESTEROS, 2003, p.33)²²

²² Ao seu retorno, será encarregado a esses novos artistas que registrem em imagens os feitos e rostos relacionados com a fundação da nova nacionalidade: a assinatura das atas da independência, as batalhas decisivas, as efigies dos Libertadores, retratos dos heróis e da burguesia em ascensão (tradução nossa).

Naquele contexto, o sistema da arte voltou-se para as aspirações das elites locais, sem, contudo, deixar os antigos cânones eurocêtricos de criação visual. A arte desempenhou importante papel nos novos estados-nação, não só no registro de eventos, personagens e documentos históricos, como também na interpretação dessas circunstâncias de maneira própria (BALLESTEROS, 2003).

Mesmo com o fim da dependência colonial, a produção artística original dos territórios conquistados pelos europeus era relegada a exposições e mostras de cunho etnográfico e histórico, ou sob rótulos inferiorizantes que ratificavam a ideia de exotismo ou de distância evolutiva (PRICE, 2000). O artista local, para ter seu trabalho reconhecido, deveria se sujeitar às regras de criação visual impostas pelos grupos sociais dominantes no meio operacional da arte (ENWEZUR; OKEKE-ACULU, 2009; KONATÉ, 2003). A Europa consolidou-se como centro de legitimação da arte, mas divide esse tipo de poder com os Estados Unidos desde os anos 1940, quando o País acolheu os principais artistas europeus, que imigraram por causa da guerra (ARCHER, 2008; FIALHO, 2005; HEARTNEY, 2002). Dessa forma, o sistema da arte reproduziu a relação de poder entre o colonizador e colonizado, ao mesmo tempo em que impunha uma dinâmica de uniformização dos processos criativos (BOULBINA, 2015; GOMÉZ, 2010).

As tensões e os conflitos dessa complexa relação, assim como as transformações do cenário econômico mundial, colaboraram com sutis adaptações do esquema de circulação das visualidades contemporâneas (ANJOS, 2005; ESCOBAR, 2008). Especialmente no final do século XX, houve um aumento da presença dos criadores não-europeus nos centros legitimadores da produção simbólica. Desde os anos 1980 que as instituições de arte internacional têm produzido eventos inserindo artistas não brancos ou não europeus, tornando-se prática comum a partir dos anos 1990 (ANJOS, 2005; FIALHO, 2006). Para o brasileiro Moacir dos Anjos (2005), esse fenômeno deve-se à dinâmica da globalização mundial, pois ela estimula a autoafirmação de culturas locais.

Na globalização, a indução ao consumo é estimulada por discursos verbais e não-verbais, oriundos de territórios locais e globais (CANCLINI, 2007; BOURRIAUD, 2009a). Localmente, percebe-se a profusão de vozes que reclamam modos de vida próprios, reforçando o caráter político e diverso das identidades. Em outra escala, há uma pressão para a homogeneização de gostos, de modelos de consumo de ideias e produtos. Ambas as dimensões se chocam, dialogando e se articulando, multiplicando as possibilidades de interpretação das realidades hoje (SANTOS, M., 2004).

O sociólogo argentino Nestor Canclini (2007) concorda com a importância das culturas

hoje, mas define a globalização como um fenômeno iniciado na segunda metade do século XX, “em que a convergência de processos econômicos, financeiros, comunicacionais e migratórios acentua a interdependência entre amplos setores de muitas sociedades e gera novos fluxos e estruturas de interconexão supranacional” (CANCLINI, 2007, p. 58). O autor acrescenta que, na globalização, as imagens são essenciais, pois difundem o imaginário de que todos podem se conhecer e se comunicar, e que os que não se integrarem a essa rede serão esquecidos completamente.

Milton Santos (2004) ainda completa essa ideia, afirmando tratar-se de um sistema mundial que tem, por algumas características, o condicionamento para a uniformidade dos gostos e comportamentos em função do consumo de produtos, em paralelo ao estímulo das afirmações identitárias locais. Há também a compressão espaço-tempo e o estímulo por novidades a serem consumidas, alterando os modos de vida e de relacionamento (SANTOS, M., 2004). Nessa conjuntura, a arte também é afetada, pois atua no campo simbólico da experiência humana (BOURRIAUD, 2011).

A arte na contemporaneidade é alicerçada na comunicação, nas trocas constantes e na fluidez das suas fronteiras. O sistema de circulação da obra artística se encarrega de propor e divulgar discursos que validam suas proposições (BOURRIAUD, 2011; HEARTNEY, 2002; MICHAUD, 1989). No entanto, por ser uma área que tem por objeto as sensibilidades e a percepção de mundo, a arte persegue a manutenção de uma aura isenta de interesses mercadológicos (TRIGO, 2009). O setor sofre interferência dos interesses econômicos, que articulam uma delicada rede no seu entorno. Num mundo de ampla oferta de obras de arte de origem variada, a inclusão ou exclusão de trabalhos no meio profissional é influenciada pela situação econômica (ESCOBAR, 2009; MOULIN, 2007). Essa movimentação permite que o mercado vá transformando tudo em estética para ampliar sua atuação, inclusive as diferenças identitárias. O capitalismo se nutre da alteridade, celebrando a hibridez e as misturas no meio da arte (ANJOS, 2005; CAUQUELIN, 2005; FIALHO, 2005; TRIGO, 2009).

O mercado lança modas, legitimado pelo sistema da arte, e o artista vem deixando de questionar o mundo, para moldar-se a ele, segundo Tício Escobar (2009). O curador e crítico de arte lembra que, nos anos 1990, houve uma explosão mercantil das artes africana e aborígene australiana contemporâneas. Em seguida, muitas mostras com esses temas foram promovidas por instituições artísticas e culturais ao redor do planeta, mas trataram de homogeneizar as particularidades de cada cultura exposta. O autor aponta a saturação atual de temas como a espetacularidade, a vida na metrópole, a ótica feminista e a identidade, e os define como modismos de artistas e demais profissionais em busca de inserção estratégica no sistema da arte.

Apesar dessa situação, o aparecimento de produtos de origens diferentes no mercado da arte demonstra que o sistema vem respondendo, ao seu modo, às reivindicações políticas dos profissionais da arte periférica (ANJOS, 2005; RUPP, 2007). Na falta de conhecimentos instrumentais sobre as culturas originais que circulam no meio, o sistema rotula narrativas artísticas, tentando uniformizá-las. A conotação racial predomina em adjetivos criados para nomear a produção artística em certos territórios. Os prefixos associados aos termos que remetem à localização geográfica, englobam experiências sensíveis de grupos humanos distintos, imbricados em processos históricos comuns. Porém, essas expressões não conseguem transmitir a diversidade criativa de cada local (MOSQUERA, 2014). Nessa conjuntura, como pensar que termos como arte latino-americana ou arte africana traduzem a produção visual de territórios tão plurais? Nomear algo como arte afro-venezuelana, afro-cubana, afro-colombiana ou afro-brasileira, entre outros adjetivos, nos remete à ideia de uma arte específica criada em um território que sofreu os empreendimentos coloniais sem, contudo, traduzir as peculiaridades do processo criativo dessas subjetividades, suas diversidades e conflitos, já que estão imbuídas de conceitos como raça, etnicidade, território, identidade nacional, entre outros. A argelina Séloua Louste Boubina (2015) acrescenta que há agentes mais fortes no sistema da arte, e eles detêm poder para rotular o trabalho dos sujeitos das margens, e usam termos como os supracitados. Apresentar-se sob um desses adjetivos pode agregar um valor simbólico no mercado de consumo da arte contemporânea (DOY, 2000; ENWEZUR; OKEKE-ACULU, 2009; MOSQUERA, 2014).

É importante enfatizar que, a cada instante, novas exposições eclodem em diferentes espaços do mundo, colocando em rede global a arte local. Significa dizer que as artes visuais africana, asiática, afro-brasileira, afro-cubana, afro-americana, entre outras, são novos produtos à disposição do mercado competitivo (ANJOS, 2005; ESCOBAR, 2008; FIALHO, 2005). No bojo da visibilização das diversidades artísticas, iniciativas como a construção de textos, debates e exposições têm sido realizadas nos grandes centros profissionais da arte, tratando de criações dos territórios não europeus e não brancos, especialmente desde os anos 1980. Contudo, a crítica acerca das desiguais relações de poder no sistema da arte, bem como ao seu etnocentrismo e olhar homogeneizador são frequentes ainda (ANJOS, 2005; BOURRIAUD, 2009a; FIALHO, 2006).

Em 1984, a exposição *Primitivism in the Twentieth Century*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, foi considerada a primeira grande exposição contemporânea que tentou diminuir a distância entre artistas do centro e os da margem do sistema da arte. Entretanto, os pontos mais criticados do evento versaram em torno da descontextualização de objetos e de suas culturas e do tratamento etnocêntrico dispensado aos artistas chamados de “primitivos” e

aos “modernos” (ocidentais), segundo a antropóloga Sally Price (2000). Em 1989, a Exposição *Les magiciens de la Terre*, ocorrida em Paris, reuniu dezenas de artistas e artesãos não ocidentais. Ela foi também um dos principais marcos da construção da imagem que se tem atualmente sobre a arte contemporânea africana (DIAS, 2006; KONATÉ, 2003; SANZI, 2005). Para o teórico francês, crítico de arte, Nicholas Bourriaud (2011), as artes visuais aderiram ao mundo globalizado a partir da realização desta exposição, que teve por subtítulo: *A primeira exposição mundial de arte contemporânea* (BOURRIAUD, 2011). Organizada sob curadoria do francês Jean Hubert Martin, a mostra trouxe questões como a representação artística face à homogeneização cultural proposta pela globalização. O evento problematizou a significação local e a universal, a relação de poder entre artistas no meio profissional, a hierarquização dos signos artísticos (BECHELANY, 2012; BOURRIAUD, 2011). O Brasil participou da *Les magiciens de la Terre* através de três artistas: Cildo Meirelles, Ronaldo Rego e Mestre Didi. Esses dois últimos assumem as origens negras de seu trabalho (CONDURU, 2013). A partir de então, a participação de artistas da periferia do sistema da arte nas mostras e feiras internacionais do setor, mesmo as mais prestigiadas, se consolidou (RODRIGUEZ, 2009; RUPP, 2007; TEJO, 2005).

É relevante analisar o poder de uma exposição internacional sobre uma carreira artística. Maria Amélia Bulhões (2008) informa que uma exposição de arte não é um elemento neutro no sistema. Uma exposição cumpre a missão de divulgar os discursos autorizados pelo sistema das artes, pois ela produz falas institucionalizadas sobre as obras, sobre si e tudo o que concebe enquanto arte. Expor em uma grande mostra valoriza a obra e seu significado, bem como dinamiza financeiramente a atuação de agentes profissionais em torno desse produto. Curadores, patrocinadores, artistas, críticos, entre outros envolvidos, associam-se em uma complexa rede de afirmação das “qualidades” do produto. Quando uma obra de arte compõe o acervo de um desses eventos, especialmente daqueles de abrangência internacional, seu preço no mercado também aumenta, o que pode acirrar mais a disputa no circuito (BULHÕES, 2008).

As artes plásticas de origem negra também têm disputado esse espaço, pois ganharam mais aceitação no mercado e no meio profissional da arte (DOY, 2000; POWELL, 1997). Entretanto, a relação continua desigual entre os artistas dos centros legitimadores e dos territórios não europeus e não brancos (FIALHO, 2005; RODRIGUEZ, 2009; WAINWRIGHT, 2009), resultando em contrapontos de resistência. Os criadores marginalizados no sistema da arte vêm desenvolvendo estratégias políticas de afirmação, visibilizadas não só em práticas artísticas visuais, como também na arquitetura das plataformas expositivas. Atualmente, é exigido que os profissionais da área artística tenham cuidado para não exotizar, não ignorar ou não desvalorizar

artistas não “ocidentais” (HEARTNEY, 2002; VIDAL, 2013). A produção de mostras internacionais, por exemplo, tem adotado posturas preocupadas com a inclusão das diversidades, porém os conflitos persistem (ANJOS, 2005; BOURRIAUD, 2011; QUEMIN, 2008).

3.1 CENTRO E PERIFERIAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

O filósofo paraguaio Tício Escobar (2008) ressalta que para compreendermos a situação do poder no campo da arte contemporânea, devemos distinguir os termos centro e periferia. O centro é aquele que possui mais força na relação. É representado na arte como a identidade ocidental, isto é, a subjetividade branca, heterossexual, cristã e capitalista que conduziu os processos de colonização e de dominação econômica atuais. Enquanto isso, a alteridade relaciona-se à periferia e suas subjetividades. Centro e periferia, assim como global e local, são termos relacionais, não vinculados aos espaços geográficos ou simbólicos polarizados. Há uma grande rede de comunicação operada por museus, academias de arte, mídia e outras instituições atuando entre esses pontos, em função da negociação das diferenças (ANJOS, 2005).

Moacir dos Anjos (2005) nos alerta que os choques culturais entre centro e periferia são constantes. A tensão entre os polos se dá pela tentativa de imposição de uma única forma narrativa visual, reprimindo as múltiplas sensibilidades locais. Segundo o autor, há dois princípios organizadores do discurso enunciado acerca das características da arte que não segue as normas criativas dominantes, como a da América Latina, África ou Ásia:

Em um deles, afirmar-se-iam as narrativas que buscam inserir as artes latino-americana, africana e asiática nos cânones da história da arte ocidental, entendendo-as como manifestações idiossincráticas ou meramente derivativas de uma ‘linguagem internacional’ – conjunto de códigos criados em países centrais e afirmados como definidores de uma arte *global* – legitimada por essa história. No outro, agrupar-se-iam narrativas empenhadas em denotar algo que seria próprio somente do universo simbólico dessas regiões, seja esse suposto traço identitário o ‘fantástico’, o ‘primitivo’ ou o ‘mágico’, designações recorrentes em textos críticos e nos argumentos curatoriais de algumas dessas exposições na década de 1980. (ANJOS, 2005, p.31)

Nos pontos de contato entre os polos não há somente trocas de ideias; a desigualdade e as relações de poder se refletem e se reproduzem. Uma das formas de manifestação desses “embates” é a atração pelo exótico, abandonando o interesse na diferença cultural (ANJOS,

2005; DOY, 2000). Então, alguns grupos passam a determinar modelos de representação simbólica a outros. A pluralidade de referências é uma das características da criação periférica, mas isso é desrespeitado pelas articulações do meio operacional artístico, forçando a busca de novas estratégias narrativas para essas particularidades (ESCOBAR, 2008; NDIAYE; 2003).

Na contemporaneidade, experimentamos uma fragmentação infinita de diferenças, lugares onde não existem pontos referenciais fixos (BHABHA, 2005). As sensibilidades se reinventam, repetem especificidades ou as fraturam, tornado as visões e os valores ditos “universais” insuficientes para designar as complexidades das cartografias artísticas (DOY, 2000; ESCOBAR, 2009).

O sistema da arte divulga a ideia de que, na globalização, todos os artistas podem ser reconhecidos de forma igualitária, independentemente de sua origem ou endereço. Nessa lógica, os limites entre centro e periferia não existiriam. Fatores territoriais como nacionalidade e residência não seriam mais elementos definidores dos parâmetros de uma carreira artística (VAN HEST, 2015; VIDAL, 2013). Porém, estudos como os da brasileira Ana Letícia Fialho (2005, 2006) revelaram que o aumento da presença de artistas periféricos em eventos de vulto internacional das artes plásticas é uma resposta a movimentos reivindicatórios.

Segundo as pesquisas da autora sobre as exposições de arte brasileira no exterior, apesar da adoção de práticas discursivas afirmativas, as relações entre centro e periferia da arte contemporânea permanecem desiguais (FIALHO, 2005, 2006). Ana Letícia Fialho (2006) nos informa que há duas formas de abordar profissionalmente as diferenças no meio da arte contemporânea. A primeira maneira é recorrente entre os brasileiros, e é aquela em que se acredita que a estética está acima dos territórios e culturas, e que os valores artísticos são atemporais e universais. Na segunda, afirmam-se as diversidades, pendendo ao elogio à mestiçagem e às múltiplas referências culturais; aproximando-se do exotismo. Nesse discurso da diferença, o artista da periferia encontra “um lugar no mundo da arte contemporânea sob a condição de demonstrar, explicitamente, sua não afiliação ao modelo ocidental. Ou seja, deve se comportar como “bom selvagem” (FIALHO, 2005, p.692).

Atitudes afirmativas das diversidades no meio artístico resultam dos questionamentos contemporâneos que geraram mudanças em várias instâncias da sociedade e influenciaram teorias difundidas no meio intelectual. Uma dessas contribuições teóricas é o multiculturalismo, que vem sendo divulgado e está conseguindo penetrar no meio das artes visuais, desde os anos 1980 (HEARTNEY, 2002; RODRIGUEZ, 2009).

O multiculturalismo, corrente de pensamento difundida no setor da arte especialmente

pelos estadunidenses, é adotado na área artística para orientar o tratamento da questão étnico-racial e das demais diferenças (FIALHO, 2006; HEARTNEY, 2002; VAHIA, 2002). Tal mentalidade versa sobre as políticas de afirmação identitária através de processos ou estratégias de administração da diversidade cultural. Visa o reagrupamento social a partir de grupos identitários numa sociedade “mosaico” (CANCLINI, 2004; HALL, 2003).

O termo multiculturalismo como plataforma política é amplamente divulgado, mas não conseguiu unificar seu significado; por isso deve ser analisado em recortes, aconselha Stuart Hall (2003). O autor faz uma distinção inicial entre os termos independentes: multicultural e multiculturalismo. O primeiro é adjetivo, e refere-se a características sociais e questões trazidas pela interferência do governo na convivência de comunidades culturais. O segundo, substantivo, abrangendo práticas políticas da administração da diversidade cultural.

Shohat e Stam (2006) admitem que o multiculturalismo conseguiu extrapolar os muros da academia e se constitui em um campo profícuo de debates em várias esferas públicas. A discussão é uma reação ao pensamento eurocêntrico, que tem a ideia da Europa como centro de referência da produção simbólica do mundo. Os teóricos chamam a atenção para a necessidade de se conceber o multiculturalismo como além das definições estreitas das identidades, entendendo-o como polissêmico e policêntrico. Dessa forma, conceitos rígidos e fixos de identidade e comunidade devem ceder à multiplicidade de diferenciações e identificações, situando-as historicamente. No interior dos embates, os sujeitos opostos são modificados através dos contatos recíprocos travados na luta.

O discurso multiculturalista dissemina-se pelo sistema internacional da arte contemporânea, por todo seu tecido orgânico, em meio a bienais, redes de galerias e de instituições culturais congêneres (HEARTNEY, 2002; RODRIGUEZ, 2009). Na arte, é materializado através da presença de diversos artistas da periferia mundial no restrito circuito artístico. Entretanto, há muitas críticas ao processo de implementação de uma prática multicultural no sistema internacional (VAHIA, 2002; RODRIGUEZ, 2009).

Ana Fialho (2006) acrescenta que, no meio artístico é comum a retórica de que não há fronteiras entre centro e periferia, e que prevalece o “critério artístico” no meio operacional. Ela conclui que esse pensamento, na prática, apenas reforça a representação de estereótipos da periferia. “Critério artístico” equivale a uma condição definidora do que seria a “qualidade artística”, expressão utilizada nas políticas artísticas contemporâneas, segundo aponta a portuguesa Elisabeth Vahia (2002) em suas análises sobre artes visuais na era da globalização. Para a autora, a definição do que é qualidade em arte representa o etnocentrismo no meio artístico, pois o poder de definir é dado aos poucos agentes dominantes, que validam suas opiniões até

ao transpor fronteiras, independentemente do contexto em que elas sejam aplicadas (NDIAYE, 2003; VAHIA, 2002).

Os sujeitos autorizados para avaliar a arte podem justificar a exclusão de artistas em plataformas expositivas pelos seguintes motivos: o artista tem um trabalho “muito diferente”; ou “não diferente” o suficiente, ou “parecido” demais com os ocidentais. Por esses critérios, um conjunto de práticas artísticas rejeitadas acaba sendo direcionado a lugares voltados para a antropologia (VAHIA, 2002). O lugar reservado a essas manifestações de arte não ocidental tem sido o mundo das artes étnicas. As criações são reservadas a circuitos marginais ou espaços específicos, como os museus antropológicos. Para serem incluídos no meio profissional de arte visual contemporânea, os artistas são obrigados a restringir seus trabalhos às formas difundidas e reconhecidas em suas culturas originais (BURNET, 2004; VAHIA, 2002).

Uma vez inseridos no circuito internacional, os artistas periféricos são acolhidos em uma maioria de projetos expositivos organizados por olhares externos às suas culturas originais. A participação dos criadores marginalizados serve para legitimar as hierarquias, já que é o “centro” quem determina a visão universal de arte contemporânea (ENWEZUR; OKEKE-ACULU, 2009; KONATÉ, 2003). No caso da arte brasileira, inexpressiva mundialmente, Fialho (2005) denuncia:

A fim de participar da cena internacional, os agentes brasileiros estão, em geral, sempre prontos para fazer concessões excessivas: aceitar e/ou participar na promoção de estereótipos da cultura brasileira; pagar caro, muitas vezes com dinheiro público, o ‘aluguel’ de espaços de legitimação; aprender a sua própria história com os agentes internacionais mal informados; abrir a cena nacional para agentes internacionais oportunistas, etc. (FIALHO, 2005, p. 706)

Porém, tais situações não ocorrem somente entre os profissionais da arte do Brasil. A dicotomia entre centro e periferia da arte também afeta outros artistas. No entendimento da francesa Leslie Fauvel (2013), enquanto a arte contemporânea é relacionada ao mundo globalizado ocidental, revelador do progresso da sociedade, a criação visual do oriente (produção muçulmana ou islâmica) é relacionada à cultura local, à tradição e ao regionalismo. Para o sociólogo francês Alain Quemin (2008), isso revela uma visão deturpada acerca de sujeitos diferentes nas artes plásticas. Na opinião de Quemin, por mais que o discurso seja em outra direção, na prática prevalece a ideia de que em territórios árabes, hindus ou africanos só se produz arte tradicional e folclórica, “provando-se” o retardo civilizacional dessas populações (QUEMIN, 2008).

A filósofa Seloua Luste Boulbina (2015) reflete o assunto, e define os agentes encarregados de selecionar trabalhos artísticos para tais exposições como sendo os novos colonizadores dos países em desenvolvimento. Na busca por artistas facilmente reconhecíveis e identificáveis pela sua etnicidade, os curadores têm tido preferência por artistas autodidatas, pois creem que a academia pode deturpar suas características identitárias:

C'est peut-être pourquoi, du moins dans un premier temps, ceux-ci y ont cherché des 'identités' spécifiques, des originalités 'locales', des 'endogénéités' indiscutables. Certains d'entre eux ont ainsi préféré les artistes autodidactes à ceux qui avaient reçu une formation. En effet, ils suspectaient les cursus académiques de dénaturation: comme si les artistes perdaient leur 'arabité' ou leur 'africanité' en poursuivant des études en arts plastiques. (BOULBINA, 2015, p. 56)²³

A autora argelina citada questiona a possibilidade de um passado colonial comum aproximar algumas expressões de arte, porém pensa que a geografia não determina característica do processo criativo. A intelectual reforça a ideia do caráter plural das identidades locais em territórios árabes ou africanos, acrescentando que aquelas experiências estéticas que não cabem em etiquetas ou rótulos de estilos de arte (BOULBINA, 2015).

O crítico de arte e artista plástico senegalês Iba Ndiaye comunga da mesma opinião ao analisar as relações do meio operacional da arte africana contemporânea. Para Ndiaye (2003), o processo de seleção das obras para eventos como a Bienal de Dacar, tem sido realizado por uma maioria estrangeira que dita o formato da arte africana a ser selecionada. Segundo o criador visual, o protagonismo dos críticos estrangeiros e dos demais profissionais que os seguem nos espaços institucionais da arte apenas reforça o pensamento de que a África não possui capacidade intelectual suficiente para tratar das próprias subjetividades. O autor sugere que a crítica da arte africana seja revisada, pois tem sido fácil se dizer crítico e exigir que suas opiniões sejam repetidas como dogmas no meio artístico, sem questionamentos. Através da crítica ao sistema da arte contemporânea, ele reclama da falta de estímulo à verdadeira troca de ideias sobre arte africana.

Contudo, embora os artistas plásticos negros estejam cada vez mais inseridos no contexto do sistema da arte, eles também participam de um processo de hierarquização entre aqueles favoráveis (ou militantes) da afirmação da diversidade etnicorracial (WAINWRIGHT,

²³ Talvez seja porque, ao menos em um primeiro momento, sejam aqueles que procuram por lá as “identidades” específicas, as originalidades “locais”, as endogeneidades indiscutíveis. Alguns deles também preferiram os artistas autodidatas ao invés dos que receberam formação. Com efeito, eles desconfiam que os cursos acadêmicos desnaturalizam: é como se os artistas perdessem sua arabidade ou sua africanidade ao prosseguirem com estudos nas artes plásticas (tradução nossa).

2009).

O teórico inglês Leon Wainwright (2009) informa que a criação visual negra se insere em outra geopolítica, formada por profissionais da arte de países que sofreram colonização. Entre eles, os provenientes dos Estados Unidos da América. As narrativas visuais dos estadunidenses se tornaram referência obrigatória para a cultura visual de origem africana, instituindo uma economia visual da negritude.

Nesse contexto, o modelo de consciência negra é emanado e difundido internacionalmente. Os artistas de origem negra de outros lugares encontram nas representações dos negros/as estadunidenses o caminho para a aceitação de suas “negritudes” no meio artístico hoje. A atuação dos Estados Unidos da América no circuito internacional de artes, notadamente através da forte presença no mercado e na produção de conhecimento sobre as artes negras afro-americanas, mais seu contexto histórico de lutas, a exemplo do movimento pelos direitos civis, foram os principais motivos para tamanha autoridade. O referido país encontra-se no topo de uma ordem estética, política e econômica que o coloca como a “nova vanguarda” dos negros e demais descendentes de africanos escravizados na época colonial (WAINWRIGHT, 2009).

É interessante notar que essa situação coaduna com a reflexão do antropólogo Lívio Sansone (2002). Para ele, mesmo partilhando referenciais da África e dos processos coloniais, seus usos e sentidos podem ser diferentes em cada território devido às realidades heterogêneas particulares. Nesse tipo de globalização, as oportunidades econômicas e a posição regional no fluxo cultural surtirão efeitos diferentes, como é o caso dos Estados Unidos nas artes visuais de origem negra. O intelectual aponta como sendo uma questão problemática a afirmação da origem africana das coisas, pois o fenômeno dependerá da relação de forças locais para situá-las ou nomeá-las. Então, as estratégias negras de preservação de tradições, seus objetos, ideias ou ícones precisam ser estudados para que se saiba como e por que adquiriram ou perderam valor (SANSONE, 2000, 2002, 2004).

Apesar da pluralidade de experiências estéticas, essas visualidades não têm lugar nos espaços profissionais privilegiados da arte. Na prática, a pauta artística continua sendo feita pelos países “ocidentais”, notadamente pelos Estados Unidos da América e pela Alemanha (ENWEZUR; OKEKE-ACULU, 2009; VAN HEST, 2015). Desses lugares se originam os discursos plásticos em voga na contemporaneidade.

A arte ainda consegue resguardar expressões particulares ou regionalizadas (VAN HEST, 2015; ESCOBAR, 2008, FIALHO, 2006) embora a globalização, marcada pelas dinâmicas culturais locais, não tenha absorvido completamente a produção visual localizada (ANJOS, 2005; SANSONE, 2002). Entretanto, mesmo que não desfrutem de espaços privilegiados

no circuito oficial da arte, algumas manifestações artísticas particulares transitam local e globalmente através da comunicação eletrônica e da multiplicidade de eventos e espaços próprios (MOSQUERA, 2014). A produção, o uso e a circulação de visualidades extrapolam as fronteiras nacionais, acionando setores de criação, difusão e recepção da arte para uma escala maior do que a local (ANJOS, 2005; DOY, 2000).

Lívio Sansone (2002, 2004) aponta que há uma “globalização negra” no fluxo cultural global. O autor nos alerta para a necessidade de análise sobre as relações entre o centro e periferia no chamado Atlântico Negro, formado pelo movimento “das pessoas, mercadorias, símbolos e ideias, que unem a América do Sul com a do Norte, a Europa e África” (SANSONE, 2002, p. 269). Nesses territórios, temas comuns como a internacionalização do racismo e das lutas antirracismo também são exemplos de novas contradições e oportunidades do mundo globalizado.

3.2 NEGOCIANDO NARRATIVAS: CULTURA, RAÇA E NAÇÃO

Muitos artistas se inspiram – e se inspiraram – em movimentos internacionais de cultura, enquanto se nutrem de poéticas locais. Mas ao mesmo tempo em que tendem a estabelecer relações de troca com outras referências estrangeiras e locais, podem também afirmar a sua própria identidade cultural (CANCLINI, 2007). É no contexto de distintos territórios que declaram ter populações definidas como negras que diferentes identidades e culturas têm sido geradas. Essa variação se deu com a partilha de sentimentos como a experiência comum da escravidão ou a globalização de culturas e etnicidade, em que a África se torna o ícone (SANSONE, 2002; DOY, 2000; POWELL, 1997).

Por se tratar de resultados das relações sociais, qualquer tentativa de definição estreita e absoluta da cultura negra será questionada. Diferindo-se entre si em razão do cruzamento das realidades raciais locais e da experiência da escravidão no passado colonial, as culturas negras têm como denominador comum a presença de sujeitos não-brancos, com traços negroides, na base da hierarquia social – ou muito próximos dela (SANSONE, 2002). Gerardo Mosquera (2014), curador cubano, relembra a importância da herança africana, pois ela modula as identidades nacionais latino-americanas. O negro, justifica o teórico, foi o sujeito fundamental em manifestações culturais da América Latina. Porém, não foi o único elemento presente nos referidos constructos.

Processos de miscigenação permitiram a constituição de diferentes identidades, bem como favoreceram a interferência do governo na convivência de comunidades distintas (HALL, 2003). Stuart Hall (2003) nos chama a atenção para o fecundo espaço cultural produtivo em que se tornou a cultura existente nas periferias dos grandes centros de poder econômico. Para ele, essas expressões disputam um tipo de poder concentrado na afirmação de novos sujeitos culturais e políticos, gerando novas subjetividades. Portanto, partindo da diversidade de lugares e de declarações de pertencimento, notamos que há muitas identidades e sujeitos a se manifestar, percebendo vários contextos e significados sociais (BHABHA, 2005).

É no entre-lugar, isto é, nos momentos ou processos produzidos na interseção das diferenças culturais que devemos focar nossos questionamentos, afirma o filósofo indiano Homi Bhabha (2005). Nesses interstícios é que são negociadas as diferenças e subjetividades; uma narrativa pode se apropriar de símbolos e significados, e promover reinterpretações e novas reapropriações, inserindo uma leitura própria, fluida. Neste território, novos sujeitos são formados e estão sendo difundidos. Complementa o etnólogo francês Denys Cuche (1999, p.182): [...] uma cultura particular não produz por si só uma identidade diferenciada: esta identidade resulta unicamente das interações entre os grupos e os procedimentos de diferenciação que eles utilizam em suas relações”.

Seguindo esse raciocínio, Hall (2003) reflete que a cultura popular negra não pode ser explicada por oposições binárias porque ela é contraditória. É um local de contestação estratégica, predisposto a mudanças e deslocamentos. Contudo, os modos de vida que lhe baseiam são sempre representados. A herança africana e suas relações com o meio social do território determinado têm sido representadas por elementos como estilo, musicalidade ou corpo. Apesar disso, há uma busca da essencialização da cultura com vistas a sobrepor uma tradição a outra, desconsiderando estratégias dialógicas e as hibridizações. O teórico jamaicano destaca que negociamos de modos diversos com outras diferenças e esses aspectos antagônicos não se alinham, nem se aglutinam em torno de um eixo único de diferenciação, ou se reduzem um ao outro. Cada ponto negociado tem uma essência subjetiva que se desloca entre si. A identidade racial não traz, necessariamente, uma postura libertadora e progressista para outras dimensões (HALL, 2003, 2005).

É possível também que as identidades se transformem no âmbito pessoal e local, pois as transformações da atualidade favorecem mudanças políticas em diferentes escalas, inclusive na cultura (CUCHE, 1999; HALL, 2005). Se compreendermos a identidade como “[...] processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atri-

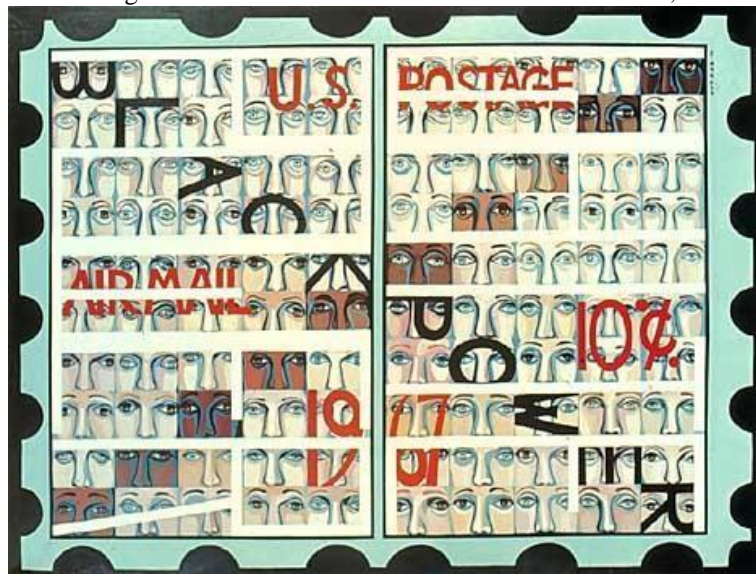
butos culturais inter-relacionados, o (os) qual (is) prevalece (m) sobre outras fontes de significado” (CASTELLS, 2006, p.22), notaremos sua capacidade de fluir, de ser plural ou provisória. A escolha de significados – ou sua reorganização pelo indivíduo em função das tendências sociais e culturais, é um aspecto subjetivo em que podem se manifestar identificações artísticas (DOY, 2000; POWELL, 1997).

Arte e identidade são temas que caminham cada vez mais juntos. Basta analisar os efeitos que os movimentos reivindicatórios, focados em pertencimentos identitários, vêm produzindo na geopolítica do sistema da arte a partir dos anos 1970 (ARCHER, 2008). Naquela época, um clima de deslocamentos das referências intelectuais, políticas e estéticas instaurou-se densamente no mundo, em vários setores sociais. Essas manifestações propiciaram novas posturas e abordagens das diferenças (CANCLINI, 2007; CASTELLS, 2006). O historiador Michael Archer (2008) acrescenta que o uso artístico da diversidade de materiais e técnicas expressivas, bem como de temáticas inovadoras, favoreceram a percepção de novos sujeitos *do* e *no* processo criativo.

As temáticas relacionadas às questões de gênero e raça merecem destaque nessa conjuntura. As militantes feministas posicionaram-se criticamente quanto à ausência de mulheres no circuito da arte. As mobilizações foram ampliadas para diversos assuntos, como as questões etnicorraciais e imigração (ARCHER, 2008; PATTON, 1998; POWELL, 1997). Anthony Giddens (2012) descreve que no meio daquelas manifestações, ativistas denunciaram a existência de um tipo de racismo que permeava a organização da sociedade estadunidense: o racismo institucional. O conceito foi sustentado sob a afirmação de que instituições destinadas a prestar serviço ao público se negavam coletivamente a realizar suas obrigações, negando-se ao atendimento ou selecionando os atendidos pela origem étnica, cultural ou cor da pele. A denúncia se estendeu a órgãos de saúde, de educação e até mesmo no sistema da arte, entre outros setores que demonstravam posturas e comportamentos discriminatórios, que colocavam pessoas etnicamente diferentes em desvantagem (GIDDENS, 2012).

A brasileira Maria Cândida Ferreira de Almeida (2011) enfatiza que a mobilização da comunidade negra estadunidense contra o racismo, naquela época, espalhou-se por diversos países, destacando e criando movimentos sociais e culturais negros. Desde então, artistas de descendência negra vêm conquistando mais espaços para suas gramáticas visuais. A maioria desses criadores elegeu a África como seu principal referencial identitário, cruzando na sua prática criativa o processo histórico do tráfico negreiro e os processos de mestiçagem com europeus e indígenas (ALMEIDA, 2011; DOY, 2000; POWELL, 1997).

Figura 14 - RINGGOLD, Faith. *The American People Series #19: US Postage Commemorating the Advent of Black Power*. 1967. Óleo sobre tela, 72 cm x 96 cm



Fonte: Faith Ringgold (1997)

Artistas negros e negras estadunidenses estenderam sua militância às artes visuais, afirmando ali a sua herança cultural africana e a conjuntura política tensa da época. Imagens alusivas às questões do racismo e da situação social do negro se intensificaram nas artes plásticas afro-americanas (DOY, 2000; PATTON, 1998). Essa prática também afetou o corpo, na medida em que a ostentação do estilo afro por aquele grupo realçou traços identitários negros e africanos, sob a legenda “*black is beautiful*” (ALMEIDA, 2011).

A historiadora Sharon Patton (1998) acrescenta que as discussões acerca da existência de uma arte afro-americana contemporânea (*Black art* ou *Afro-American Art*) daquele país passou a acontecer semanalmente em edições especializadas em crítica de arte no período daquelas manifestações políticas. Em seguida, curadores afro-americanos, entre outros profissionais negros do meio, conquistaram espaços mais valorizados no circuito. Richard J. Powell complementa informando que uma pletora de publicações sobre a *Black art* se desenvolveu nos anos 1970. Essa mudança de percepção significou novos olhares não apenas sobre o talento individual, mas também sobre a ideia de um coletivo artístico, cuja principal inspiração de processos criativos partia da experiência histórica, racial e espiritual conectadas às comunidades negras ao redor do mundo (POWELL, 1997).

De modo semelhante à situação da arte afro-brasileira, artistas afro-americanos, ao reclamar a africanidade, ainda enfrentam questões de ordem teórica para a definição conceitual de sua prática. Sharon Patton (1998) e Richard J. Powell (1997) informam que artistas estadunidenses que abraçaram estilos ou tendências estéticas nacionais e internacionais podem ser identificados como artistas *cosmopolitas*, não como *negros* ou *afro-americanos*. Por outro lado,

o artista visual que cria baseando-se nas histórias e culturas africana ou afro-americana é qualificado como *artista negro (black artist)*. Essas ideias continuam a gerar debates no meio político, cultural e artístico dos Estados Unidos da América, aponta Patton (1998).

Desde aquela conjuntura descrita anteriormente, percebe-se que a apologia às diferenças e suas teorizações, mais a situação econômica mundial, vêm transformando cultura e identidade em assuntos frequentes (CASTELLS, 2006). Segundo o inglês Terry Eagleton (2000, p. 19), “A cultura é uma forma de subjetividade universal em laboração dentro de cada um de nós, tal como o Estado é a presença do universal no domínio individual da sociedade civil”. Ela opera determinando nosso modo de ver o mundo, de instituir valores morais, comportamentos e posturas corporais (LARAIA, 2006). A cultura, definida por uma dinâmica inconsciente, se liga ao termo identidade. Mas a identidade dependerá sempre de processos conscientes, pois é baseada em processos simbólicos tão fortes a ponto de alterar contornos culturais (CUCHE, 1999; HALL, 2005).

A identidade se constrói em conjunturas sociais específicas, que determinam as escolhas e representações de cada um e resultam em consequências sociais reais (CUCHE, 1999). Ela é fluida e polissêmica. Stuart Hall (2005) nos explica que esse caráter se deve porque:

A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo ‘imaginário’ ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre sendo formada. (HALL, 2005, p.38-39)

Na falta da inteireza da identidade, é preciso estar atento aos mecanismos externos ao sujeito que influenciam as identificações culturais, como as culturas nacionais em que nascemos. De acordo com a opinião de Hall (2005), além de influenciar o desenho de nossas identidades, os mesmos instrumentos exteriores nos levam a pensar que todas as características identitárias são congênicas, partes de nossa natureza humana essencial. Essa estrutura é interessante às culturas nacionais, pois podem transmitir a noção de uma unidade social.

A sensação da unidade social visa abolir conflitos no nível imaginário antes que eles ocorram no nível político. Tal sentimento pode ser transmitido através de aspectos como a língua, a educação, tradições e outros elementos que constituem um estado nacional (EAGLETON, 2000). O estado nacional se propõe a “cultivar” os sujeitos de um determinado território, segundo seus parâmetros de identificação ideal. A instituição oferece condições para que o “cultivo” dos indivíduos ocorra. Destacamos que essa dimensão política da cultura foi um artefato central para a ideia do nacionalismo entre as populações do século XX (EAGLETON,

2000; LARAIA, 2006).

O estado pode conciliar os diferentes interesses da sociedade civil e refinar suas sensibilidades através da inculcação de valores considerados adequados por ele (EAGLETON, 2000; HALL, 2005). Contudo, é seletivo ao institucionalizar uma identidade; nem todas as instituições governamentais acolhem identidades de populações de baixa renda ou minorias étnicas, por exemplo. Por isso, o poder de identificação acaba concentrado nos setores dominantes, acarretando conflitos entre os diversos grupos de uma sociedade, conforme o pensamento de Manuel Castells:

[...] quem constrói uma identidade coletiva, e para quem essa identidade é construída, são em grande medida os determinantes do conteúdo simbólico dessa identidade, bem como de seu significado para aqueles que com ela se identificam ou dela se excluem. (2006, p.23-24)

O autor propõe que a identidade oficializada seja definida conceitualmente como a identidade legitimadora (CASTELLS, 2006). Quando um ator social ocupa posição desvalorizada em sua sociedade, ele pode resistir ou sobreviver à identidade legitimadora a partir da sua identidade de resistência (a identidade negra no Brasil é um exemplo disso). Mas, ao explorar o material cultural ao seu alcance e construir uma identidade nova, reposicionando-se socialmente, o ator social está construindo uma identidade de projeto (CASTELLS, 2006). Como vimos entre os artistas afro-americanos, a identidade se elabora em uma conjuntura de escolhas políticas e, por isso, é preciso saber o lugar de fala do emissor (HALL, 2005). O poder é a ferramenta dinamizadora desses contextos, em que a identidade se constitui em torno de oposições, dependendo de um “outro” como ponto referencial (CASTELLS, 2006; CUCHE, 1999).

O grupo mais forte na sociedade impõe a normalização de uma identidade, isto é, torna-a referência fixa para a hierarquização de outras. Ela é apresentada socialmente com todas as características positivas, como algo natural e desejável em qualquer sujeito. Todas as outras identidades marginalizadas absorvem características negativas em relação a essa primeira, a oficializada. O alcance dessa classificação identitária realizada por agentes externos é grande e institucionaliza uma identidade específica como sendo a identidade nata de um grupo ou sujeito (SILVA, T. et al., 2008). Para Cucho (1999), esse disputado poder de classificação, desfrutado por poucos, conduz à etnização de outros grupos menos prestigiados.

Falando de meio da arte, o artista (historicamente branco e privilegiado socialmente) seria a identidade. Os negros que acessam a essa categoria profissional, no entanto, são rotulados como artistas afro-brasileiros, pois diferem na sua origem e trajetória, dos outros artistas.

Portanto, precisam da identidade e de um marcador de diferença; nesse caso a origem, o pertencimento etnicorracial. Entretanto, o pertencimento étnico resulta da comunicação das diferenças que os sujeitos elegem como marcadores de fronteiras étnicas, segundo os antropólogos franceses Poutignat e Streiff-Fenart (1998).

Pertencer a um grupo étnico pressupõe acreditar numa origem comum. Nesse contexto, a identidade étnica, enquanto construção social, elabora-se através da diferença, atraindo os aspectos semelhantes e rejeitando os estranhos. É considerada um comportamento estratégico na competição de atores sociais ou como forma de organização de sociedades contemporâneas (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 1998).

Antônio Sérgio Guimarães (1999) acrescenta que os grupos raciais acreditam ter (quanto origem comum) uma base genética ou outra fundamental, caracterizando a imutabilidade de tais diferenças. Já os grupos étnicos não têm, necessariamente, marcas físicas; porém, as bases do seu comportamento são flexíveis. No grupo racial, é a ideia de “raça” que preexiste e é o que sedimenta a conjunto. Enquanto isso, grupos étnicos “[...] existem apenas pela crença subjetiva que têm seus membros de formar uma comunidade e pelo sentimento de honra social compartilhado por todos que alimentam tal crença” (POUTIGNAT; STREIFF-FENART 1998, p. 38). O grupo étnico é um grau social baseado em características distintivas e oposições de modos de vida. A comunidade partilha estilo de vida, honra e prestígio específicos, nos quais são transmitidos os valores dignificantes e o desprezo por costumes alheios ao grupo (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 1998).

Membros de um grupo racial podem participar de diferentes grupos étnicos, como aconteceu com os negros africanos trazidos como escravos ao Brasil. E integrantes de grupos raciais diversos podem integrar um único grupo étnico (FERREIRA, R., 2004). Mas, participar de uma determinada cultura não implica, necessariamente, a adesão à mesma identidade. Uma cultura pode ser usada em diversos aspectos para compor uma ou mais identidades diferentes entre si (CUCHE, 1999). Em nosso caso, pertencer à cultura nacional brasileira não significa alçar o indivíduo automaticamente a uma identificação étnica negra.

Os mecanismos de interação entre a cultura nacional e a identidade negra devem ser observados, pois nesse processo de identificação perceberemos como funciona a organização social das diferenças no País. Uma coletividade pode admitir diferenças no seu interior (BHABHA; 2005; CUCHE, 1999). Estamos falando da etnicidade quando tratamos dessas relações sociais de grupos culturalmente distintos que mantêm contatos entre si (GUMARÃES, 1999).

A etnicidade é um fenômeno social, essencialmente contemporâneo, pois com o aumento dos contatos entre grupos, aumentam as declarações de identidades particulares. A rapidez desses contatos, causada pelos avanços dos meios de comunicação, favoreceu a resistência à uniformização cultural, motivando organizações de ações políticas de grupos e difusão de sua plataforma de reivindicações. A luta dos negros estadunidenses, negro até naquilo a que tem direito incontestado nos anos 1960, influenciou diversos contextos internacionais, estabelecendo uma rede de militância fundamentada nas questões raciais negras, por exemplo (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 1998).

Consideramos que não é o conteúdo da identidade que precisa ser analisado, mas o modo pelo qual funciona o sistema de interação, seleção ou uso estratégico de marcadores culturais de fronteiras coletivas. Mas essas fronteiras podem ser deslocadas, alteradas ou renovadas a partir das trocas e preferências. É nesse movimento que podemos explicar as variações da identidade (CUCHE, 1999; HALL, 2003, 2005).

Não temos, na sociedade hodierna, um núcleo produtor de identidade fixa; é a pluralidade de núcleos que marca o deslocamento de antigas referências únicas, rígidas e compactas (HALL, 2005; SILVA, T. et al., 2008). Entretanto, a identidade institucionalizada pelo estado representa a subjetividade universal presente em cada sujeito da sociedade. A afirmação ou repressão de determinadas características identitárias das culturas diversas passa por uma escolha política. Esses processos de identificação têm redefinido o sujeito contemporâneo e, consequentemente, as identidades nacionais (CASTELLS, 2006; HALL, 2005).

Tomaz Tadeu da Silva (et al., 2008) destacam que há uma tensão entre a tendência que visa à fixação de uma identidade e a impossibilidade da realização disso. Ambos os processos seguem dinâmicas diferentes. No caso das identidades nacionais, visando a sua fixação, recorre-se ao essencialismo cultural. É comum a busca de símbolos nacionais. Entre eles, destacam-se a língua e o mito de fundação original da comunidade para se criar laços imaginários entre os entes. Porém, a contraposição ao essencialismo é constante, pois essas nações convivem com as misturas entre os diferentes, o que contesta a fixidez identitária proposta. Isso resulta em identidades novas, híbridas, que guardam traços daquelas originais, e que interferem nas relações de poder.

No processo de afirmação identitária, a ideia de uma origem comum a certo grupo assume grande importância (SILVA, T. et al., 2008). Ao realizar uma análise das culturas negras dispersas pelo mundo através dos processos coloniais, Tomaz Tadeu da Silva e demais colaboradores da obra *Identidade e Diferença: A perspectiva dos estudos culturais* (2008) nos indicam duas formas de conceber a identidade cultural. De um lado, um grupo reivindica contar sua

própria história e cultura, reescrevendo o passado. De outro, sustenta-se que a revisão do passado oportuniza que ele passe por transformações. Isto é, ao reivindicar, reconstruímos também a identidade, pois o significado nunca se completa, sempre se desloca. A herança histórica comum não garante uma definição de identidade fixa; o ato político de reivindicar torna o sujeito capaz de se reposicionar e se reconstruir, alterando desse modo os traços comuns originais do grupo (HALL, 2003, 2005; SILVA, T. et al., 2008). Portanto, ela vai além da relação nós/eles, pois se “[...] admitirmos que a identidade é uma construção social, a única questão pertinente é: ‘Como e por que e por quem, em que momento e em que contexto é produzida, mantida ou questionada certa identidade particular?’” (CUCHE, 1999, p.202).

Para as Ciências Sociais, classe, sexo, idade, nação, entre outros elementos, constituem-se em fronteiras integrantes de uma identidade social. Tanto os sistemas simbólicos quanto a exclusão social são instrumentos marcadores de diferenças, capazes de distinguir um grupo de outro a partir de oposições. A identidade depende da diferença para se constituir nas relações sociais (SILVA, T. et al, 2008). Para a Psicologia, é a identidade que permite a vinculação entre os aspectos social e psicológico em um indivíduo ou grupo, permitindo que ele se localize e seja localizado a partir de seus pertencimentos ou não pertencimentos. Para maior inteligibilidade sobre as razões pelas quais são incluídas ou excluídas marcas identitárias, é preciso lançar mão de uma análise do contexto relacional (CUCHE, 1999; HALL, 2005).

Na situação dos afro-brasileiros no campo das artes visuais, observamos a reprodução do modelo de relações raciais brasileiras, ainda que disfarçado sob o manto do “critério artístico” ou “qualidade artística”. A arte, bem como os seus critérios definidos pelo sistema, pulula como uma instituição soberana, capaz de se sobrepor às questões “menores”, tais como o racismo e o etnocentrismo. O que é definido como “artístico” pode ocultar o que, de fato, justifica exclusões e inclusões no meio operacional da arte: relações de poder (VAHIA, 2002; FIALHO, 2006). As relações de poder estabelecidas também são influenciadas pelo modo de organização das sociedades. Daí a importância de se pensar mais sobre a relação entre um e outro sujeito, do que simplesmente tentar marcar as diferenças entre eles (CUCHE, 1999).

É interessante notar que o adjetivo “afro-brasileiro” funciona como delimitador de um campo específico pelo sistema da arte e suas conexões. Nele, “artistas” (leia-se: artistas brancos) do País podem ir e vir no campo criativo, produzir inspirados na herança negra e depois mudar de tema, como defendeu Marianno Carneiro da Cunha (1983). Enquanto isso, os artistas “afro-brasileiros” tentam desfrutar das mesmas prerrogativas dos “artistas”, mas enfrentam dificuldades para tal (SANTOS, R., 2004).

3.3 APROXIMAÇÕES ENTRE CULTURAS, IDENTIDADES E A IDEIA DE BRASIL

A cultura é formada por processos sociais diversos e por um “espírito formador” de um ideal religioso ou nacional. Ela tem uma referência global e outra parcial do indivíduo e sua relação com o meio. Pode significar um estado mental desenvolvido (se usada como adjetivo); ou seja, uma pessoa de cultura, culta, é o mesmo que alguém cultivado intelectualmente. A palavra cultura pode também abranger os artifícios do desenvolvimento do trabalho intelectual, presentes nas atividades relativas a esse campo de interesse. Nesse caso, as artes estariam no meio dessa dinâmica, coexistindo com o sentido de “modo de vida de um grupo humano” (WILLIAMS, 1992). O teórico Muniz Sodré afirma que a antropologia preferiu o termo cultura para designar seu objeto de estudo como sendo “o modo de vida de um grupo em que se destacam formas aprendidas e padronizadas de comportamento, universalmente reconhecidas como humanas” (SODRÉ, M., 1983, p.33). Cultura tomou o sentido de diferenças, limites grupais.

A questão é que há uma diversidade de culturas no planeta e uma diversidade de valores atribuídos às suas respectivas manifestações culturais. Esses valores são resultantes de processos históricos em que grupos estabeleceram regras para os códigos simbólicos, através dos quais se transmitem discursos produzidos por uma classe ou etnia (SODRÉ, M., 1983).

A cultura negra brasileira ilustra bem essa situação, pois é originada da resistência de uma população exilada e dominada, que utilizou as ambiguidades do poder para criar instituições paralelas, fortes o suficiente para manter formas simbólicas essenciais. A tentativa de reproduzir em solo brasileiro uma continuidade africana aconteceu em meio a oposições relacionais e alterações entre brancos e negros, mitos e religiões, assim como entre indivíduos miscigenados de etnias diversas (SODRÉ, M., 1983).

A resistência negra foi personificada na cultura afro-brasileira, que, centrada na ideia de ser um *continuum* africano, instaurou a descontinuidade do referencial cultural ocidental e branco:

[...] logo, como uma atitude de resistência à ideologia europeia e de preservação da identidade étnica, a ordem simbólica negra desenvolveu-se aqui de forma dissimétrica, tanto em relação à História da África quanto à do Brasil. Um desenvolvimento simétrico teria feito apenas uma religião, uma formação mística, dentre outras. Sua originalidade está na sua pletora de diferenças em relação à totalidade ensejada pela ordem africana (desde o sistema das rela-

ções de parentesco até particularidades míticas) e, ao mesmo tempo, em relação ao movimento histórico das classes dirigentes brasileiras. (SODRÉ, M., 1983, p. 132-133)

Contudo, foi no terreiro de candomblé que as possibilidades discursivas negras como a dança, a música ou as artes visuais emergiram com mais força. Nesse território de preservação dos códigos e símbolos africanos foram reelaboradas as formas de coesão grupal negro-africana (SODRÉ, M., 1983, 2002).

O psicólogo Ricardo Franklin Ferreira (2004), ao estudar a identidade afrodescendente no Brasil, salienta que as qualidades dos africanos ou negros foram associadas aos adjetivos negativos por parte dos europeus colonizadores. Porém, valores civilizatórios de origem africana foram preservados e constituem traços fundamentais da identidade do brasileiro, ainda que sofram discriminação. A negação da relevância dos elementos da cosmovisão africana na sociedade brasileira transmite desvalorização pessoal e naturalização de processos de exclusão social da população de origem negra, pois a elite nacional define-se como “branca” (FERREIRA, R., 2004)

Ao propormos uma reflexão sobre as identidades e produção artística dos afro-brasileiros, é importante considerarmos que, assim como em outros países que sofreram empreendimentos coloniais, no Brasil, os conceitos de raça e nação nunca foram termos usados com neutralidade (SEYFERTH, 2002; SCHWARCZ, 1998).

No passado, ambos os termos foram articulados, visando à construção de uma comunidade ideal (a nação), capaz de reunir cidadãos reconhecíveis como “nacionais”, que se diferenciam de outras apenas pelas formas como são imaginadas (HALL, 2005; SEYFERTH, 2002). Quem produziu (e produz) os sentidos e significados dessa comunidade é a cultura, utilizando-se de histórias, imagens e memórias ligando presente e passado da nação (HALL, 2005).

A cultura nacional herdou das sociedades mais tradicionais a autoridade da identificação; ela é também uma estrutura de poder cultural. Por isso, entre os integrantes dessa comunidade imaginada, conhecida como “nação”, outros modos de vida não foram permitidos, mas negados e omitidos na condição nacional. Diferenças étnicas ou regionais passaram a ocupar espaços desprivilegiados na ideia de uma nação (HALL, 2005; SEYFERTH, 2002). Para Stuart Hall, “As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades” (HALL, 2005, p. 51).

As identidades nacionais não nascem com o indivíduo; são formadas e transformadas de acordo com o teor de sua representação. Embora sejam continuamente representadas como unificadas e homogêneas, foram forjadas a partir de diferenças entre culturas e da disputa do

poder. Mesmo tentando, as identidades nacionais não se livram de contradições ou de sobreposições de diferenças internas. Nessa conjunção de deslocamentos das identidades, precisamos entender o papel da cultura nacional na tentativa de “costura” das diferenças em uma única identidade (HALL, 2005).

As estratégias de elaboração de um discurso nacional colaboram para a consolidação da noção de pertencimento ou identidade. A narrativa da nação é realizada através de recursos imagéticos e poéticos, presentes nas culturas populares, nas literaturas, mídias e história. Daí se conhecem eventos, cenários, símbolos e rituais, imagens que representam experiências comuns partilhadas, ou dão significado e importância à existência do sujeito no grupo. Nesse raciocínio, o uso da ideia de origem comum afirma imutabilidade do caráter nacional, apesar das vicissitudes históricas. A narrativa é reforçada por um mito de fundação da nação. Há ainda a instrumentalização de tradições, que podem ser práticas recentes ou inventadas, apresentadas como sendo antigas, mas que não são (HALL, 2005).

São muitos os recursos usados para diferenciar a nação dos demais grupos humanos. Entre eles, encontramos a noção de raça, ferramenta também usada no passado para a ideia de identidade nacional, sem sucesso (HALL, 2005). Analisando as identidades na contemporaneidade, Stuart Hall (2005) explica que a raça não consegue definir a identidade nacional por conta das misturas étnicas ocorridas em todas as nações modernas. A história, não obstante, aponta que nem sempre foi assim. O conceito de raça, desenvolvido na Europa, se firmou no XVIII. Porém, desde cerca de um século antes, já se procurava justificar uma espécie de poder que não fosse o monárquico. As teorias políticas estavam ainda associadas às leis naturais, conforme estudos de Shiller e Fouron (2000).

Raça e nação passaram a ser constantemente articuladas, a ponto de filósofos do século XVIII relacionarem branquitude à ideia de nação. Como o modelo econômico da época se sustentava na escravidão de povos não brancos, era cômodo pensar que nação se constituía de uma sociedade organizada e que haveria uma hierarquia entre nações, classificadas em função das “espécies” de habitantes, de seus traços físicos herdados, mas a cor de pele branca condicionava uma nação civilizada (SHILLER; FOURON, 2000). Nação tinha o sentido de origem, nascimento, de acordo com o latim *natio*. A ideia de um grupo originário local continuou nos séculos seguintes, até ser incorporada uma dimensão de governo, de território constituído do estado e seus indivíduos como um todo. Mas no século XX, nação passa a significar

comunidade de cidadãos de um estado, vivendo sob o mesmo regime ou governo e tendo uma comunhão de interesses, a coletividade dos habitantes de

um território com tradições, aspirações e interesses comuns, e subordinados a um poder central a quem compete manter a unidade do grupo; o povo de um estado excluindo o poder governante. (HOBBSAWM, 1992, p.15, p.44)

Nossa concepção de estado-nação foi originada no século XIX e inspirada no modelo francês, entretanto, a colonização do território brasileiro teve a marca ibérica. Os portugueses, apoiados pela Igreja Católica, utilizaram-se do estatuto de pureza de sangue para discriminar judeus, mouros e mestiços. O termo raça passou a ser usado politicamente como referência daqueles de pele não branca como inferiores. A palavra também descrevia diferenças baseadas na descendência (SHILLER; FOURON, 2000).

As desigualdades eram justificadas pelo nascimento e religião. Aqueles que não eram brancos e católicos estavam impedidos de ocupar cargos e funções privilegiadas, pois os portugueses os consideravam pertencentes a uma “raça” inferior. Essa prática estendeu-se ao Brasil atingindo ciganos, negros, indígenas e mestiços até o século XVIII. Desde então, com o aparecimento do conceito de raça, percebemos sua importância nas questões ligadas à colonização do território brasileiro, à abolição da escravidão e à imigração europeia. Enquanto isso, o estatuto da pureza de sangue foi sendo substituído pelas teorias raciológicas, amplamente desenvolvidas durante o século XIX (SEYFERTH, 2002; SHILLER; FOURON, 2000).

Através desse pensamento, identificavam-se ideias de raça com cultura, justificando que algumas etnias eram raças diferentes entre si, embasadas em explicações equivocadas da medicina e antropologia física. As diferenças biológicas eram ligadas à correspondência cultural. Raças eram identificadas com culturas específicas e isso seria algo estanque, imutável, pois havia raças superiores às outras, o que justificaria a necessidade de colonização para o progresso desses povos. Porém, em nome ainda da civilização e da colonização, ocorreram genocídios de populações inteiras e a submissão de suas culturas à cultura dominante (LARAIA, 2000).

O modelo de estado-nação transplantado para as colônias europeias na América Latina buscava neutralizar as diferenças étnicas e territoriais regionais, visando à unificação e à homogeneização do território em favor do nacional, de uma cultura única. Raça e nação se articularam para criar o sentimento e o imaginário de unicidade, de comunalidade. Ambos os termos compartilharam a ideia de origem comum de um grupo de pessoas (GUIMARÃES, 1999).

Após a segunda grande guerra do século XX, cientistas concluíram que as diferenças fenotípicas, morais, intelectuais ou culturais não podiam ser associadas às características biológicas, mas sim aos fatores ambientais e às construções socioculturais (GUIMARÃES, 1999). Na contemporaneidade, o conceito de raça é utilizado como “um modo de entender e interpretar

as diversidades por meio de marcadores inteligíveis” (CASHMORE, 2000, p. 452-453). O intelectual Stuart Hall, conclui que, nos dias de hoje,

A raça é uma categoria discursiva e não uma categoria biológica. Isto é, ela é a categoria organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, frequentemente pouco específico, de diferenças em torno de características físicas – cor da pele, textura do cabelo, características físicas e corporais, etc. – como marcas simbólicas a fim de diferenciar socialmente um grupo de outro. (HALL, 2005, p.63)

O uso do conceito faz sentido no âmbito sociológico, se, contudo, explicar fenômenos ou fatos sociais de ordem institucional; ele facilita a compreensão do sentido subjetivo de certas ações sociais (GUIMARÃES, 1999).

No Brasil, uma noção particular de “raça” foi fundada a partir a cor da pele, baseada nas dicotomias que sustentaram o regime escravocrata colonial: elite e povo, brancos e negros. A “raça” integrou (e integra) um sistema de relações marcado por uma ordem oligárquica, definida pela “raça” (ou cor da pele), *status* ou classe social. Nessa noção de raça, o grau da branqueamento da pele ia determinando o tratamento e oportunidades recebidas pelo indivíduo. Ao ostentar traços de europeidade como formação cristã e domínio das letras, o mestiço de tez mais clara minimizava sua porção negra, e gozava dos privilégios reservados aos brancos. A discriminação que sofria o negro africano foi herdada pelos mestiços de pele mais escura (GUIMARÃES, 1999).

A diversidade racial representava um grande problema para a construção da nacionalidade brasileira, pois as misturas entre brancos, negros e indígenas seriam, segundo tais teorias, causadoras da degenerescência da população. Outra grande preocupação era a herança negra que influenciava negativamente na identidade do brasileiro (MUNANGA, 1999). Então, os intelectuais brasileiros buscaram as referências de pensamento científico europeu desenvolvido na época para explicar e contribuir com a situação racial do seu país. As teorias raciológicas chegaram ao Brasil em meados do século XIX, quando o sistema escravista estava enfraquecido e se avizinhava uma irreversível abolição da escravatura (ORTIZ, 2005).

No final do século XIX e início do XX, floresceram os primeiros estudos sobre o negro, de autoria do cientista baiano Raymundo Nina Rodrigues (ORTIZ, 2005; SILVA, V., 2002). As teorias raciológicas, desmentidas no século XX, favoreceram a naturalização das desigualdades sociais e raciais no País. Porém, o cruzamento das ideias de raça e nação produziu um discurso sobre a mestiçagem, fundamental na organização da sociedade nacional. Segundo tal

raciocínio, todo aquele que não possuísse fenótipo branco ocuparia espaços sociais desprestigiados. Essa mentalidade hierarquizadora foi decisiva para a formação de uma noção de “povo brasileiro” (MUNANGA, 1999; SEYFERTH, 2002).

Na última década do século XIX, adotou-se um ideal de branqueamento no Brasil. As teorias raciológicas daquele tempo incentivaram um sentimento de inferioridade entre os brasileiros. Diante de sua realidade racial predominantemente negra e mestiça, atitudes que enfraquecessem ou apagassem essas características passaram a ser adotadas com ênfase no campo coletivo. O desejo de embranquecimento foi um dos mecanismos que dificultou a constituição de uma identidade afrodescendente positiva no País, estendendo-se ao caso de todos os brasileiros, pois a sua realidade racial era negada ou vista como inferior (FERREIRA, R., 2004). No entendimento de Antônio Sérgio Guimarães,

A ideia do ‘embranquecimento’ foi elaborada por um orgulho nacional ferido, assaltado por dúvidas e desconfianças a respeito de seu gênio industrial, econômico e civilizatório. Foi, antes de tudo, uma maneira de racionalizar os sentimentos de inferioridade racial e cultural instilados pelo racismo científico e pelo determinismo geográfico do século XIX. (GUIMARÃES, 1999, p.50)

O embranquecimento, como objetivo, era expresso em políticas que favoreciam a imigração de populações brancas e condenava a imigração de africanos e asiáticos para o Brasil. Uma visão positiva, bem como uma prática seletiva da mestiçagem do povo brasileiro foi construída (SEYFERTH, 2002), especialmente a partir da Proclamação República, em 1889. Nela, apenas no marco inicial da relação entre brancos, e negros e índios é igualitária. Em seguida, esses dois últimos elementos são admitidos com símbolos, não como pessoas, cabendo ao mestiço afastar-se cada vez mais das suas origens através de discriminações e inferiorizações (GUIMARÃES, 2001; MUNANGA, 1999). Entre os populares, acreditava-se que a miscigenação era um processo que faria o afrodescendente ascender na escala social, desde que seu gradiente étnico (cor da pele) o aproximasse do branco (FERREIRA, R., 2004).

Segundo o pesquisador Jair Ramos (1994), a existência de uma classificação hierárquica dos grupos raciais no Brasil foi ancorada no mito de sua origem nacional, a “fábula das três raças”. Essa hierarquia vem conduzindo ideologicamente a organização da sociedade no País desde o Império, demonstrando que a preocupação em difundir a crença de um lugar sem preconceito racial já se manifestava desde o século XIX. O mito das três raças designou as diferentes posições ocupadas por esses grupos, além de criar um desenho da identidade nacional. Ele encobriu conflitos raciais na medida em que todos se sentiam nacionais (ORTIZ, 2005). Se por um lado, a nação brasileira não tinha espaço para negros e indígenas, por outro, permitia a

incorporação de aspectos dessas culturas como integrantes da cultura popular nacional (SEYFERTH, 2002), um dos elementos que atestavam a origem comum da comunidade.

As categorias negro, branco e indígena foram usadas na construção de uma identidade social, tornando-se um dado fundamental acerca da compreensão dos brasileiros e da organização hierárquica de sua sociedade. Segundo Da Matta (1987), essa “fábula das três raças” articulou numa cultura o que era vivido e o elaborado, ou o popular e o erudito, distante. Em outras palavras, isso

tornou-se uma ideologia dominante, abrangente, capaz de permear a visão do povo, dos intelectuais, dos políticos e dos acadêmicos de esquerda e de direita, uns e outros gritando pela mestiçagem e se utilizando do ‘branco’, do ‘negro’ e do ‘índio’ como as unidades básicas através das quais se realiza a exploração ou a redenção das massas. (DA MATTA, 1987, p.63)

Através desse pensamento, as raças se misturavam e se complementavam (mesmo sob inferiorização de uns e relação a outros), admitindo gradientes de cor e posições sociais relativas a cada um deles. O mestiço foi base dessa lógica, pois a mestiçagem era concreta entre nós. Novos tipos eram possíveis de ser criados a partir dos interstícios entre um sujeito e outro, embora a miscigenação servisse também para dar a impressão de que não havia preconceito racial no Brasil, que se amparou na mestiçagem para divulgar a imagem de paraíso racial (FERREIRA, R., 2004; DA MATTA, 1987).

Os estudos de Gilberto Freyre nas primeiras décadas do século XX indicaram e sustentaram a ideia de uma democracia racial, na qual todos tinham as mesmas oportunidades, independentemente da cor da pele. A união e a suposta convivência pacífica entre negros, brancos e indígenas eram propagadas como marcas nacionais. Esse quadro inspirou, então, a realização do Programa de Pesquisas sobre Relações Raciais no Brasil, realizado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) nos anos 1950 (MAIO, 2000).

A agência internacional ainda estava sensibilizada pelo Holocausto e buscava combater a ideologia racista que conduzia o nazismo. O projeto era tornar a realidade racial do Brasil um exemplo para todas as nações. Mas não foi isso que aconteceu. O ciclo de estudos trouxe a confirmação da existência do preconceito e discriminação raciais, já denunciada pelos movimentos negros (GUIMARÃES, 1999). A democracia racial foi posta em questão e os intelectuais também se posicionaram, afirmando-a como “mito”, pois cor e classe definiam as desigualdades no País, principalmente as do campo socioeconômico. Entretanto, os resultados dos estudos não impactaram a autoimagem dos brasileiros, tendo, ao contrário, ajudado a mudar a

esfera acadêmica, influenciando a institucionalização das ciências sociais no País (MAIO, 2000).

Numa visão geral, as investigações apontaram as desigualdades e as peculiaridades do racismo no País, que é baseado no “preconceito de ter preconceito” (FERNANDES, 1972; SCHWARCZ, 1998). Por conta da formação predominantemente católica, condenava-se o preconceito de cor, mas ele acontecia onde se idealizava o embranquecimento: na intimidade. A discriminação era considerada ultrajante para quem sofria e degradante para quem a praticava (SCHWARCZ, 1998). Oracy Nogueira (2006), integrante da referida equipe de pesquisadores, numa comparação da situação racial dos Estados Unidos com a do Brasil, definia o racismo dos estadunidenses como *preconceito de origem*. O brasileiro teria um *preconceito de marca*. Assim o intelectual descreve cada tipo de preconceito:

Quando o preconceito de raça se exerce em relação à aparência, isto é, quando toma por pretexto para as suas manifestações os traços físicos do indivíduo, a fisionomia, os gestos, o sotaque, diz-se que é *de marca*; quando basta a suposição de que o indivíduo descende de certo grupo étnico para que sofra as consequências do preconceito, diz-se que é *de origem*. (NOGUEIRA, 2006, p. 292)

Estudos mais recentes sobre a identidade nacional, realizados por Guimarães (2001), acrescentam que, a partir dos anos 1960, a denúncia da discriminação e preconceito raciais começou a adquirir um tom mais profundo ao associar as desigualdades sociais às desigualdades raciais. Nas décadas seguintes, os movimentos sociais negros racializaram suas práticas ainda mais, visando à afirmação de uma identidade negra. Raça passou a ser um termo político nesse contexto. O negro, que integrava a identidade nacional, agora procura afirmar sua herança africana, situando-se no contexto negro mundial, numa perspectiva transnacional, o que significou um “ataque frontal ao mito da democracia racial” (GUIMARÃES, 2001, p.392). Seguindo as tendências da década supracitada, as nações se repensavam em termos raciais, revendo seus territórios à luz dos efeitos das migrações e dos movimentos independentistas. O ideal de nação, postulado na perspectiva de cultura única, agora passava a ter que dialogar com outras visões políticas e culturais, a maioria focada nas identidades raciais.

4 PERCURSOS E PERCALÇOS DA INSTITUCIONALIZAÇÃO DA ARTE AFRO-BRASILEIRA

A elaboração de um discurso identitário negro nas artes plásticas brasileiras foi sendo realizada em meio a disputas, conflitos e negociações situados no âmago da cultura nacional ao longo do século XX (MUNANGA, 2000). Interessa-nos, nessa parte da tese, orientar nosso olhar para os contextos que influenciaram o reconhecimento da presença negra no sistema consagrado às artes visuais do País. Mas, no âmbito do referido mecanismo articulador, podemos notar a existência de práticas hierárquicas herdeiras da experiência colonial.

Nessa etapa do trabalho, procuramos evidenciar como a intelectualidade acadêmica, os museus, os comerciantes, militantes negros, gestores da cultura, agentes da política, a classe artística, entre outros agentes que articulavam oficialmente a criação plástica brasileira, se comportaram face à arte afro-brasileira. Ressaltamos que essa qualidade de arte e seus criadores enfrentaram dificuldades para serem reconhecidos e incluídos no cenário artístico nacional, especialmente no século passado, quando o sistema da arte brasileira se reorganizou.

Ao observarmos a estruturação de uma rede de equipamentos culturais no País, identificamos a discriminação racial em organizações destinadas ao atendimento da coletividade. Esse tipo de prática, nomeada pelo sociólogo Anthony Giddens (2002) de racismo institucional, ainda acompanha diversos setores da sociedade brasileira. No caso das artes de origem negra, o racismo dificultou sua visibilidade, estudo, divulgação e aceitação no ramo operacional da cultura e arte nacionais. Não obstante, processos históricos, sociais e políticos em favor da população afrodescendente favoreceram transformações desse contexto, tornando o meio da arte de hoje mais receptivo às diversidades de criações visuais.

O estudo de Elvira Vernaschi (2007) sobre aspectos históricos do sistema das artes visuais do País anuncia que uma nova arte surgiu no Brasil nas primeiras décadas do século passado. Uma arte inovadora nas formas e também nos conteúdos. Essa produção foi amparada na estruturação do novo sistema artístico local, sustentado por “[...] museus, galerias e espaços alternativos, revistas e jornais” (VERNASCHI, 2007, p.170). Na medida em que tal mecanismo foi se remodelando e se fortalecendo através de novas instituições e estratégias de sobrevivência econômica e cultural, a cultura material de origem africana foi ocupando espaço próprio.

Nessa conjuntura, a dinâmica da oficialização da arte visual afro-brasileira foi influenciada principalmente pelos seguintes fatores:

- Desenvolvimento de um processo de revisão crítica do colecionismo etnográfico nas primeiras décadas do século XX (SILVA, V., 2002);
- Constituição e análise de acervos museológicos de cultura material negro-brasileira, resultando em estudos emblemáticos para as artes plásticas (MUNANGA, 2000; SILVA, V., 2002);
- Realização de campanhas de proteção ao patrimônio cultural envolvendo sujeitos de prestígio no mundo cultural e político do país (MUNANGA, 2000; LODY, 2005);
- Os dois Congressos Afro-brasileiros, em 1934 e em 1937, também expressaram a opinião dos estudiosos da temática afro-brasileira acerca da arte, além de influenciar a visão da contribuição negra na cultura e identidade nacionais (FREYRE, 1937; MUNANGA, 2000);
- Estudos e pesquisas sobre arte de origem africana no Brasil foram publicados em jornais e livros com frequência, a partir de meados dos anos 1940;
- Um mercado interno de arte começou a ser estruturado (BECHARA, 2007; BULLHÖES, 2007);
- A participação brasileira nos dois festivais mundiais de arte e cultura negra – ocorridos em Dacar, 1966, e em Lagos, 1977, obrigaram o governo a emitir uma posição oficial sobre a arte afro-brasileira, gerando reações entre artistas, curadores, ativistas negros e intelectualidade nacional, entre outras consequências;
- No bojo do interesse governamental da aproximação com o continente africano para fins comerciais, as similitudes culturais do Brasil com a África foram enaltecidas. Nesse contexto, instituições museológicas e acadêmicas foram criadas ou fortalecidas, fornecendo oportunidades de estudos, intercâmbios e formação de acervos de artes visuais africana e afro-brasileira.

Em torno desses “marcadores” supracitados encontramos militantes, intelectuais, artistas, gestores governamentais, jornalistas, professores, pesquisadores, comerciantes e demais empreendedores da cultura. Tais indivíduos, motivados por inquietações sobre a identidade nacional ou pela questão da raça no Brasil, implementaram importantes iniciativas para a promoção da arte afro-brasileira ao longo século passado.

Alguns desses sujeitos protagonizaram os estudos sobre o negro no País, que despontaram nas primeiras décadas e corroboraram para o desenvolvimento das Ciências Sociais brasi-

leiras (SILVA, V., 2002). Essas discussões fortaleceram-se e integraram argumentos de proteção à memória e ao patrimônio cultural nacionais, o que instigou curiosidades no plano das artes plásticas de origem negra (LODY, 2005).

4.1 ARTE AFRO-BRASILEIRA E A POLÍTICA DE CRIAÇÃO DE INSTITUIÇÕES CULTURAIS

Nos anos 1920, o estado começou a elaborar um paradigma de cultura nacional direcionado a uma identidade brasileira (ORTIZ, 2005; RUBINO, 2002). Para isso, resolveu constituir uma rede de instituições culturais, partindo de ações como a instalação de cursos superiores ou criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Nacional (SPHAN²⁴), de acordo com Silvana Rubino (2002). Segundo a autora, essa questão prosseguiu nas décadas posteriores também na Bahia, que utilizou da sua peculiaridade cultural para se impor no cenário nacional. O estado recebeu um investimento de ordem material e simbólica governamental, pois

Tratava-se de obter um passe de admissão à nação, porém, em termos específicos, singulares: pela diferença, pela singularidade – a nação, se quisesse e soubesse, poderia aprender com a Bahia. Afinal, argumentava-se, foi ali que o Brasil começou. (RUBINO, 2002, p.152-153)

Era um cenário de revisões conceituais acerca das instituições criadas com finalidades culturais (SILVA, Vagner, 2002). Mas iniciativas de preservação da memória do País ocorreram em paralelo ao discurso de nação (ORTIZ, 2005; RUBINO, 2002; SANTOS, J., 2005). E a Bahia, atrasada economicamente, recebeu atenção especial no plano cultural através de uma série de tombamentos de monumentos pelo SPHAN, entre outras iniciativas do gênero (RUBINO, 2002).

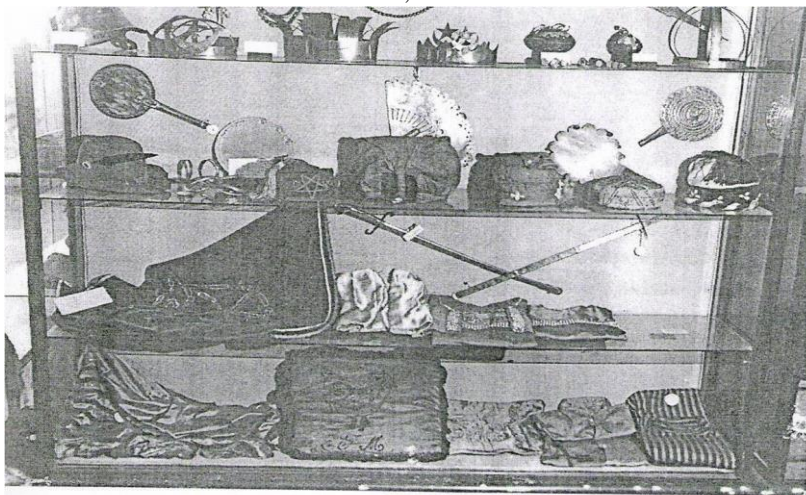
Para Castriota e Rezende (2009), num primeiro momento, a cultura material afro-brasileira não aparece como elemento relevante na memória nacional, digna de política de preservação. Entretanto, em 1938, os primeiros bens móveis tombados²⁵ pelo órgão federal de preservação do patrimônio cultural nacional, o SPHAN, eram provenientes da coleção de “magia

²⁴ Atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

²⁵ Os primeiros bens móveis tombados foram objetos da “coleção de magia negra” da Polícia do Rio de Janeiro, registrada no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico do IPHAN, com inscrição de número 001, em dia 05 de maio de 1938, no Processo 0035-T-38 (CORRÊA, 2005).

negra” da Polícia Civil do Rio de Janeiro²⁶. Atribuiu-se um valor etnográfico àquelas peças apreendidas décadas antes (CORRÊA, 2005).

Figura 15 – Acervo da coleção de “magia negra” da Polícia Civil do Rio de Janeiro, tombado em 1938



Fonte: Crisol Humanidades, estudos culturais e urbanos (2009)

Durante o governo de Getúlio Vargas, a cultura negra era perseguida por ações abusivas e autoritárias. Entre elas, o fechamento da Frente Negra Brasileira (FNB)²⁷, em 1937, a perseguição a terreiros, apreensão de objetos religiosos que eram conduzidos aos hospitais psiquiátricos e delegacias para a comprovação da marginalidade e delinquência dos suspeitos (LODY, 2005; ROMO, 2010).

Frequentemente, instituições sofriam censuras ou retaliações ao afirmar a presença da cultura negra na ideia de Brasil, como ocorreu no Museu Histórico Nacional, em 1940. Romo (2009) nos conta que Heloisa Alberto Torres, diretora da referida instituição naquela época, contribuiu com uma exposição sobre cultura lusófona, realizada em Lisboa. A dirigente enviou várias bonecas com indumentárias candomblecistas, recolhidas pelo etnólogo negro Edison Carneiro na Bahia. As peças causaram indignação entre os críticos de arte brasileiros:

Esses itens, entre outros, causaram em críticos brasileiros a preocupação de

²⁶ A coleção ainda se encontra sob poder do *Museu de Magia Negra*, como é conhecido o Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro. O acervo dessa instituição é eclético, construindo-se de material apreendido como “prova de crimes” de vários tipos (CASTRIOTA; REZENDE, 2009, CRISOL..., 2009).

²⁷ A Frente Negra Brasileira foi um movimento formado em São Paulo nos anos 1930, que rapidamente se espalhou por outros estados como Minas Gerais, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Espírito Santo e Pernambuco. A agremiação política constituía-se principalmente de sujeitos da imprensa que se preocupavam com as questões negras, especialmente no acesso à educação, à cidadania e à qualidade de vida. A FNB propagava um discurso de nacionalidade brasileira, no qual o negro era considerado parte da nação. Lutava também pela alfabetização e instrução formal da população negra, visando à condição de igualdade na sociedade brasileira (GOMES, 2009).

que a herança africana pudesse dar ao público uma impressão desfavorável. Embora Torres tenha refutado tais críticas, elas podem ter cobrado seu tributo; o lançamento da nova exposição de Antropologia sob seus cuidados em 1947 aparentemente não incorporou absolutamente nada da cultura afro-brasileira, e as bonecas não receberam menção nos catálogos detalhados das exposições subsequentes. (ROMO, 2010, p. 117)

Ao mesmo tempo, aspectos da cultura afro-brasileira eram enaltecidos oficialmente através “[...] de artigos e obras patrocinadas pelo governo, no campo das artes plásticas e cênicas” (BECHARA, 2007, p. 116), amplamente difundidos pelo Ministério da Educação.

Novas análises sobre as artes de origem negra começaram a ser realizadas no Brasil por especialistas e acadêmicos das artes plásticas, agregando e formando os novos teóricos das artes visuais, especialmente a partir dos anos 1940 (FREITAS, 2011). Note-se que, até então, os estudos sobre esse tema se davam primordialmente em áreas do conhecimento distintas das artes plásticas, como explicamos na parte 2 da presente tese. Esse processo de formação de historiadores, críticos e demais intelectuais da arte contou com o apoio de novas instituições, a exemplo de museus, cursos universitários e galerias de arte. Essa dinâmica afetou o pensamento acerca das visualidades negras, pois são dessa época estudos e publicações basilares como os de Mário Barata (1921-2007) e José Valladares²⁸ (1917-1959), entre outros.

Contradizendo a perseguição que a cultura afro sofria naquele governo, o Ministério da Educação de Getúlio Vargas transformou-se em um espaço fértil para o trabalho de afirmação da presença negra na cultura nacional. A reivindicação foi encampada por intelectuais após o Primeiro Congresso Afro-Brasileiro (1934) e por artistas de prestígio junto ao presidente da República como Candido Portinari.

No que tange às artes plásticas, a abertura do governo para a aceitação da arte moderna em suas construções arquitetônicas ou eventos, propiciou o uso de temas afro-brasileiros e exaltação do negro por artistas ligados ao Estado (BECHARA, 2007; LIMA, 2011; MELO, 2003). Foi por essa brecha que a arte afro-brasileira penetrou no meio da circulação das obras, integrando-se plenamente aos interesses do modernismo na arte (BECHARA, 2007; MARIANO, 2005).

O uso do tema afro-brasileiro entre os artistas plásticos modernos baianos foi inaugu-

²⁸ José Valladares era irmão mais velho de Clarival do Prado Valladares. Proveniente da elite açucareira nordestina, formou-se bacharel em Direito, no Recife. Durante sua atuação no Museu do Estado da Bahia recebeu uma bolsa para estudar nos Estados Unidos, aperfeiçoando-se no campo da museologia e da antropologia. Atraído pela questão étnica do Brasil, produziu relevantes reflexões sobre o papel do museu e da arte, enfatizando a diversidade cultural e a cultura afro-brasileira. Faleceu em um acidente aéreo, em 1959. Seu legado foi encampado pelo irmão Clarival, que se tornou um dos maiores historiadores de arte (BARBOSA, J., 2009; ROMO, 2010).

rado por José Guimarães (1889-1969). Ana Carolina Melo (2003) relata que, em 1932, ele realizou uma exposição de arte na Bahia que se tornou referência histórica da ação de artistas modernistas. José Guimarães, ex-aluno laureado pela Escola de Belas Artes da Bahia, através de seu Prêmio de Viagem Internacional estudou no centro nervoso da arte moderna (Paris). Ao regressar, organizou a referida mostra e expôs seus trabalhos, de inspiração estilística atualizada com as tendências internacionais. O artista encontrou resistência local e decidiu ir morar no Rio de Janeiro. Nos anos seguintes, seus trabalhos passaram a explorar a temática afro-brasileira também (MELO, 2003; SILVA, P., 2010), inspirando sucessivas gerações de artistas modernistas da Bahia, alguns hoje reconhecidos como artistas afro-brasileiros como Carybé e Mário Cravo Junior (SILVA, V., 2012).

Em uma breve análise da política estatal da Bahia na Era Vargas, notamos que os debates em torno da identidade nacional extrapolaram os limites da capital federal da época (Rio de Janeiro). O setor da cultura recebia patrocínio do Estado Novo, pois manter a tradição cultural em nome da constituição de um discurso de nação era a prioridade do governo (ROMO, 2010). Mas o consumo de produtos culturais atingia um universo pequeno de pessoas (BECHARA, 2007; ORTIZ, 2005). Ao mesmo tempo, havia uma preocupação em estimular a continuidade de expressões culturais consideradas populares, principalmente entre os baianos, já que a Bahia fora “eleita” como símbolo da tradição (RUBINO, 2002). Esse momento marcou uma virada na concepção local da cultura porque enfraqueceu o discurso e a perseguição das elites baianas contra as manifestações afro-brasileiras (ROMO, 2010).

Nos anos finais da década de 1930 e no início dos 1940, criou-se o Museu do Estado da Bahia²⁹ sob a curadoria de José Valladares. Segundo Anadelia Romo (2010), a instituição esteve no centro das discussões sobre cultura na Era Vargas. Interessado nas relações étnicas brasileiras, Valladares inovou ao montar diversas exposições enfatizando a importância da cultura afro-brasileira. Através desse museu, o governo baiano procurou destacar a cultura popular baiana, fundamentado na herança negra:

[...] o museu baiano punha em relevo a cultura popular em vez de grandes figuras políticas e militares. E, em contraste com o enfoque do Museu Nacional, incluía a cultura afro-brasileira – e não apenas a cultura indígena – como parte da história da Bahia. (ROMO, 2010, p. 118)

²⁹ O Museu do Estado da Bahia foi fundado por um decreto em 1918, mas seu organograma de funcionamento só foi produzido em 1922. Única instituição mantida pelo governo na Era Vargas, o museu inaugurou sua galeria própria, aberta ao público, somente em 1931. O museu era destinado ao campo da história da Bahia e do Brasil e inovou ao se prontificar a representar a sociedade em seus diversos segmentos e educar a população adulta do estado (ROMO, 2010).

Anadelia Romo (2010) pressupõe que essa atitude governamental de incluir a cultura afro-brasileira em seus instrumentos oficiais de divulgação identitária da Bahia, foi influência direta do II Congresso Afro-Brasileiro, realizado em Salvador em 1937. Entretanto, a Bahia estava dividida quanto à forma de se representar. A autora nos informa que, a partir de 1942, o Museu do Estado sofreu mudanças em função do jogo político, e em pouco tempo passou a ser “um repositório estático da elite açucareira baiana”, concebendo a cultura colonial como algo isento da participação de indígenas e negros.

4.2 O CONSUMO DA ARTE MODERNA COM INSPIRAÇÃO AFRO-BRASILEIRA

Na falta de exemplares da arte africana tradicional, os artistas modernos do Brasil inspiravam-se nos referenciais afro-brasileiros presentes no cotidiano nacional (GILIOLI, 2009; MARIANO, 2005). Walter Mariano (2005) complementa esse raciocínio, declarando que os modernistas baianos usaram com frequência a temática afro-brasileira e tal atitude transmitia um caráter inovador:

Não que isso significasse pouca coisa, ao contrário, numa sociedade dominada por uma elite agrária, que era e é, composta por abismos sociais, o adentramento em salões burgueses do repertório simbólico popular, especialmente de origem afro-brasileira, significou uma ruptura e tanto. [...] Uma empreitada que seguramente foi um dos fatores responsáveis pelo enorme sucesso de público e de vendas desfrutado por essa geração, um sucesso ainda não atingido pelas gerações seguintes. (MARIANO, 2005, p.57)

A exploração desse tipo de assunto pela arte moderna foi um fator decisivo para que a contribuição afro-brasileira conseguisse se fazer presente no novo sistema de arte (BECHARA, 2007; LIMA, 2016; MARIANO, 2005).

Em 1949, ano do quarto centenário de Salvador, aconteceram diversas atividades comemorativas, patrocinadas pelos governos municipal, estadual e federal, e pelos setores oficiais da cultura e das artes visuais. A inauguração do I Salão de Arte Moderna da Bahia naquele ano, sob curadoria do museólogo José Valladares, expôs trabalhos da primeira geração de modernistas do estado. José Valladares era professor de Estética na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA, desde 1944. Neste evento organizado pelo proeminente pesquisador das artes, o público conheceu trabalhos marcados pela questão da origem negra do País, a partir de

obras como as de Calasans Neto (1932-2006) e Juarez Paraíso, entre outros, imbuídos na atmosfera negro-brasileira. E isso teve importância para as artes plásticas baianas, pois disseminava a ideia de modernidade e valorizava a cultura popular afrodescendente (MARIANO, 2005; RUBINO, 2002; SILVA, P., 2010). A presença negra nas artes visuais ganhava interesse oficial do sistema da arte brasileira, representado pelas elites baianas, introduzindo a temática no meio profissional da criação plástica (BARBOSA, J., 2009; MARIANO, 2005; MELO, 2003).

O crítico de arte Mário Barata, que iniciava suas primeiras pesquisas sobre a arte de origem negra no Rio de Janeiro e no exterior, palestrou no ciclo de conferências sobre a história e crítica da arte moderna na capital baiana. O evento integrou a programação oficial dos festejos dos 400 anos de Salvador. As concepções de Mário municiaram a crítica de arte local, bem como estimularam debates do meio profissional da arte e cultura (MELO, 2003; RUBINO, 2002; SILVA, P., 2010).

Ainda no bojo das comemorações oficiais do aniversário da cidade, o Instituto Histórico e Geográfico da Bahia promoveu a exposição *Novos artistas baianos*, em que estavam incluídos os trabalhos do afro-brasileiro Rubem Valentim (RUBINO, 2002).

Em paralelo, crescia o interesse comercial em obras de artistas autodidatas país afora. A pesquisadora Maria Helena Freitas (2011) nos informa que o interesse em arte primitiva, *naïf* ou popular aumentou a partir da década de 1940, com a “revelação” de artistas oriundos de camadas mais pobres do meio rural e de periferias urbanas. Seus trabalhos apareceram em exposições de São Paulo e do Rio de Janeiro. As duas capitais revezavam-se no destaque de novos artistas primitivos. A autora também cita que a fundação dos Museus de Arte Moderna de São Paulo (MASP), em 1948, e a do Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro (MAM/ RJ), em 1949, estimularam o aparecimento desse tipo de criador no meio profissional e comercial das artes, pois sua proposta museal favorecia a disseminação daquele tipo de arte. É válido destacar que a inauguração da sede definitiva do MASP, em 1968, contou com uma exposição de cultura popular chamada *A mão do homem brasileiro*.

Segundo Maria Bueno (2005), até os anos 1950, havia poucas, porém frágeis, instituições oficiais no setor artístico-cultural brasileiro. A partir de 1944, no pós-guerra, percebeu-se o início da estruturação de um mercado interno de arte, pois

A perseguição nazista à arte moderna despertara uma curiosidade especial pelas artes plásticas e uma valorização da arte moderna como expressão do mundo novo que se abria com os vitoriosos do conflito bélico. Ter uma obra moderna na parede era compartilhar valores que estavam vencendo; era, também, de certa maneira, sentir-se igualmente vitorioso. (BECHARA, 2007, p. 98)

Para além dos motivos políticos norteadores da formação do gosto, lembramos que o preço de obras de arte estrangeiras consagradas estava baixo devido às contingências da guerra na Europa. Aproveitando-se da queda do mercado artístico internacional, colecionadores brasileiros particulares adquiriram peças importantes no meio da arte. E partir dessas coleções, os primeiros museus de arte moderna foram criados no País (BECHARA, 2007; REINHEIMER, 2007; RUBINO, 2002).

A articulação das forças da área artística – ou ampliação e fortalecimento do sistema da arte – buscava projeções internacionais e “atualização” da arte local, tendo como parâmetro as visualidades estrangeiras. O interessante é que a maioria dos agentes desse novo setor, como os galeristas e colecionadores, era estrangeira e recém-chegada ao Brasil. Isso também ocorria entre os dirigentes dos museus e bienais, membros de uma nova burguesia industrial e do ramo da comunicação. Mas os artistas e críticos eram nascidos no Brasil, ou antigos imigrantes (BUENO, 2005).

Na década de 1950, a comercialização da arte surgiu com força através de galerias especializadas, em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo (BUENO, 2005). O setor, no entanto, só conseguiu se afirmar uma década depois, com o aparecimento de uma nova classe média, mais estudada e com maior poder aquisitivo para investir em novos artistas (BECHARA, 2007).

As galerias não eram apenas intermediárias das vendas das obras. Eram bem mais que isso: através do estabelecimento de relações sociais e institucionais, atuavam na legitimação e profissionalização de artistas brasileiros. Influenciavam nos padrões estéticos e nos valores artísticos a partir de suas decisões acerca da circulação das obras de arte (BULHÕES, 2007; VALLADARES, 1988). O Rio de Janeiro sediou inicialmente esse tipo de iniciativa com a instalação de célebres galerias como a Bonino, a Relevo e a *Petite Galerie* (BULHÕES, 2007).

A *Petite Galerie* foi a mais importante entre as galerias dessa época. O empreendimento era uma mistura de loja de móveis, centro de reuniões, antiquário e galeria de arte (BUENO, 2005; BULHÕES, 2007). Um de seus marcos iniciais foi a exposição do pintor “primitivo” Pedro Paulo Leal (1894-1968), no ano de 1955. O sacerdote umbandista e pintor autodidata era atraído pela temática dos navios, naufrágios, cotidiano religioso afro-brasileiro e universo boêmio carioca. O artista afro-brasileiro comercializava seus trabalhos nas ruas da capital federal até ser “descoberto” pelo marchand romeno Jean Boghici, em 1953 (BULHÕES, 2007). Pedro Paulo Leal teve uma carreira internacional destacada a partir de então. Em 1957, a *Petite Galerie* recebeu a primeira exposição individual de Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962) (BOLSA DE ARTE, 2016a; BOLSA DE ARTE, 2016b).

O pesquisador Gabriel Bechara (2007) nos informa que fora do eixo Rio-São Paulo, a galeria de maior destaque foi a Oxumaré, inaugurada em Salvador no início da década de 1950. Importantes artistas nacionais e estrangeiros mostraram seus trabalhos no espaço. Em seus onze anos de existência (1950-1961), a primeira galeria comercial da capital baiana tornou-se mais que um local de vendas: foi ponto de encontro e casa de artistas (afro-brasileiros) como Hansen Bahia e Rubem Valentim, entre outros (MELO, 2003; MARIANO, 2005).

A Oxumaré se constituiu ainda em um espaço aberto para a arte popular – foi lá que se realizou a *1ª Exposição de Arte Popular*. Em 1957, na ocasião da realização do III Congresso Brasileiro de Folclore³⁰ em Salvador, a galeria realizou a megaexposição: *Na Oxumaré: Nós e eles nas Artes*. A exposição de arte reuniu obras de 100 artistas modernos, inspiradas na cultura popular (notadamente afro-brasileira). Naquela ocasião, Rubem Valentim fez críticas à arte moderna baiana, denunciando que havia uma subordinação dos profissionais da arte ao folclore e ao turismo, como relata Bechara (2007):

Valentim criticava o comodismo da nova geração e a repetição de motivos folclóricos, indicando que a nova pintura tinha um apelo de ordem formal significativa. Ele advoga uma ampla liberdade artística, sem a camisa de força do folclore. (BECHARA, 2007, p. 291)

A Galeria Oxumaré era mais uma integrante da nova paisagem cultural moderna de Salvador, que ainda carecia de outros instrumentos modernizantes. Então, em 1959, José Valladares sugeriu a criação do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM/BA) ao governo do estado, que aceitou a proposta. No grupo inicial de trabalho montado para esse fim, encontravam-se também Clarival do Prado Valladares e os artistas Mário Cravo e Carlos Bastos. A principal referência inicial do trabalho de implantação do MAM/BA foi o modelo de museu empreendido pelo Masp. A influência da experiência museal paulista se deu com a nomeação de Assis Chateaubriand, fundador do Masp, como membro integrante do coletivo dirigente do MAM / BA. Entretanto, a indicação da arquiteta italiana Lina Bo Bardi, colaboradora no projeto do museu paulista, para assumir a responsabilidade da implantação de uma nova vertente museológica na Bahia, inspirada na valorização da “arte popular”, marcou o panorama das plásticas baianas

³⁰ Durante o III Congresso Brasileiro de Folclore, o então presidente da república Juscelino Kubitschek anunciou a criação de um grupo de trabalho voltado para a preservação das artes populares do país. A comissão foi formada por: Edison Carneiro (antropólogo negro focado na cultura afro-brasileira), Renato Almeida (crítico de arte), Joaquim Ribeiro (folclorista) e o professor de música, especialista em folclore musical e crítico de arte, Rossini Tavares Lima (RUBINO, 2008). No ano seguinte, foi criada a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), vinculada ao Ministério da Educação e Cultura. A CDFB foi dirigida por Edison Carneiro entre os anos 1961-1964, quando foi demitido do cargo pelo regime militar (MENDONÇA, 2008).

(RUBINO, 2002).

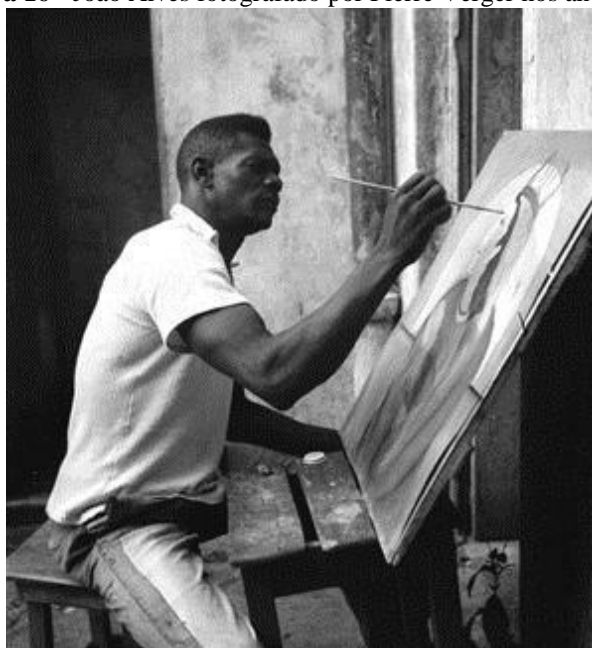
O pesquisador Márcio Lima (2011) alerta que nesse período a Bahia desenvolveu um mercado de consumo de objetos de arte popular, primitiva ou *naïf*, de autoria dos afro-brasileiros, voltada para o comércio turístico. Uma explosão de artistas “ingênuos ou autodidatas” mobilizou o comércio de arte naquelas décadas. As lojas que encomendavam essas peças pagavam preços módicos aos seus autores, como foi o caso de João Alves (1906-1970).

João foi empregado doméstico, estivador, carregador de caminhão antes de ganhar a vida como engraxate e pintor autodidata. Era capoeirista e vestia-se frequentemente de branco. O Dicionário Manuel Querino de Artes na Bahia (2014) nos informa que o artista usava materiais de baixo custo na execução de seus trabalhos e

Por essas características, de mistura artesanal de materiais baratos, por sua reduzida condição financeira, além de ser afrodescendente, somadas à ausência de instrução oficial ou acadêmica sobre arte, que ele foi rotulado de ‘artista primitivo’, termo que na época era bastante aceito pela ideia modernista da busca pelo ‘bom selvagem’ e ‘pureza’ nas representações pictóricas [...]. (2014, s.p)

A relação entre os modernistas baianos e artistas populares como João Alves contribuiu para a configuração visual da arte moderna do período, segundo o referido Dicionário (2014). João Alves era próximo de intelectuais modernos como Jorge Amado, de quem recebeu o apelido de “pintor da cidade”. As pinturas que executava expressavam a Bahia, suas riquezas arquitetônicas coloniais e contrastes sociais. Foi o primeiro artista a retratar a Lavagem do Bonfim, mas pintou ainda festejos juninos e carnavalescos, o candomblé, marinhas, paisagens, destacando-se pela representação de casarios e igrejas.

Figura 16 - João Alves fotografado por Pierre Verger nos anos 1960



Fonte: Lima (2011, p. 16)

O artista afro-brasileiro, “descoberto” pelo antropólogo e fotógrafo Pierre Verger, teve seu trabalho divulgado pelo crítico e colecionador de arte Odorico Tavares. Suas obras integraram acervos importantes como o do MAM/BA na gestão de Lina Bo Bardi e o Museu de Arte Negra, de Abdias Nascimento (DICIONÁRIO..., 2014). João Alves participou de exposições individuais e coletivas, além das bienais de arte locais, ao lado de nomes de artistas emergentes nas artes visuais, como Emanuel Araújo, que era artista estudante da Escola de Belas Artes da UFBA (FIGURA 17). Celebrado pela crítica de arte local, admirado por artistas modernos consagrados, e pelos seus contemporâneos, João Alves tinha aceitação no mercado turístico e entre os colecionadores de artes visuais. Calcula-se que tenha produzido mais de 4 mil telas (BRITO, 1977; LIMA, 2011).

Figura 17 – Matéria sobre João Alves e Emanuel Araújo em jornal baiano



Fonte: Muniz (1962)

Porém, assim como outros criadores autodidatas afro-brasileiros, precisou de intermediários no comércio e na circulação de suas obras. Ainda que suas obras tenham sido comercializadas, o artista passou a vida em condições financeiras precárias e faleceu na pobreza, mesmo sendo um reconhecido “artista primitivo, ingênuo, *naïf* ou popular” (LIMA, 2011). Após sua morte, a família se desfez da última tela que possuía para custear o funeral do artista. A viúva de João Alves denunciou a exploração que o artista sofrera de seus amigos (que eram intelectuais, na maioria), pois eles adquiriam as pinturas a preços irrisórios, e revendiam por valores exorbitantes, segundo os familiares (BRITO, 1977).

A antropóloga Patrícia Reinhemer (2007) reflete que a cultura e a arte populares podem ser usadas de acordo com os interesses dos grupos que controlam instituições que as representam ou apresentam, a exemplo de galerias ou museus. Significa dizer que, apesar do consumo da arte popular, o espaço em que ela é mostrada pode servir para a reificação de ideias e mentalidades a respeito do autor. Nós concordamos com a teórica, pois ao analisar o período de organização de um sistema das artes plásticas nacionais, notamos que o papel do artista afro-brasileiro era limitado, conforme acrescenta Valladares (1988):

A maior frequência de oportunidades para artistas de cor ocorre quando estes se identificam a determinado tipo de produção, permitido e aplaudido pelo público consumidor. E esta permissão e aplauso se referem à denominada arte *primitiva*, situada em termos de docilidade, de poeticidade anódina, na dose exata em que a pintura naïf deve comportar-se no conjunto das coleções ou

das decorações de ambientes privados de aparente *clima* cultural.

Raros são os artistas pretos e mestiços que se afirmam sob critério mais exigente, pois se conformam às regras do jogo sobre sua produção, que deverá ser ao gosto do consumidor. (VALLADARES, 1988, p. 285)

Quando o artista afro-brasileiro alcançava sucesso no sistema da arte, sofria com a estigmatização de seu trabalho. Abrigado sob o rótulo de artista popular, *naïf* ou primitivo, o criador negro limitava sua atuação enquanto agente crítico de seu próprio criar (NASCIMENTO, 2002; VALLADARES, 1988). Então, para que seu produto obtivesse retorno financeiro ou reconhecimento artístico, era preciso a intermediação de intelectuais, que se instituíam como legítimos conhecedores da arte (D'ÁVILA, 2009; VALLADARES, 1988).

Os agentes faziam pontes entre a ambiência do sistema de circulação das obras de arte e as manifestações culturais afro-brasileiras; no entanto, os artistas continuavam à margem das redes socialmente privilegiadas (D'ÁVILA, 2009). A pesquisadora Sally Price (1996) faz uma interessante análise da relação entre o conhecedor de arte e a sua antítese, a imagem do selvagem, primitivo. O primeiro transpira elegância e politesse. Tem conhecimento acadêmico e autoridade para fazer avaliações críticas da obra de arte. O segundo não se veste bem. Dado a atitudes e comportamentos sem requintes ou educação, o sujeito desvaloriza a obra de arte genuína, abandona as peças. É um incompetente para definir a importância de uma obra. Mas o selvagem cria. E o conhecedor avalia. Mesmo ocupando territórios diferentes, ambos se encontram no mercado da arte primitiva. Esse sujeito descrito como especialista e conhecedor pode ser identificado como o nosso acadêmico, pesquisador, filósofo, historiador ou crítico de arte. Eles exerceram (e ainda exercem) autoridade na construção de ideias sobre arte e artistas no Brasil.

A sobrevivência econômica dos artistas afro-brasileiros dependia do estabelecimento de relações sociais, intelectuais e políticas de prestígio (VALLADARES, 1988). Mas era fundamental que o criador se instruisse, e a academia era uma ferramenta poderosa na determinação de posições na organização da sociedade. Eram poucos aqueles que tinham acesso ao ensino superior (AMARAL, 2010). E os mestiços e negros figuravam como maioria absoluta da população analfabeta (LIMA, 2011).

Thales de Azevedo (1996) fez uma análise sobre os grupos de prestígio na cidade de Salvador daquele momento, relatando que a discriminação racial adquiria intensidade diferente em relação à cor da pele e ao estrato social do indivíduo. Pressupomos que, nesse período, o acesso à educação formal permitiu o reconhecimento de mais artistas de origem negra, desde que instruídos oficialmente pela academia.

O ingresso de alguns raros mestiços e negros na universidade, bem como o estabelecimento de relações com a elite que frequentava os raríssimos espaços universitários, e autoridade que a instituição de ensino experimentava na sociedade da época, estimulou a afirmação de trajetórias profissionais destacadas no âmbito nacional. Como produto de estudantes, docentes ou frequentadores das oficinas de arte como as da Escola de Belas Artes da UFBA, a arte de autoria dos afro-brasileiros foi criando meios capazes de ressoar na produção acadêmica e cultural do Brasil. Pontuamos que autores negros importantes para história da arte brasileira e baiana conseguiram se fazer visíveis no sistema da arte, principalmente a partir dos anos 1960.

É válido ressaltar que a elite mandatária brasileira tinha por característica a necessidade de uma aparência intelectualizada e culta. A arte era um setor que distinguia socialmente os entendidos, independentemente de suas preferências estéticas (BECHARA, 2007; VALLADARES, 1988). Apesar de que as tendências das artes visuais internacionais do momento eram a abstração e o concretismo, o consumo de obras de arte no Brasil não era limitado apenas ao campo erudito (BULHÕES, 2007). Consumir arte incluía também reconhecer o valor da arte dita primitiva, popular ou *naif*. Isso ainda ajudava na manutenção da imagem culta da parcela restrita da população do País que detinha poder econômico. A abertura para o artista afro-brasileiro nesse sistema era mínima, como relatamos anteriormente (VALLADARES, 1988).

4.3 A CRÍTICA ESPECIALIZADA EM ARTE DE ORIGEM NEGRA

Bianca Tinoco (2007) acentua a importância da opinião da elite intelectual no sistema da arte brasileira. Ela informa que até meados do século passado, os críticos publicavam textos diariamente nos jornais de grande circulação nacional, emitindo sua opinião sobre o que consideravam arte ou não:

Até a década de 50, no Brasil, era o discurso do crítico, aliado aos manifestos dos artistas, que desvendava para um público habituado ao naturalismo o sentido de obras que, pela primeira vez na história, se afirmavam como totalmente dissociadas da representação. Até aquele momento, o crítico era a autoridade que definia o que era ou não arte. (TINOCO, 2007, p. 644)

A missão dos críticos era traduzir ou formar o gosto do público da arte visual. Segundo Ana Maria Tavares Cavalcanti (2009), a crítica de arte no Brasil sempre seguiu as tendências internacionais. Contudo, a crítica e a história da nossa arte passaram a ser reescritas no século

XX, valorizando as diferenças, desde o movimento modernista. Por isso, quando diversão e arte tornaram-se bens de consumo no País (TINOCO, 2007), floresceram trabalhos dedicados aos assuntos da arte popular brasileira.

Entre os especialistas da arte interessados nas diferenças culturais, havia Carlos Cavalcante, jornalista, desenhista, docente universitário e crítico carioca influente. Autor de importantes textos jornalísticos, catálogos de exposições e colaborações textuais, além de obras literárias críticas sobre as artes plásticas nacionais, a saber: *Arte e Sociedade* (1966) e *Como entender a pintura moderna* (1978); também contribuiu com o *Dicionário de Artes Plásticas Brasileiras*, organizado por Roberto Pontual, em 1979. O teórico denunciava o etnocentrismo e o elitismo naquele novo sistema das artes do Brasil (D'ÁVILA, 2009). Ao analisar o trabalho de Heitor dos Prazeres, o crítico sinalizou:

[...] nesse nosso país polifônico, nossos modernos tocam quase sempre a flautinha grega de três notas do esteticismo dos estilistas parisienses, como diria Siqueiros.

Por outro lado, europeizamo-nos também quanto ao papel que a pintura deve desempenhar na vida social. Galerias esnobes, quadros custando artificialmente milhões, artistas glorificados no colonismo social, em suma, uma pintura cada vez mais de finalidades privadas e domésticas e não públicas, sem repercussão social e portanto, educativa. (CAVALCANTI, 1961, s.p)

Segundo Patrícia D'Ávila (2009), o autor criticava a arte de Heitor entendendo-a como uma arte autenticamente bárbara e selvagem. Para o professor, os pintores primitivos ou “ingênuos” (como preferia denominar) eram a principal fonte de originalidade e instrumento de ligação da intelectualidade com o que considerava popular nacional. Difundia a ideia de que a arte infantil se assemelhava a dos pintores populares ou autodidatas, negros ou “selvagens”, pois para Cavalcante tais expressões eram originadas nos instintos primitivos (D'ÁVILA, 2009).

Em 1940, Carlos se junta com mais dois colegas críticos de arte para fundar o Instituto Brasileiro de História da Arte. Eram Maria Barreto e Mário Barata (1921-2007), então com 19 anos de idade.

Mário Barata tornou-se historiador, jornalista, museólogo, professor universitário e crítico de arte de projeção internacional. Em 1939, começou a lecionar a disciplina *Artes menores*, no Curso Superior de Museus oferecido pelo Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro. Como bolsista do governo francês, participou dos encontros que culminaram com a fundação do *International Council of Museums* (ICOM), a entidade representativa das instituições museológicas em âmbito internacional, em 1948. Foi autor de inúmeros textos críticos, publicados

em prestigiados jornais da época. Entre seus trabalhos, destacamos os textos: *Conceito e Metodologia das Artes Populares*, publicado em 1949, e *A escultura de origem negra no Brasil*, de 1957, textos basilares para os interessados nas temáticas da arte popular (MEMORIAL MARIO BARATA, 2016).

O autor construiu seus argumentos partindo de análises de obras e coleções privadas e particulares, de diálogos com artistas e de visitas de exposições de arte moderna, terreiros de religiões de matriz africana e mercados populares. Abordou a escultura de origem negra, atento aos aspectos religiosos, comerciais e sociais daquele tipo de produção. Seus estudos favoreceram o desenvolvimento desse campo crítico sobre arte afro-brasileira (CONDURU, 2013).

Outro crítico de arte reconhecido por seu interesse na presença negra na arte do Brasil foi o baiano José Valladares. Aos dezessete anos, em Recife (1934), desempenhou a função de secretário do Primeiro Congresso Afro-brasileiro e correspondeu-se com intelectuais de diversos países, convidando-os para o evento. A exposição de arte do Congresso também contribuiu para sua formação no campo artístico. Essa participação foi decisiva para sua atuação como diretor do Museu do Estado da Bahia, em 1939, segundo Romo (2009). O museólogo, jornalista e professor universitário ainda divulgou a arte moderna em seu estado através da criação dos Salões de Arte Moderna da Bahia e da redação de crônicas no jornal *Diário de Notícias*, de propriedade de Assis Chateaubriand – o fundador do Masp (em 1947) e dono do maior conglomerado de veículo de comunicação do País à época (BARBOSA, J., 2009).

Entre suas publicações, destaca-se também o livro *Artes maiores e artes menores* (1957), resultado de crônicas escritas entre 1951 e 1956. Além disso, foi um influente pensador de museus, um gestor de instituições museológicas preocupado com o caráter educativo e afirmativo da cultura afro-brasileira, algo inovador numa sociedade conservadora como a daquela época. José foi um apoiador de muitos artistas e dos salões de arte na Bahia, em que também participaram diversos artistas afro-brasileiros (BARBOSA, J., 2009). Faleceu em 1959 e seu legado foi continuado por intermédio do irmão mais novo, Clarival do Prado Valladares.

Clarival do Prado Valladares foi um profícuo estudioso da arte de origem negra no Brasil. Estudioso das artes do Nordeste, é o autor de trabalhos como *Primitivos, genuínos e arcaicos* (1966); *Riscadores de Milagres: Um estudo sobre a arte genuína*, em 1967; *O Negro brasileiro nas Artes Plásticas*, em 1968; *Iconologia africana no Brasil* (1969); *Sobre o comportamento arcaico brasileiro nas artes populares*, em 1974, e *The Impact of African Culture on Brazil* (1976), entre outros escritos fundamentais para o entendimento da história da arte nacional e das artes afro-brasileiras.

Já transformado em um importante e prestigiado pesquisador da arte afro-brasileira,

Clarival chamou a atenção para situação do profissional negro no meio artístico em um de seus mais importantes trabalhos, o artigo *O Negro brasileiro nas Artes Plásticas*, publicado em 1968. No estudo, o teórico denunciou a elitização no sistema da arte brasileira, em que as galerias, por exemplo, estavam mais preocupadas com o prestígio social dos frequentadores e expositores, do que com o comprometimento cultural das pessoas. Segundo ele, nesse meio os negros e mestiços eram permitidos somente enquanto artistas primitivos. O pertencimento étnico, associado à origem pobre do artista era o que atestaria a originalidade de sua obra.

Contemporâneo de Clarival do Prado Valladares foi Mário Pedrosa³¹ (1900-1981), outro influente crítico de arte brasileira da segunda metade do século XX. Colaborou com mais de dez jornais impressos ao longo de sua vida e se definia como “arauto das vanguardas artísticas”. Muito simpático à abstração geométrica, ele defendia que essa corrente era originada na maneira como a forma foi explorada pela arquitetura e pelo artesanato brasileiros (TINOCO, 2007). Em seu célebre artigo: *Arte dos Caduceus, arte negra, artistas de hoje*, de 1968, o crítico fez uma reflexão sobre a relação dos artistas contemporâneos, do negro e o indígena caduceu. Nessa comparação, assinalou a participação do espectador na obra de arte como denominador comum dos sujeitos estudados no artigo (PEDROSA, 2007).

Para o crítico Mário Pedrosa, o artista primitivo priorizava a função coletiva de sua arte, pois suas criações se completavam através do sentido que a sua coletividade original lhe atribuía: “O artista primitivo cria um objeto “que participa”. O artista de hoje, com algo de um desespero dentro dele, chama os outros a que deem participação ao seu objeto” (PEDROSA, 2007, p. 225). Segundo essa reflexão, o círculo dos entendidos da arte não era suficiente para a compreensão da funcionalidade do objeto artístico, pois a criação solitária desse sujeito estava além do apelo estético da peça. A arte negra imputava a necessidade de compreensão e inserção contextual, de participação do espectador. Esse viés foi incorporado pela arte contemporânea.

Politizado e atuante no pensamento político de esquerda no Brasil, Mário desencantou-se com as vanguardas e com o vazio político de alguns estilos contemporâneos. Então propôs em 1978, a fundação do Museu das Origens, voltado para a exposição das raízes brasileiras. A proposta foi inspirada nas experiências de valorização cultural popular implementadas no Chile, no governo de Salvador Allende. Essa atitude de propor um modelo de museu que valorizasse a criação indígena e negra no País representou um ato de coragem e ousadia no meio da arte, pois o regime militar não permitia tais posicionamentos (SANT’ANNA, 2009). O projeto do

³¹ Mário Pedrosa descendia de uma família de usineiros no Pernambuco, que remontava às primeiras famílias brancas fundadoras da província pernambucana (SANT’ANNA, 2009). Foi vice-presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) entre os anos de 1957 e 1970. Assumiu a direção da Bienal Internacional de Arte de São Paulo em 1961, foi diretor do Museu de Arte de São Paulo entre 1961-1963 (TINOCO, 2007).

Museu das Origens influencia o meio profissional da arte ainda hoje:

O conceito do Museu das Origens, proposta de Pedrosa para reagir ao niilismo das vanguardas, vem de fato ordenando uma série de tomadas de posição no mundo da arte. O Museu Nacional de Belas Artes concretizou finalmente o projeto em 1991 inaugurando a sala Mário Pedrosa, e em 2000 a ideia serviu de inspiração para a formulação dos módulos da mostra do Redescobrimiento – Brasil 500 anos. (SANT’ANNA, 2009, p.20)

Remarcamos, porém, que a apresentação dessa ideia de Mario Pedrosa aconteceu um ano após a realização do II Festival Internacional de Arte e Cultura Negras (FESTAC’77), em Lagos, na Nigéria. O evento mobilizou os setores profissionais de arte e defensores da cultura negra, como os artistas afro-brasileiros e os militantes negros, gerando debates e manifestações políticas pela afirmação da cultura afro-brasileira (NASCIMENTO, 2002).

Anos mais tarde, no centenário da Abolição da Escravatura, em 1988, a acadêmica paulista Aracy do Amaral (2010), em artigo do catálogo da Exposição *A mão afro-brasileira*, intitulado *Um inventário necessário e algumas indagações: a busca da forma e da expressão na arte contemporânea*, trouxe novamente a questão da ausência de artistas negros à tona. A autora continuou a questionar a diminuta presença de negros no meio artístico nacional, exceto enquanto *primitivos*. Para ela, o negro ainda enfrentava obstáculos socioeconômicos que dificultavam seu acesso e frequência nos estratos sociais mais prestigiados.

Concordamos com a reflexão da autora, pois, apesar do cenário artístico contemporâneo ser aparentemente mais favorável ao negro, os estigmas e os preconceitos relacionados à arte dos afro-brasileiros parecem ainda existir, pois

Heterogêneas e dispersas, embora apareçam com força aqui e ali, as conexões estabelecidas com as culturas africanas e afro-brasileiras não chegam a constituir uma vertente específica, nem um conjunto imediatamente destacável na produção de arte contemporânea no Brasil. (CONDURU, 2007, p.79)

A paulista Renata Santos (2004) concluiu, em sua pesquisa de mestrado em artes, que a ausência de artistas negros atualmente se dá pela falta de informação, de acesso à arte como área de conhecimento e à educação formal. Para a estudiosa, sobre os poucos negros que estão inseridos no circuito artístico, resta também o embate contra antigos estereótipos. Dentro dessa ótica, se o artista negro explora em seu trabalho a africanidade, é rotulado de artista afro-brasileiro; caso sua criação não remonte à herança da África, ele é visto como alguém sem autenticidade, sem raízes.

4.4 EVENTOS EMBLEMÁTICOS DA CULTURA E ARTE AFRO-BRASILEIRAS

O processo de institucionalização das artes visuais de autoria e temática afro-brasileiras passou por episódios emblemáticos que ajudaram a elaborar a imagem do artista e da arte afro-brasileira. Destacamos os eventos mais influentes na elaboração de discursos sobre a criação plástica negra, difundidos entre os intelectuais, artistas e ativistas da causa dos negros brasileiros. Antes de abordarmos os referidos acontecimentos, ressaltamos que “[...] a exposição é um processo de comunicação relevante para a ativação da história e da crítica de arte, na medida em que produz, transmite e articula um corpo de informações, seguindo os objetivos de curadores e de instituições culturais” (GONÇALVES, 2008, p. 49). Por isso, entendemos que os Congressos Afro-brasileiros e os festivais mundiais de arte e cultura negra, contribuíram para a divulgação de concepções acerca da arte de origem negra e do artista afro-brasileiro. Tais encontros reservaram momentos especiais para as artes plásticas de origem negra através da organização de mostras de arte. Essas atividades reuniram um público especializado, formador de opinião e influente nos rumos da cultura e da política brasileiras.

Dos dois Congressos Afro-brasileiros (Recife, 1934 e Salvador, 1937) participaram prestigiados nomes da cultura nacional, bem como renomados pesquisadores da área da saúde, políticos, religiosos, militantes negros, estudantes e artistas. Os certames são um marco na Antropologia Brasileira, dada a sua importância para o estabelecimento do campo de estudos sobre o negro e a antropologia no País (PAZ, 2007).

As artes de origem negra eram estudadas inicialmente em áreas distintas, como a medicina. Os estudos sobre o negro foram motivados, sobretudo, nessa última área, que partiu inicialmente da análise da cultura material negra para justificar teorias “científicas” de inferioridade racial do século XIX. Após a desmistificação de tais ideias, os intelectuais começaram a associar a contribuição negra à cultura nacional de modo positivo. A realização do Congresso Afro-brasileiro foi uma tentativa de atualização do meio científico em relação às premissas de análises da presença negra na sociedade nacional.

O Primeiro Congresso dedicou uma sessão especial sobre a arte afro-brasileira (FREYRE, 1937), mas não identificamos a ocorrência de nada relativo às artes visuais na segunda edição do encontro, em 1937, na cidade de Salvador. Contudo, observamos que os parâmetros que definiram a produção visual afro-brasileira em 1934, refletiram-se no meio das artes visuais nos anos seguintes. Esse quadro se alterou depois dos festivais mundiais de arte negra,

na África.

O I Festival Mundial de Artes Negras aconteceu no Senegal e reuniu personalidades de todo o mundo, voltados para uma reflexão afirmativa sobre o papel da África no mundo. Centrado em ações artísticas e culturais, o evento propiciou diversas atividades realizadas por agentes africanos e de outros continentes. Houve ainda debates e exposições de arte tradicional africana e de arte contemporânea (FICQUET; GALLIMARDET, 2009). O Brasil, por intermédio do governo federal, enviou uma delegação de artistas para representar a arte afro-brasileira. O mesmo aconteceu durante sua segunda versão (FESTAC'77), em Lagos (Nigéria), quase onze anos depois. A delegação de brasileiros foi maior e maior também fora a mobilização entre os setores da cultura e negritude no Brasil.

O I Fesman e FESTAC'77 alteraram a paisagem cultural das nações africanas independentes da colonização europeia, mas ainda são uma lacuna na história da política e da cultura desses países. Apesar disso, o assunto não atraiu suficientemente pesquisadores acadêmicos (FICQUET; GALLIMARDET, 2009; VINCENT, 2015). Segundo o francês Cédric Vincent (2015), os eventos não foram apenas modestos festivais ou:

[...] 'simples' événements culturels et artistiques. Véritables nœuds, dispositifs relationnels et représentationnels, ils se trouvent au cœur de mouvements qui ont eu un impact fondamental, à travers le monde, sur la structuration d'Etats-nations et d'imaginaires politiques en devenir. (VINCENT, 2015)³²

Os encontros integram um conjunto de ações promovidas por um movimento político de amplitude internacional: o pan-africanismo, formado por intelectuais e artistas negros dispersos em vários países no início do século XX. Apreendemos o pan-africanismo segundo a definição dos filósofos nigerianos Babasehinde Augustine Ademuleya e Michael Olusegun Fajuyigbe:

Pan Africanism is here perceived as ideologies centred on Africanity and Africans be it within the continent or as found in other continents. It deals with the questions of African dignity, African identity, and African renaissance, and cannot be divulged from its (racial) equality content, and in colonialism, independence and power structure. It is a belief that African peoples, both on the continent and in the Diaspora, share not merely a common history, but a common destiny. (ADEMULEYA; FAJUYIGBE, 2015, p. 23)³³

³² [...] 'simples' eventos culturais e artísticos. Verdadeiros nós, dispositivos relacionais e representacionais, eles estiveram no centro do movimento que impactou fundamentalmente, através do mundo, sobre a estruturação dos estados-nação e dos imaginários políticos que viriam depois (tradução nossa).

³³ Pan-africanismo é aqui entendido como um conjunto de ideologias centradas na africanidade e os africanos e nos africanos de dentro do continente ou que se encontram fora da África. Ele lida com as questões da dignidade africana, da identidade Africana, e do renascimento africano, e não podem ser discutidas partindo de um discurso

O nome emblemático do Pan-africanismo é o de Cheik Anta Diop, historiador senegalês que conseguiu demonstrar um novo paradigma da historiografia atrelado às suas teorias políticas de afirmação negra. O acadêmico organizava seus estudos em dois vieses, premissas para a compreensão da Antiguidade Clássica: a importância da África como berço do mundo e a necessidade de união dos negros desse continente (BARBOSA, M., 2015). Por outro lado, o pensamento pan-africanista instigou a organização política de jovens nacional e internacionalmente, combatendo a discriminação racial e lutando pela independência de nações africanas. No século passado, movimentos sociais negros ao redor do mundo foram inspirados principalmente por aquelas ideias.

Para o professor Muryatan A. Barbosa (2015), os pan-africanistas pleiteavam viver numa sociedade livre de racismo contra os negros. O pan-africanismo agregava outras articulações, como o movimento intelectual de literatos, artistas plásticos e poetas francófonos, chamado “Negritude”. A Negritude tinha como meta afirmar a contribuição negra para a cultura universal. Sua sede em Paris ficou renomada nos anos 1950 e uma de suas realizações foi a criação da “Sociedade Africana de Cultura”, tendo também lançado o periódico *Présence Africaine*. As reflexões do grupo inspiraram as discussões da militância negra brasileira, como o Teatro Experimental do Negro (NASCIMENTO, 1968).

Através da realização de congressos, conferências e festivais, o grupo pan-africanista amadureceu e expandiu suas experiências e mentalidades pelo mundo. No Brasil, o militante negro Abdias do Nascimento foi o intelectual negro latino-americano que conseguiu difundir os fundamentos do pan-africanismo, aproximando-se do movimento nos anos 1960. O ativista denunciou a inexistência da democracia racial brasileira em nível internacional, o que foi considerado uma afronta aos regimes totalitários vigentes no País.

A Negritude foi a base principal sobre a qual se assentou a realização dos festivais citados, que se preocupavam também com a valorização da estética negra nas artes e cultura em todo o planeta (NASCIMENTO, 2002). A realização de tais mostras ampliou o debate sobre a questão cultural do negro em diversas direções, pois se transformaram em

Lieux de concertation et de médiation entre créateurs et décideurs d’une part et audiences d’une grande hétérogénéité d’autre part, ils ont été des caisses de résonance diffusant dans l’espace public des idées précédemment réservées

de igualdade (racial) do colonialismo, da independência e da estrutura de poder. É uma crença de que os povos africanos, tanto no continente e na diáspora, não partilham simplesmente uma história comum, mas de um destino comum. (tradução nossa)

aux élites. (VINCENT, 2015)³⁴

Uma vez que a arte e a cultura foram as chaves de compreensão dos festivais africanos, a participação de artistas brasileiros abriu precedentes para um amplo debate interno sobre a condição das artes de origem negra no País. Tal questão foi partilhada e abordada diversificadamente pelos poderes públicos, ativistas políticos e demais agentes do sistema da arte - artistas, galeristas, críticos, museólogos, entre outros (CLEVELAND, 2012; NASCIMENTO, 2002).

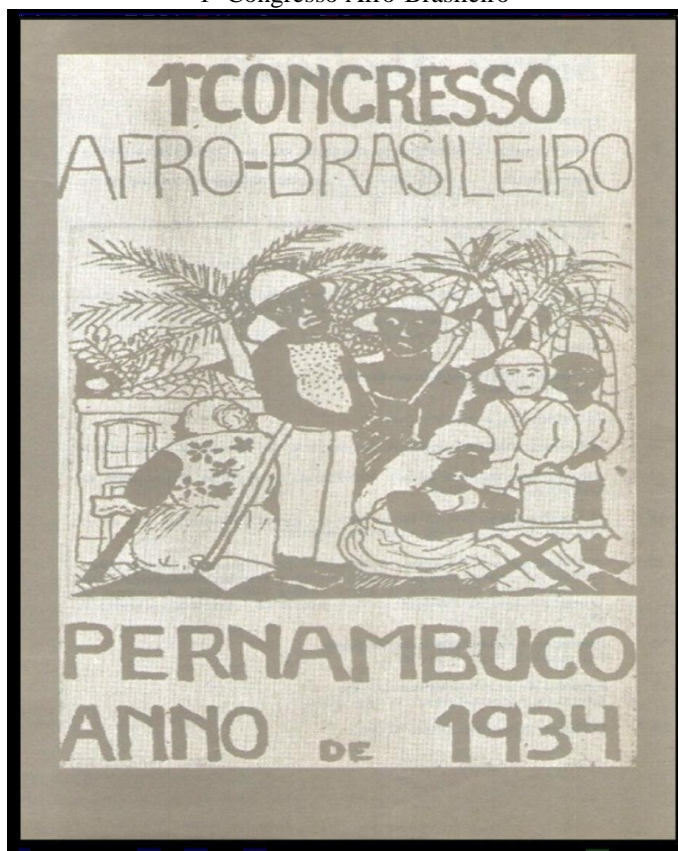
Entendemos que nos dois conclave a produção visual afrodescendente foi apresentada e problematizada de acordo com as visões da época de cada evento. Ambos os momentos contaram com diferentes artistas afro-brasileiros. Os constructos identitários oriundos desse contexto da arte acompanharam e influenciaram as gerações seguintes de artistas visuais. A criação plástica negra nacional do final do século XX redesenhou sua posição no sistema da arte local e estrangeiro (SALUM, 2004). Esse processo de afirmação negra na arte foi elemento determinante de obras e empreendimentos culturais, experimentados por artistas contemporâneos, como Ayrson Heráclito.

4.4.1 O primeiro congresso afro-brasileiro

O Primeiro Congresso Afro-Brasileiro realizou-se em Recife, de 11 a 16 de novembro de 1934. A realização de um encontro daquele porte não poderia se dar em qualquer lugar, pois o deslocamento de grandes distâncias não era tarefa simples; dava-se principalmente por trens e navios. A estrutura da capital pernambucana garantia uma melhor mobilidade, pois possuía linha férrea ligando outras capitais ao seu porto. A cidade era um importante centro regional, importador e exportador de mercadorias e ideias no início do século XX. A imprensa do Pernambuco era ativa e influente em todo o País. Em Recife havia instituições tradicionais de ensino como a Escola de Medicina e Engenharia, a Faculdade de Direito e o Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco. Enfim, o prestígio intelectual, político e econômico da cidade de Recife justificou a escolha do local da reunião (DIMITROV, 2013).

³⁴ Lugares de articulação e mediação entre os criadores e os tomadores de decisão, por um lado, e audiências de grande heterogeneidade, por outro lado. Eles eram como caixas de ressonância difundindo no espaço público as ideias anteriormente reservadas às elites (tradução nossa).

Figura 18 - Ilustração de Cícero Dias para cartão postal do 1º Congresso Afro-Brasileiro



Fonte: Ramos (1988, p.1)

A ideia do Congresso partiu do antropólogo pernambucano Gilberto Freyre³⁵, empolgado com as discussões de seu livro publicado em 1933, o *Casa Grande e Senzala*³⁶. O evento, voltado para aglutinar trabalhos e reflexões sobre o negro na sociedade brasileira, despertou o interesse entre intelectuais estrangeiros e brasileiros e entre os militantes negros. Nesse espaço, pretendia-se abordar a presença negra de uma nova maneira: reconhecendo positivamente sua participação na formação do Brasil.

Como já dissemos, o Primeiro Congresso ocupou um importante lugar nos estudos sobre o negro. Os trabalhos divulgados durante o evento rivalizavam com o pensamento científico anterior, que valorizava o embranquecimento e se baseava exclusivamente na ideia de degeneração. Suas atividades permitiram a troca de ideias e debates sobre a influência negra nasocie-

³⁵ Gilberto Freyre (1900-1987), intelectual pernambucano, formou-se em Artes, na Universidade de Waco, e em Ciências Sociais, na Universidade de Columbia, ambas nos Estados Unidos. Contribuiu com as Ciências Sociais do Brasil, sobretudo a Antropologia, trazendo nova forma de análise. Dirigiu o primeiro curso de Antropologia Social e Cultural da América Latina, na Universidade do Distrito Federal.

³⁶ A publicação do livro *Casa Grande e Senzala*, em 1933, teve grande repercussão. A obra é uma referência para as Ciências Sociais brasileiras, principalmente no que se refere à questão do negro na formação nacional.

dade brasileira, estudos sobre a historiografia da escravidão no Brasil, saúde mental, mestiçagem, religiosidade e arte. Naquele contexto, se reverberavam percepções sobre a identidade nacional e o lugar do negro nesse constructo social (PAZ, 2007; SKOLAUDE, 2014).

O fato de o evento reservar um espaço nobre para as artes visuais afro-brasileiras foi inédito, pois a temática não era explorada pelos intelectuais interessados sobre o negro brasileiro (ARAÚJO, E., 2010; MUNANGA, 2000). Essa atividade do congresso transmitiu a visão daquele grupo sobre a arte de origem negra porque uma exposição é “ [...] uma apresentação intencional, onde se produz, se transmite e se articula uma informação sobre arte, com objetivos determinados que têm sua relação com um determinado momento do saber” (GONÇALVES, 2008, p.47). O salão de arte traduziu também a concepção acerca do artista afro-brasileiro.

A questão racial era o ponto fulcral das pesquisas sobre identidade nacional. E muitos se dedicavam a estudar as manifestações culturais negras para compreenderem o desenho identitário do Brasil (PAZ, 2005). Mesmo criticado, o Congresso Afro-Brasileiro conseguiu concentrar trabalhos, que, apresentados, tornaram-se referências, estimulando a continuidade de estudos nesse campo, ainda que alguns fossem produzidos motivados por hipóteses de negação das ideias iniciais a respeito da presença negra no País (PAZ, 2007).

O encontro foi inovador para época porque integrou perspectivas acadêmicas e populares. Reuniu acadêmicos, analfabetos, lideranças religiosas de matriz africana, lideranças políticas negras, gestores públicos, estudantes, cozinheiras e artistas. Isso provocou reações tanto da imprensa, que acusou os participantes e organizadores de serem comunistas; tanto dos militantes negros, que desejavam uma discussão mais preocupada com a inserção social do negro (SKOLAUDE, 2014).

Além de receber apoio de intelectuais e imprensa nacional e internacional, o encontro foi apoiado por entidades como a Frente Negra Brasileira (FNB), a Mocidade Negra Paulista e a Frente Negra Pelotense³⁷. Participaram também os escritores modernistas José Lins do Rego, Mário de Andrade e Jorge Amado; o folclorista Câmara Cascudo, os antropólogos Edison Carneiro e Arthur Ramos. Lá estiveram ainda, outras lideranças que depois fundaram a Frente Negra Pernambucana, em 1936 (GOMES, 2008). Babalorixás integraram a programação, realizando cerimônias em seus terreiros como parte das atividades do congresso. Promoveram jantares com comidas afro-brasileiras e apresentação de toadas de Xangô, sob regência do maestro

³⁷ A Frente Negra Pelotense foi fundada em 1933, na cidade de Pelotas (Rio Grande do Sul). Entre seus líderes, estava Miguel de Barros, o redator do Jornal A Alvorada, conhecido como “o mulato”. Representante da FNP no 1º Congresso Afro-Brasileiro, Miguel demonstrou grande capacidade de articulação política, contribuindo para a criação da Frente Negra Pernambucana, proferindo um dos dois discursos de encerramento do Congresso (SKOLAUDE, 2013).

Ernani Braga, além de exposição de arte afro-brasileira.

Segundo as pesquisas de Clilton Paz (2007), uma das queixas ao Congresso foi a ausência de reflexão sobre a condição social dos negros no Brasil pós-Abolição. Alguns esperavam o debate mais centrado na integração social e econômica, a exemplo dos militantes: o paulista José Correia Leite, dissidente da FNB e fundador da Frente Negra Socialista (1940); e do etnólogo baiano Edison Carneiro, organizador do 2º. Congresso Afro-Brasileiro, que se realizaria em Salvador (1937).

O encontro sofreu a acusação de fazer ecoar em seu interior “os desdobramentos das ideias freyreanas assumidas em ‘Casa Grande e Senzala’ e consequentemente ao ‘mito da democracia racial’” (SKOLAUDE, 2014, p. 1). Porém, privilegiou a afirmação da presença negra na sociedade no aspecto cultural.

O Congresso também produziu e difundiu seu conceito de arte afro-brasileira, que repercutiu por muito tempo entre os teóricos e profissionais da arte e da cultura afro-brasileira. Relembramos que até as primeiras décadas do século passado, o principal meio de se exercitar a crítica de arte era a imprensa escrita (GONÇALVES, 2008). O discurso sobre arte no Congresso foi materializado no seu salão de arte, inscrito na seção Folclore/Arte, presidida por Rodrigues de Carvalho, um colunista do Jornal Pequeno, de Recife (FREYRE, 1937). Contudo, nossas pesquisas não identificaram a existência de um catálogo da exposição ou lista com as peças expostas. Partindo do pressuposto de que a exposição “não só faz as obras falarem, mas fala das obras, sobre elas, da arte” (GONÇALVES, 2008, p.50), buscamos entender alguns traços daquele contexto através do levantamento bibliográfico. Isso nos permitiu obter informações sobre a concepção e a organização do evento, bem como saber um pouco sobre os artistas participantes do Primeiro Congresso Afro-brasileiro.

4.4.1.1 O Salão de Arte do Congresso Afro-Brasileiro

O Salão de Arte do Congresso reuniu exposições artísticas afro-brasileiras no salão nobre do Teatro Santa Isabel, em 11 de novembro, às 15 horas. O inspetor geral de ensino do Ministério da Educação, Nóbrega da Cunha, foi quem inaugurou a mostra solenemente (PAZ, 2007; SKOLAUDE, 2014).

A exibição das obras foi organizada sob a direção do artista plástico pernambucano Cícero Dias, pintor modernista e amigo de Freyre, ilustrador de *Casa Grande e Senzala*. O pintor teve ajuda de: Clarival do Prado Valladares, ainda estudante de medicina, amigo de Freyre; Jarbas Pernambucano, médico e primo do mentor do encontro; Albertina de Fleury, rainha de maracatu (PAZ, 2007).

Segundo Luís Jardim (1934), artista plástico e jornalista, o salão de artes plásticas do conclave dividiu-se em duas partes. Uma consagrada às pinturas, particularmente aos trabalhos modernistas, como informa Gilberto Freyre:

Para essa exposição mandaram trabalhos – desenhos de negros, pinturas de mulatas, estudos de bahianas – alguns dos maiores pintores brasileiros: Lasar Segall, Portinari, Noêmia, Di Cavalcanti, Santa Rosa, sem falar nos mestres de casa, o admirável grupo do Recife: Cícero Dias, Luís Jardim, Manoel Bandeira. Infelizmente extraviaram-se os desenhos de turbantes e chalés de mulatas e negras brasileiras que Cícero Dias traçara a nosso pedido e que deveriam aparecer nesse volume. (FREYRE, 1937, p.350)

A outra parte da mostra foi dedicada à arte “popular”, em que era possível encontrar “brinquedos de louça vidrada, bonecos, enfeites de muita cor” (JARDIM, 1934). Todo esse material foi adquirido com recursos da arrecadação do congresso, que constituiu tal acervo através da “compra de objectos de arte afro-brasileira – bichos de barro e de pau, cachimbos, fígas, estandartes e bonecas de maracatu” (FREYRE, 1937, p.350). É bom lembrar que a até aquele momento, a religiosidade era o ponto de partida para quem se interessasse na temática artística afro-brasileira e a inclusão de objetos não sagrados nessa mostra traduzia certa ampliação do conceito.

A maior parte dos expositores transitava em torno do idealizador do encontro, o antropólogo Gilberto Freyre (PAZ, 2007), intelectual que também atuou como crítico de arte. Em alguns de seus artigos, encontramos queixas quanto à falta de representação do homem e das paisagens do Nordeste nas pinturas brasileiras. Filho de uma família tradicional e abastada, era defensor de uma arte mais conectada com as cores do Nordeste. Em um de seus célebres artigos: *Algumas notas sobre a pintura no Nordeste do Brasil*, de 1925 (DINIZ; HEITOR, 2010), Freyre questiona a falta de registro visual de cenas e personagens tão comuns no Brasil da cana-de-açúcar, a não exploração artística da plasticidade do cotidiano do negro escravizado. Advogava por uma arte que demonstrasse as características locais:

Nossos pintores têm vivido alheios à paisagem, que os desorienta sem dúvida pela dessemelhança de cor e de luz da europeia em cujo contato sua técnica se

oficializa languemente. E dão ideia de uns como *castrati*, incapazes de fecundar os ricos assuntos que se oferecem, virgens e nus, tanto aos pintores como aos escritores de tendências pictóricas. Ainda não apareceu pintor com a coragem, as tintas, o ritmo épico, a bravura de traço capazes de interpretar a paisagem do Nordeste, nos seus contrastes de verticalidade – a da palmeira, a do visgueiro, a do mamoeiro – e de volúpias rasteiras – a do cajueiro, a do mangue, a da jitéirana. (FREYRE, p. 56 apud DINIZ; HEITOR, 2010)

Então, criou-se a expectativa de responder à angústia freyreana com exposição de arte do congresso. Luís Jardim, responsável pela cobertura na imprensa local, estava bastante otimista com o papel do Congresso para o mundo artístico:

O Congresso particularmente para a arte terá uma significação extraordinária: será talvez a base da arte brasileira do Norte, pura, clara viva e ao mesmo tempo misteriosa, como era por exemplo o ‘efum’, cerimônia religiosa africana em cuja decoração entravam de preferência essas cores: o azul, o branco e o vermelho. (JARDIM, 1934)

A força das ideias de Freyre atraía muitos admiradores e fortalecia um discurso regionalista. Nesse raciocínio, tratar do regional nas artes, enfatizando as culturas populares, significava retratar aspectos da presença negra na sociedade pernambucana. O prestígio social de Gilberto Freyre abria também muitas portas para o campo profissional dos artistas, muitos dos quais encontravam no trabalho com a imprensa um meio de sobrevivência (DIMITROV, 2013). Nessa conjuntura prosseguia Luís Jardim (ilustrador e colunista), em seu artigo: *A exposição de pintura no 1º. Congresso Afro-Brasileiro*, impresso no Diário de Pernambuco de 10 de novembro de 1934, dissertando sobre a importância da cor enquanto maior contribuição negra para a arte brasileira:

O que talvez fique para sempre como influência do negro na arte brasileira é a cor. A cor da sua predileção, que é a cor bonita dos trópicos: o encarnado, o azul, o branco puro, o amarelo e o preto. Cores sem misturas com nuances cinzentas, com fumaças ou névoas tão ao gosto dos pintores nobres que cursam a Europa. O pintor que tiver de se afirmar definitivamente na vida artística brasileira, pelo menos na do Norte, será o pintor dessas cores. (JARDIM, 1934)

Os artistas selecionados para o salão de artes visuais do Primeiro Congresso Afro-Brasileiro reinterpretaram, a seu modo, as populações negras no Brasil. Mas entendemos que havia hierarquia entre eles. Os pintores escolhidos foram os modernistas, pertencentes ao grupo nacional ou ao regional. Quanto aos outros, responsáveis pela produção dos “objetos de artesanato” (RAMOS, 1988), a autoria dos trabalhos apresentados sequer foi registrada.

4.4.1.2 Artistas

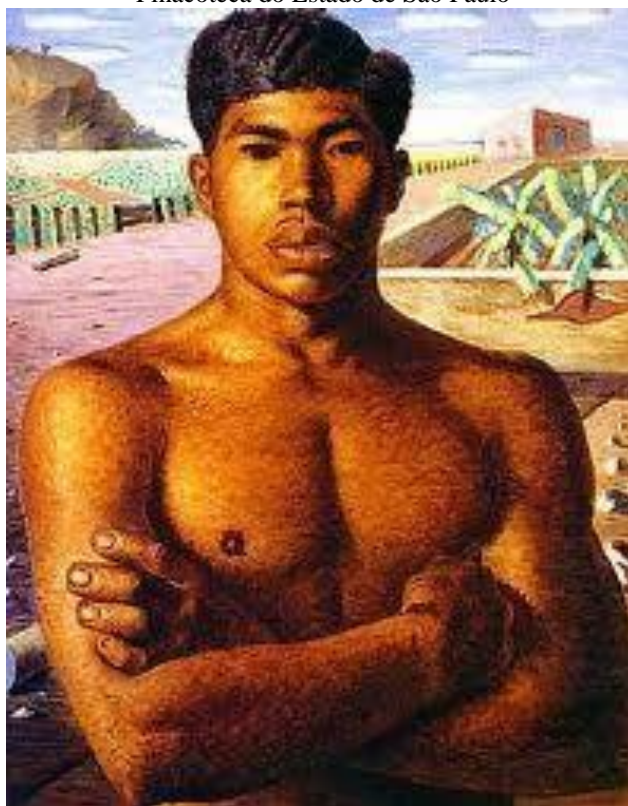
De acordo com Eduardo Dimitrov (2013), no início do século XX, a relação centro-periferia da arte começava a se redesenhar com o novo cenário econômico e cultural brasileiro, fortalecendo uma rede de profissionais da arte na região sudeste. No topo da pirâmide estavam os artistas modernistas originais do sul brasileiro. Em nível local, os artistas modernos com formação acadêmica no País ou no exterior, oriundos de famílias tradicionais e endinheiradas, ocupavam as posições sociais privilegiadas. Sua rede de relações se constituía de elementos da elite nordestina, enriquecida com a exploração da mão-de-obra escrava. Na posição inferior, encontravam-se os outros artistas: os mestiços ou os negros, quase sempre autodidatas. Dimitrov (2013) destaca que, ao mesmo tempo, os modernistas pernambucanos, chamados de regionalistas, eram apresentados por seus pares no sul do Brasil como *pintores primitivistas*.

O paradoxo é que, ao ser exposta ao lado dos consagrados artistas modernos do sul do País, a arte (moderna) regional e a arte dos negros eram legitimadas no meio artístico. A autenticidade e o status de obra-prima são qualidades reclamadas pela arte moderna (PRICE, 2000). Portanto, ao reconhecer características modernistas nessa produção, o público associava imediatamente a ideia de originalidade. Sally Price nos explica que “...boa parte da admiração popular pela arte primitiva baseia-se em associações e características que atraíram nosso interesse pela primeira vez através de artistas ocidentais do século XX” (PRICE, 2000, p.138-139).

A representação racial da nação (tema comum entre os modernistas) não era imparcial. Os negros e indígenas brasileiros eram representados como “tipos”, coletividade; e raramente possuíam nome ou sobrenome. Suas imagens estavam associadas à natureza, na qual cores e formas de segundo plano transmitiam a ideia de “selvagens ou primitivos”. Enquanto isso, os brancos eram retratados de modo diferente, com fundos neutros ou com elementos ligados à modernidade e à civilização (GILIOLI, 2009).

Não temos como listar obras apresentadas na mostra, pois nossa pesquisa não localizou nenhum documento com a lista de todas as peças e seus respectivos autores. Contudo, ao consultarmos os livros em que foram publicados os trabalhos apresentados no Congresso, percebemos que algumas imagens foram utilizadas para a ilustração de textos. Não podemos afirmar se elas integraram ou não o salão de arte, embora, certamente, fizessem parte do gosto estético dos organizadores e participantes do encontro.

Figura 19 - PORTINARI, C. *O mestiço*. 1934. Óleo sobre tela, de 81 cm X 64cm.
Pinacoteca do Estado de São Paulo



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo (2015). Disponível em: <www.pinacoteca.org.br>

Na página 331 do livro *Novos Estudos Brasileiros*, organizado por Freyre (1937), encontramos a reprodução da pintura *O Mestiço*, de Candido Portinari (FIGURA 19). Um pouco mais à frente, localizamos a obra *Preto na Enxada* (FIGURA 20), mais tarde batizada como *Lavrador* (HILL, 2008), ilustrando um “tipo” nacional: o trabalhador mestiço (FREYRE, 1935, p. 337). Esses dois trabalhos são emblemáticos da trajetória artística do pintor modernista, além de serem referenciais na arte brasileira.

Figura 20 - PORTINARI, C. *Lavrador*. 1934. Óleo sobre tela, 100 cm x 81 cm. MASP



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em:
<<http://www.pinacoteca.org.br>>.

As duas telas integraram, em dezembro de 1934, a primeira exposição individual de Portinari, em São Paulo (HILL, 2008). Não sabemos se foram expostas no Congresso, mas o espaço de tempo entre o Congresso em Recife e a exposição individual de Portinari foi muito curto. Do encontro no Pernambuco até a exposição de São Paulo levou apenas um mês, período relativamente pequeno para a preparação de uma obra de arte.

Segundo a tese de doutorado em Artes de Marcos César Hill (2008), *O Mestiço* representa um pensamento nacional da época, em que se refletia a identidade nacional e a presença negra. Portinari vinha de um contexto rural como filho de imigrantes italianos, o que o diferenciava de outros modernistas, como Tarsila do Amaral e Emiliano Di Cavalcante, descendentes diretos de senhores de escravos. O pintor não tinha uma visão tão romântica, nem saudosista da vida dos trabalhadores no campo. O artista parece preocupado em enfatizar a força redentora do trabalho em seus quadros, conectando-os às questões sociais.

As pinturas citadas foram essenciais para afirmar a linguagem plástica de Cândido Portinari, registrando a fase em que seu trabalho se destaca pelo agigantamento das mãos e pés, da ligação do homem à terra e da representação do que é ser brasileiro (GILIOLI, 2009; HILL, 2008).

Figura 21 - *Negros Dançando*, ilustração de Lasar Segall



Fonte: Ramos (1988)

Em outro livro de trabalhos, organizado por Arthur Ramos (1988), identificamos gravuras de Lasar Segall (FIGURA 21) e Santa Rosa (FIGURA 22). Lasar Segall (1891-1957) nasceu na Lituânia e estudou artes na Alemanha. Veio ao Brasil pela primeira vez em 1913, quando realizou uma importante exposição com obras impressionistas e realistas. Mudou-se definitivamente para o País dez anos depois, quando já havia se aproximado das vanguardas artísticas da época. Aqui, sua produção incorporou o debate modernista. A brasilidade tornou-se um aspecto frequente em suas criações e o “exótico” do País foi o negro. Inspirou-se em

paisagens e negros camponeses, representando-os como integrados a natureza e mestiçagem tropical (GILIOLI, 2009).

Figura 22 - *Cabeça de Preto Brasileiro*, ilustração de Santa Rosa



Fonte: Ramos (1988)

Tomás Santa Rosa (1909-1956) ilustrou importantes obras literárias modernistas, a exemplo de *Caetés* (1933) e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos; *Cacau*, de Jorge Amado (1937) e *Macunaíma*, de Mario de Andrade (1939), entre outros. Inovou enquanto programador visual, ousando em composição básica de desenho. Porém, seu trabalho conquistou maior destaque como um dos mais importantes cenógrafos do teatro brasileiro.

Os outros modernistas “nacionais” que expuseram no Primeiro Congresso Afro-Brasileiro foram: Emiliano Di Cavalcanti e Noêmia Mourão. Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) era boêmio e pertencente aos estratos sociais mais altos. O pintor se dividia entre a convivência

com as camadas mais prestigiadas – que lhe compravam os trabalhos – e com os menos favorecidos – que lhe inspiravam os trabalhos. Tinha uma boa rede de contatos, por isso tornou-se um dos principais organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922. Segundo a análise de Gilioli (2009) sobre Di Cavalcanti, ser boêmio naquele contexto era o mesmo que imitar “...seus pares franceses que queriam afrontar a burguesia com hábitos vistos como desregrados e “exóticos”, inclusive cometendo o desatino de se misturar com setores sociais menos favorecidos e discriminados” (GILIOLI, 2009, p.38).

Noêmia Mourão (1912-1992) foi aluna de Di Cavalcanti, com quem se casou em 1933. Viveu na Europa por uma temporada, quando expôs em diversos lugares e trabalhou na imprensa. Sua primeira exposição aconteceu no Rio de Janeiro em 1934, depois em Recife. Fixou residência em São Paulo a partir dos anos 1940.

Entre os artistas do Recife, de orientação modernista, destacamos o Grupo dos Independentes e os Regionalistas. Para Eduardo Dimitrov (2013), o fato de esses artistas retratarem as realidades locais, incluindo a presença negra na cultura pernambucana, contribuiu para a criação de imagens sobre o que se entendia como folclore ou cultura local.

O Grupo dos Independentes, destacado pela produção modernista no estado, expôs no Congresso representados por Manoel Bandeira, Lula Cardoso Ayres, Luís Jardim, Cícero Dias Hélio Feijó, Nestor Silva, Luís Soares e Danilo Ramires (RODRIGUES, 2014; FREYRE, 1937). Esse grupo era composto por artistas ligados à imprensa, que produziam ilustrações para jornais e revistas, além de pinturas com temáticas regionais. Além do trabalho no meio impresso, o grupo foi efêmero, marcado por duas exposições, uma em 1933 e outra 1936, extinguindo-se logo em seguida.

Nesse grupo, destaca-se Manoel Bandeira (1900-1964), ilustrador de algumas obras literárias de Gilberto Freyre, de quem foi muito amigo. Era reconhecido como desenhista, privilegiando muitos temas locais em seu trabalho. No entanto, ele também ilustrou obras de circulação nacional.

Os motes dos desenhos de Manoel Bandeira serão recorrentes em outros artistas, indicando seu caráter exemplar não apenas pela posição institucional que ocupou como ilustrador, mas também pelo tratamento pictórico dado a alguns temas que se tornariam caros aos pintores locais – a recuperação dos motivos ligados à cana-de-açúcar e aos trabalhadores braçais; as assombrações, posteriormente muito evocadas por Ayres; a construção de um panteão de tradições ‘genuinamente pernambucanas’, como o frevo, o maracatu, assim como outras manifestações tidas como ‘folclóricas’. (DIMITROV, 2013, p. 77)

Manoel Bandeira expôs no Congresso duas cenas da Festa de Nossa Senhora dos Prazeres, nas quais apareciam negros bebendo e dançando, nos informa o pesquisador Eduardo Dimitrov (2013).

Os autores Clilton Paz (2007) e Mateus Skolaude (2014) nos forneceram mais informações sobre os participantes do evento:

- Luís Soares (1875-1948), bancário, passou a ser conhecido como pintor primitivista no sul do País, apesar de sua formação erudita na Europa.
- Danilo Ramires (1919-?) era adolescente na época do Congresso, mas foi secretário de redação do jornal Diário de Pernambuco e trabalhou como repórter e paginador gráfico posteriormente no Rio de Janeiro.
- Nestor Silva (1911-1937) foi desenhista e caricaturista autodidata, realizando trabalhos na imprensa local e do Rio de Janeiro.
- Luís Jardim, ilustrador na Editora José Olympio, fez cobertura jornalística da sessão de arte do Congresso (onde também expôs), publicando artigos no Diário de Pernambuco.
- O arquiteto Hélio Feijó (1913-1991) foi aluno de Cândido Portinari no Rio de Janeiro, além de desenhista do jornal O Globo. Hélio Feijó foi um dos fundadores da Sociedade Arte Moderna do Recife, nos anos 1940.

Quanto ao chamado grupo de regionalistas, dois foram os expositores: Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres. Cícero Dias (1907-2003) era arquiteto e pintor modernista, formando-se na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro. Amigo de Freyre, foi autor da capa de *Casa grande e Senzala*. Convidado pelo amigo, apresentou dois trabalhos de xilogravura sobre o negro no Brasil no salão de entrada do Teatro Santa Isabel, local do Congresso (FREYRE, 1937). Ministrou aulas de pintura e desenho em Paris, onde passou a maior parte de sua vida; participou da Bienal de Veneza, em 1950 (BORGES, 2012).

Lula Cardoso Ayres (1910-1987) vinha de uma família ligada à aristocracia açucareira, foi professor da Escola de Belas Artes do Pernambuco, fundada em 1932. Tal Escola garantiu maior inserção de artistas e profissionais liberais nas elites locais (PAZ, 2007; DIMITROV, 2013).

Outros artistas expuseram no evento, a exemplo do advogado e jornalista Miguel Barros (1902-1977), da Frente Negra Pelotense. Durante o evento, ficou conhecido como “o Mulato Barros” e expôs duas pinturas, sendo uma intitulada de *Morte de Zumbi* (SKOLAUDE, 2013).

Solano Trindade (1908-1974), ator, pintor e poeta, também participou do encontro; mas não localizamos informações consistentes sobre a qualidade de sua participação.

Os outros expositores, especialmente os da arte “popular”, não tiveram seus nomes registrados em nenhuma fonte consultada sobre o evento. O esquecimento dos artistas populares nos faz entender que a arte afro-brasileira de autoria negra recebeu tratamento desigual no Congresso. Naquele contexto, a categoria *negro brasileiro* tornou-se o *autor*, como se fosse um único sujeito; representando uma pluralidade de indivíduos singulares, com características próprias. Sua narrativa visual foi vista como trabalho de uma coletividade, e não como o resultado da ação criativa de uma pessoa.

A falta de interesse em registrar os nomes de autores afro-brasileiros demonstra o desprezo para com sua história e meio social, mesmo entre os estudiosos da questão negra no Brasil. Por isso a arte dessa população, em geral apresentada como “primitiva” e coletiva, pouco alterou essa imagem, recaindo o anonimato sobre o criador da obra, como reflete a antropóloga Sally Price:

Aí continuamos vendo artistas “tradicionais” trabalhando com materiais, estilos e sistemas simbólicos herdados de seus antepassados, e obstinados a pensar sobre estes antepassados como pessoas que não merecem ser recordadas individualmente como gente que deixou uma marca distintiva e pessoal sobre sua arte. (PRICE, 1996, p. 210-211)

Nessa parte da exposição do Congresso, o negro era um artista sem nome e sem rosto, apresentado como um mero executor de tarefas fabris, como se fosse um operário numa linha de montagem. Muitas peças foram compradas em mercados e feiras populares, territórios desprestigiados socialmente, o que estimulou o desinteresse na identidade do autor e negação de sua individualidade.

O salão de arte do Primeiro Congresso Afro-brasileiro garantiu espaço nobre aos pintores modernistas e acadêmicos, brancos em geral. Mas escondeu o artista negro, apresentando seus trabalhos como arte popular, sem autor. Esse foi caso do maracatu³⁸ que desfilou no evento. Embora se constituísse de brincantes negros, quem é apontado como “autor” da obra é Clarival do Prado Valladares (FREYRE, 1937), um jovem e branco estudante de medicina que “Participou do evento do Recife com exposição de um estandarte, bonecas e colares da rainha do maracatu de Pernambuco que, na época do evento, era a senhora Albertina de Fleury, pertencente a uma tradicional família pernambucana” (PAZ, 2007, p. 44).

Tanto o maracatu quanto os objetos de arte popular não teriam sido identificados como

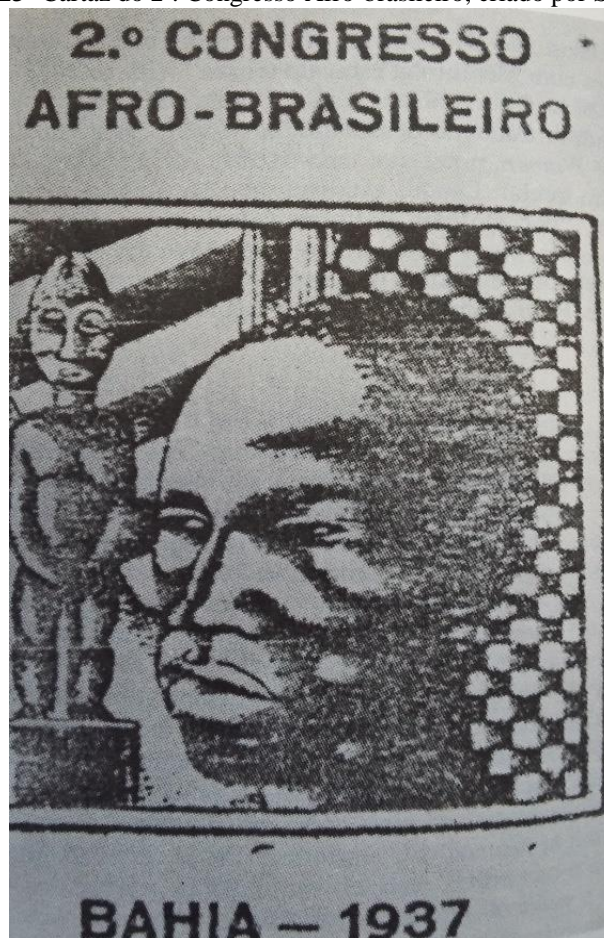
³⁸ Maracatu é uma manifestação cênico-musical, sustentada em danças, música percussiva de origem africana e referências ao universo ritual afro-brasileiro. É um festejo inspirado na coroação de reis e rainhas africanos, típico do estado do Pernambuco.

obras de arte se não tivessem seu mérito artístico reconhecido por um conhecedor da arte ocidental. Como parte da seleção de obras do Congresso, o maracatu recebeu uma espécie de “atestado de arte”, validado pelo conhecimento de Valladares, futuro crítico de arte.

Clarival viveu no Recife durante a adolescência, e lá iniciou o curso de Medicina, concluído em Salvador. Era amigo e admirador de Freyre. Após *Casa grande e Senzala*, voltou-se para os estudos de natureza social, e em seguida para as manifestações artísticas. Tornou-se médico e professor, dedicando-se às artes completamente a partir dos anos 1960. Em 1962, passou atuar como docente de História da Arte na UFBA e depois mudou-se para o Rio de Janeiro. Clarival do Prado Valladares teve papel crucial na participação brasileira no Primeiro Festival Mundial de Artes Negras, em 1966, quando também integrou o júri internacional de premiação das obras de arte.

4.4.2 O SEGUNDO CONGRESSO AFRO-BRASILEIRO

Figura 23- Cartaz do 2º. Congresso Afro-brasileiro, criado por Santa Rosa



Fonte: Oliveira e Lima (1987, p. 134)

O Segundo Congresso Afro-Brasileiro ocorreu em Salvador, ano de 1937, organizado por Edison Carneiro (1912-1972). Edison foi um advogado, jornalista e etnólogo negro. Ainda que tenha contribuído com inúmeros trabalhos sobre o mundo afro-brasileiro, enfrentou dificuldades na inserção do mundo acadêmico (SANTOS, F., 2015).

O encontro organizado por Carneiro reuniu participantes de diversos setores sociais. Acadêmicos de prestígio internacional apresentaram seus trabalhos no 2º. Congresso. O evento contou também com a participação de lideranças da cultura afro-brasileira desfrutando do mesmo status de autoridade que os cientistas e intelectuais ligados à universidade. Outros populares colaboraram intensamente durante a preparação e a execução do certame:

A sessão preparatória de ontem teve, como resultado, a colaboração mais eficiente de elementos populares. Silvino Manoel da Silva, tocador de tabaque do candomblé do Gantois, vai apresentar ao Congresso um interessante trabalho sobre os toques nos terreiros. Aninha, chefe da Cruz Santa do Axé do Opô Afonjá, de São Gonçalo, no Retiro, escreverá sobre velhos costumes africanos da Bahia. Maria Badá, velha negra de mais de noventa anos, fará receitas de comidas afro-brasileiras. Menininha, mãe-de-santo do candomblé do Gantois, escreverá a história do seu ‘terreiro’, baseada nos arquivos dos seus avós. A Rádio Comercial da Bahia, em colaboração com o Congresso Afro-Brasileiro, irradiará a festa que encerrará o Congresso, no candomblé do Gantois. (O ESTADO DA BAHIA, 09/01/1937, p.7 apud CLAY, 2015, p.56)

O conclave mobilizou diferentes setores da cultura afro-brasileira e recebeu apoio institucional do governo do estado da Bahia. As discussões favoreceram a organização política em torno da liberdade religiosa, culminando com a criação da União das Seitas Afro-Brasileiras da Bahia (CLAY, 2015). O antropólogo Vagner Gonçalves da Silva (2002, p.92) acrescenta que o encontro baiano teve mais repercussão do que o primeiro, contribuindo especialmente “[...] em termos de legitimação das religiões afro-brasileiras dentro e fora do campo acadêmico”.

Entendemos o valor do 2º. Congresso Afro-brasileiro para os estudos sobre o negro no Brasil, porém seus debates e atividades afins não abordaram a produção artística visual de origem negra. Também não identificamos referências sobre a arte e artistas plásticos afro-brasileiros durante o encontro em Salvador. Portanto, embora reconheçamos sua relevância acadêmica para os estudos étnicos e africanos no País, não nos interessa mais tratar do evento no presente trabalho. Foi o 1º Congresso que abarcou as visualidades negras, divulgando um conceito de arte entre os estudiosos, colaborando para institucionalidade da arte afro-brasileira. A abordagem das artes plásticas afro-brasileiras naquele evento foi algo ousado e inovador entre os pesquisadores. Sustentamos que esse acontecimento favoreceu a oficialização desse tipo de arte como parte da história da arte nacional.

Nas décadas seguintes aos referidos congressos, suas ideias ressoavam no pensamento sobre a cultura nacional, ao mesmo tempo que embasaram novos estudos sobre a situação racial do País (ORTIZ, 2005). Mas só nos anos 1960, através dos processos de articulação para participação no I Festival Mundial de Artes Negras, é que a arte de origem negra brasileira alcançou institucionalidade, reconhecida pelo governo do Brasil. Ao mesmo tempo, o I Fesman instigou questionamentos internos sobre o negro nas artes visuais. A arte e os artistas de origem negra brasileira também se manifestaram internacionalmente, relacionando-se com esferas culturais, políticas e econômicas de diversos países que experimentaram a escravidão do negro no período colonial. O mesmo fenômeno ocorreu com a segunda edição do Festival, em 1977, em Lagos, Nigéria. Para Nelson Inocêncio da Silva (2013) esses dois momentos de intercâmbio renovaram as lutas internas para a preservação do patrimônio e da memória da experiência negra no Brasil.

4.4.3 O I Festival Mundial de Artes Negras

Nas décadas de 1960-1970, sociedades africanas recentemente independentes da colonização europeia vislumbravam se afirmar no cenário global também pelo viés artístico e cultural. Os novos estados visavam obter o reconhecimento da importância da África para o mundo, bem como impulsionar a admiração internacional para com o continente. Para tanto, naquele período se organizou uma série de grandes eventos culturais, numa espécie de resposta às grandes exposições internacionais europeias, realizadas na época da colonização, quando os negros eram apresentados de modo negativo. O desejo de elaboração de uma nova identidade africana (a ser partilhada com sua diáspora) era o que motivava tais empreendimentos (FICQUET; GALLIMARDET, 2009).

Figura 24 - Cartaz do I Fesman



Fonte: Ficquet e Gallimardet (2009)

O primeiro desses grandes eventos foi o Festival Mundial de Artes Negras (Fesman), ocorrido em Dacar, entre os dias 30 de março e 23 de abril de 1966, que reuniu personalidades de destaque dos mundos artístico, cultural, científico e político internacionais. Contou com a participação de líderes de relevância histórica, como Aimé Césaire³⁹ (poeta e ensaísta), André Maulraux (ministro das Relações Culturais da França), William Fagg (conservador do British Museum) e Leopold Sédar Senghor (poeta e presidente do Senegal naquela época), o qual abriu solenemente o evento exaltando a originalidade dos valores da civilização negra (REVISTA AFRO-ÁSIA, 1966; FICQUET e GALLIMARDET, 2009). O senegalês verbalizou seu pensamento afirmativo:

Sermos nós mesmos, cultivando nossos valores próprios, tais como os encontramos nas fontes da Arte Negra: aqueles situados além da unidade profunda

³⁹ Aimé Césaire e Leopold Sedar Senghor lideraram o movimento político e literário chamado Négritude, defendendo as origens africanas.

do gênero humano, porque nascidos de fatores biológicos, geográficos e históricos que constituem a marca da nossa originalidade no pensamento, no sentimento e na ação.

Sermos nós mesmos, não sem contribuições alheias, mas não por procuração, e sim pelo nosso próprio esforço pessoal, em suma, por nós mesmos. (SENGHOR apud OLIVEIRA, 1966)

O discurso de Senghor transmitiu otimismo em relação ao protagonismo africano no mundo, referenciado nas artes negras, visando à afirmação da contribuição da África para o planeta (REVISTA AFRO-ÁSIA, 1966).

Promovido pelo governo do Senegal e UNESCO, o projeto funcionou com orçamento nacional senegalês, e teve a supervisão direta do presidente da república. Senghor era um entusiasta da arte africana (OLIVEIRA, 1966) e a enxergava como elemento vivo e dinâmico, capaz de interferir na vida humana e de se reinventar a partir de suas próprias raízes, mesmo longe da África (REVISTA AFRO-ÁSIA, 1966). Por sua vez, a Unesco incumbiu-se de organizar o colóquio sobre arte negra, figurando algumas vezes como articuladora entre instituições, colecionadores e governos que tornaram possíveis o transporte, empréstimo e a exibição das obras (FICQUET; GALLIMARDET, 2009).

O tema arte negra trazia dois pontos de problematizações: por um lado, a dispersão das concepções estéticas africanas através colonização, bem como sua difusão. Por outro lado, estava a contribuição basilar do negro africano na reinvenção de identidades dos territórios recém-libertados do julgo colonial. Mas a maior expectativa dos organizadores era poder analisar a produção cultural e artística africana na própria África, entre os africanos, o que foi ratificado em falas como a do presidente do comitê de organização da exposição de arte, o camaronês Engelbert Mveng:

Pela primeira vez na história do mundo, a arte africana, na própria África, apresenta à humanidade suas múltiplas faces. Pela primeira vez, especialistas vindos de todos os horizontes serão os intérpretes desta arte, com o concurso daqueles que são, na África mesma, os depositários autorizados de nossa cultura e nossas tradições (MVENG apud REVISTA AFRO-ÁSIA, 1966, p. 179)

O I Fesman tornou-se um marco na história senegalesa e do pan-africanismo. Os pesquisadores franceses Ficquet e Gallimardet (2009), em seu trabalho intitulado “*On ne peut nier longtemps l’art nègre: Enjeux du colloque et de l’exposition du Premier Festival mondial des arts nègres de Dakar en 1966*”⁴⁰, nos informam que, apesar da sua relevância, essa atividade

⁴⁰ Não há como negar a arte negra por mais tempo: Questões da conferência e exposição do Primeiro Festival Mundial das Artes Negras de Dacar em 1966 (tradução nossa).

ainda não obteve o estudo aprofundado que merece ter. Na opinião dos autores, o festival era uma ação artística em uma operação política. Era o desejo do renascimento africano naquela ordem mundial.

A realização do conclave contribuiu para o desenvolvimento local de Dacar, principalmente pelo setor do turismo. A atração de turistas acompanhou uma reorganização urbana através de obras de infraestrutura como as reformas do aeroporto e do porto, a abertura de novas avenidas, construção de meios de hospedagem, de edifícios para moradia e equipamentos culturais como a vila Soumbédioune (espaço voltado para o artesanato), Teatro Daniel-Sorano e o Museu dinâmico, criado para acolher peças clássicas de arte africana (FICQUET; GALLIMARDET, 2009).

O Festival Mundial de Artes Negras contou com três semanas de espetáculos, colóquios, exposições e festas de rua, conferências com as presenças de autoridades políticas, culturais e intelectuais de muitos países. Ao todo, 37 países foram convidados. Entre as diversas delegações estrangeiras (africanas e de outros continentes) estavam os Estados Unidos, Haiti, Trindade-e-Tobago, Reino Unido, França e Brasil, representantes da dispersão africana no período colonial.

O cerne do I Fesman era a reflexão em torno da produção artística negra (OLIVEIRA, 1966). No entanto, a ideia de organizar um evento desse porte já aparecia desde 1919, nas reuniões de pan-africanistas – tanto nas realizadas no continente americano, quanto no europeu. Mas o festival foi planejado e sugerido em 1959, durante as atividades do 2º. Congresso de Escritores e Artistas Negros, em Roma (ADEMULEYA; FAJUYIGBE, 2015). Lá surgiram as questões a serem abordadas em Dacar, como nos dizem Ficquet e Gallimardet (2009, p.137):

Ils se penchèrent en priorité sur les différents aspects des arts plastiques en Afrique et sur leur évolution, ainsi que sur leurs liens avec l'Occident, du fait aussi bien de l'influence subie lors de la colonisation que des échanges ultérieurs avec les arts européens. Ils s'interrogèrent également sur l'existence d'une esthétique commune aux arts africains dans les domaines de l'architecture, de la danse et de la musique. Les grandes questions qui allaient être reprises à Dakar sept ans plus tard se trouvaient ainsi posées.⁴¹

A produção cultural e artística negra foi o tema recorrente nos debates promovidos pelo I Festival Mundial de Artes Negras. Tais discussões atraíram especialistas, etnólogos, artistas,

⁴¹ Eles se debruçaram principalmente sobre os diferentes aspectos das artes visuais na África e sua evolução, bem como sobre suas relações com o Ocidente, devido ao fato de que sofreu influência na colonização e nas trocas posteriores com artes europeias. Eles também questionaram igualmente a existência de uma estética comum às artes africanas nas áreas de arquitetura, dança e música. As grandes questões que seriam retomadas em Dacar sete anos mais tarde foram, assim, colocadas (tradução nossa).

produtores culturais, arqueólogos, conservadores, museólogos, escritores, cineastas, músicos, dançarinos, historiadores, entre muitos outros. Essas reflexões ocorreram buscando considerar a temporalidade das manifestações, seguindo três perspectivas norteadoras:

- Arte tradicional e civilização negro-africana: funções e significações;
- Difusão, influências e reencontros da arte negra com as outras culturas;
- Problemas atuais e perspectivas futuras.

Os diálogos resultaram numa atitude política favorável a todos os participantes: o encaminhamento de propostas aos governantes. Reivindicou-se conjuntamente a criação de uma política cultural e educacional que garantisse, em seus respectivos países, a formação de pesquisadores, especialistas, docentes, artistas e público para as artes negras; além da ampla oferta de educação artística para juventude, da conservação do patrimônio cultural e artístico negro e criação de museus nacionais e regionais (FICQUET; GALLIMARDET, 2009).

As duas exposições de artes visuais do I Fesman obedeceram a temática do principal colóquio: *Função e significação da arte negro-africana na vida do povo e para o povo*. A primeira mostra, dedicada à arte africana tradicional, recebeu o título: *Arte Negra – Fontes, Evolução, Expansão*. Para que essa atividade acontecesse, diversas instituições museológicas da Europa, África e América, colaboraram, reunindo um riquíssimo acervo no local.

Figura 25 - Pavilhão da Exposição Arte Negra – Fontes, Evolução, Expansão



Fonte: Ficquet e Gallimardet (2009, p.155)

A segunda exposição concentrou-se na arte contemporânea e foi denominada *Tendências e Confrontos*. Realizou-se no átrio do Palácio da Justiça, entre os dias 01 e 24 de abril.

Cada país recebeu 32 m² para a montagem da exposição, exceto os Estados Unidos, Nigéria e Brasil, que receberam o dobro do espaço porque possuíam maior população negra (VALLADARES, 1966).

Nessa exibição, a arte africana apareceria como vetor de estilos artísticos bem localizados, ultrapassando as fronteiras continentais. O Brasil participou da atividade com trabalhos dos artistas Rubem Valentim (1922–1991), Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962), Heitor dos Prazeres (1898–1966). Agnaldo recebeu o primeiro prêmio da categoria escultura.

Essa mostra contemporânea não agradou a todos, levando a protestos como o do brasileiro Waldir Freitas de Oliveira, representante do Centro de Estudos Afro-orientais da Universidade Federal da Bahia (CEAO/UFBA) no I Fesman. Para o professor, os artistas africanos contemporâneos estavam desligados de sua origem e visavam uma constante subordinação aos ditames da arte em voga nos grandes centros ocidentais como Paris, Londres ou Nova Iorque (OLIVEIRA, 1966). Na opinião de Oliveira (1966, s.p.), encontrava-se a referida exposição “[...] numa terrível falta de unidade, numa incoerência assustadora, obras de arte as mais diversas quanto ao valor artístico, mas principalmente chocantes quanto à falta de originalidade dos seus artistas”.

A diversidade abarcada pela categoria arte contemporânea permitia que houvesse a declaração dessa origem negra, através do uso emblemático do prefixo “afro” seguido de um adjetivo pátrio para designar a produção de populações que sofreram empreendimentos coloniais. Era a demonstração da capacidade de reinvenção de uma arte, como reflete Marta Salum:

Hoje, falar em arte afro-americana, arte afro-cubana e arte afro-brasileira é uma forma que antropólogos e historiadores da arte contemporânea encontraram de recolocar a arte africana para além dos limites de uma etnologia ultrapassada. (SALUM, 1999, p. 113)

É interessante notar que, nesse espaço institucional arquitetado intelectualmente por muito tempo, afirmou-se uma estética artística visual de origem negra, mas mestiça em sua constituição. Nomenclaturas como arte primitiva, arte *naïf* ou arte popular não suportaram mais os sentidos para os que as novas conjunturas culturais e políticas abriam. O Fesman reivindicava um lugar prestigiado para a arte dos negros, arte que se (re)criava em territórios diferentes.

Por esse viés, é possível compreender a arte afro-brasileira como contemporânea e internacional, pois foi assim batizada no século XX, alcançando vôos internacionais rapidamente (SALUM, 1999). A premiação da obra de um artista negro brasileiro no Festival atraiu a atenção para a produção dos “afro-brasileiros”, assegurando a inserção dessa arte nos circuitos oficiais

nacionais e estrangeiros.

4.4.3.1 O Brasil no I Fesman – Antecedentes

Em 1959, o professor português Agostinho da Silva, exilado desde os anos 1940 no Brasil, propôs a criação de um centro de estudos direcionados sobre a África e sua relação com outros continentes. Mesmo num ambiente de resistência das elites baianas, o reitor Edgar Santos então resolveu fundar o Centro de Estudos Afro-orientais da UFBA (CEAO). O CEOA, “[...] primeira experiência de institucionalização dos estudos africanos no Brasil” (OLIVEIRA, G., 2010, p. 53), representou a confluência do desejo de objetivar a produção acadêmica com a política local, nacional e internacional (SANTOS, J., 2005).

O CEOA influenciou na política externa do presidente Jânio Quadros, impulsionada com a abertura de embaixadas brasileiras em Gana, Nigéria e Senegal, pela criação de um programa de bolsas para africanos estudantes de nível superior e intercâmbio entre professores. Em 1961, Agostinho da Silva foi convidado a trabalhar como assessor para política externa do presidente da república. Em seu lugar, nomeou-se o professor Waldir Freitas de Oliveira (CLEVELAND, 2012; OLIVEIRA JÚNIOR, 2010; SANDES, 2010).

Até aquele momento, faltavam informações sobre a África no Brasil, o que era notado até nos órgãos oficiais do governo. Mas a situação não era tão diferente entre os africanos. Então, o trabalho dos intelectuais e sua aproximação com o meio jornalístico foi fundamental para o conhecimento do continente pelos brasileiros (SANTOS, J., 2005). O novo centro de estudos ganhou uma coluna semana chamada “Notícias da África” no jornal Diário de Notícias. Nesse espaço eram publicadas informações de cunho econômico, cultural e diplomático relacionado ao continente (SANDES, 2010). Pesquisadores e demais professores especialistas em assuntos africanos e afro-brasileiros (profissionais raros na época) foram requisitados no País e no estrangeiro para trabalhar no CEOA (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010).

Em 1961, o adido cultural Antônio Olinto organizou uma exposição de pinturas brasileiras na embaixada brasileira em Lagos (Nigéria), uma apresentação de arte nigeriana no Rio de Janeiro e posteriormente na Bahia, em 1963 (CLEVELAND, 2012).

Em 1964, Leopold Sedar Senghor, presidente do Senegal, um país recém-independente da França, visitou o Rio de Janeiro e Salvador (SANTOS, J., 2005). O governo brasileiro organizou uma exposição de arte em conjunto com a comitiva oficial do Senegal durante a visita

oficial. O diretor do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, Roberto Teixeira Leite, escolheu pessoalmente no outro país as obras a serem exibidas. A instituição brasileira começou a adquirir peças iorubas para montar uma coleção de arte africana. Entretanto, o interesse na aquisição de arte africana não era o mesmo em relação à arte afro-brasileira (CLEVELAND, 2012).

Essa visita diplomática simbolizou um novo fôlego na política externa do Brasil, que usava mestiçagem como o carro-chefe das negociações com a África (SANTOS, J., 2005). A partir de então, houve uma redescoberta daquele continente pelo Brasil, que buscava afirmar semelhanças entre ambos, comprometendo o discurso de chefes de estado e gestores brasileiros com a questão racial negra:

Nas interações com os africanos, eles realçaram a história em comum do colonialismo europeu no Brasil e na África e, especialmente, as semelhanças culturais. Acima de tudo, os diplomatas brasileiros enfatizavam o que eles achavam ser a consequência mais importante dessas histórias atlânticas entrelaçadas: a tolerância racial que caracterizava o Brasil, evidenciada pela difundida mistura racial e pelas celebrações oficiais e populares da herança africana. (ALBERTO, 2011, p.100)

A política governamental incorporou alguns elementos da cultura afro-brasileira, conferindo-lhes o rótulo de autêntica manifestação da brasilidade (SANTOS, J., 2005). O interesse em cortejar os africanos pelo viés da “africanidade” brasileira fez com que alguns políticos procurassem intelectuais (ligados ao CEAO) e líderes religiosos negros em Salvador. Esse grupo era pequeno, mas desfrutava de muito prestígio e visava identificar a capital baiana como centro de um Brasil africano. Com o apoio da imprensa, a Bahia passou a ser associada aos projetos de relações exteriores daquelas elites. Isso confirmava imagens de um “paraíso racial”, ao mesmo tempo em que incorporava a imagem negra do estado ao discurso oficial de raça e cultura nacional (ALBERTO, 2011).

Até a religiosidade de matriz africana, especialmente o candomblé baiano, recebeu contornos paradoxais ao ter sua imagem usada como instrumento na política exterior nacional.

Nessas reinterpretações havia uma absorção da imagem de uma Bahia mística, com sua antiguidade histórica, a sua beleza arquitetônica e natural e, principalmente a sua originalidade cultural, pois os signos do candomblé, basicamente os orixás e suas insígnias, passavam a ser veículos de informação sobre a autêntica representação de origem africana na sociedade brasileira. (SANTOS, J., 2005, p.66)

O candomblé era mostrado como símbolo de um povo, mas ao mesmo tempo era lido e interpretado por paradoxos conceituais de tradição e modernidade, primitivo, religião e seita,

aponta Jocélio (2005). Porém, o funcionamento dos terreiros, de suas festas e rituais dependia de autorização policial. A temática religiosa negra inspirou produções cinematográficas renomadas internacionalmente, composições musicais de sucesso (SANTOS, J., 2005) e inúmeros estudos sobre as artes negras naquele momento.

Nas décadas de 1960-1970, o Brasil procurava estreitar relações com o continente africano. O sociólogo Jocélio Teles dos Santos (2005) considera que a aproximação com a África aconteceu num contexto de disputa política ideológica que procurava colocar a “convivência” racial no liberalismo brasileiro *versus* o socialismo “racista”. As relações internacionais também atendiam ao objetivo de transformar o Brasil em uma potência econômica, estabelecendo relações com outros países em situação econômica emergente. Em 1972, foi realizada uma viagem oficial para conhecer a viabilidade da expansão comercial do Brasil na África.

O trabalho do CEAO nessa época repercutia a política externa. Por isso, conseguiu influenciar nas políticas de proteção ao patrimônio afro-brasileiro e questões como memória e arte ganharam mais espaço na agenda política governamental brasileira (SANDES, 2010).

Os aspectos culturais tornaram-se a principal ferramenta de aproximação daquelas sociedades africanas. O trabalho dos artistas afro-brasileiros ilustrava bem as semelhanças entre os povos e, por isso, a arte afro-brasileira foi alvo de muitos interesses governamentais, notadamente entre os anos 1960 e 1990. Gestores públicos a utilizaram como elo para a reaproximação econômica e política com países africanos, alavancando as relações internacionais (CLEVELAND, 2012).

A participação brasileira no I Fesman foi coordenada pelo Ministério das Relações Exteriores ou Itamaraty. Criou-se uma comissão especial com alguns meses de antecedência do evento. Seus integrantes representavam setores de estudos oficiais da sociologia, antropologia e etnologia e folclore. Juntamente com o Departamento Cultural do referido ministério, a equipe decidia sobre a nomeação de um comissário brasileiro por cada área abrangida pelo Festival. No caso das artes plásticas, o escolhido foi o historiador e crítico de arte Clarival do Prado Valladares (VALLADARES, 1966).

Os delegados do País foram: o professor Waldir Freitas Oliveira, diretor do CEAO/UFBA; Cândido Mendes de Almeida, diretor do Centro de Estudos Afro-Asiáticos, os professores Edison Carneiro e Estácio de Lima (UFBA); Raimundo de Souza Dantas (ex-embaixador do Brasil em Gana), além de vários artistas e do curador Clarival do Prado Valladares. Este último rebateu muitas críticas ao processo seletivo dos artistas:

O critério de seleção brasileira foi preciso: escolheu três artistas da raça negra

cujas obras são representativas dos vínculos culturais africanos, e que, além dessa implicação estão julgadas e admitidas no conceito crítico internacional por seu valor estético intrínseco e sobretudo por sua universalidade. (VALLADARES, 1966, p. 02)

O Ministério das Relações Exteriores fixou alguns critérios para a seleção dos artistas que integrariam a delegação brasileira como, por exemplo, a decisão de excluir “as manifestações artísticas e as danças rituais que, transplantadas da África para o Brasil, guardam ainda hoje fortes características africanas e resistem de algum modo, a assimilação e a integração” (REVISTA AFRO-ÁSIA; 1966, p. 179). Nesse raciocínio, vislumbrava-se a seleção de sujeitos que criassem elementos culturais representativos da ideia de nação miscigenada, fortalecendo a imagem brasileira de democracia racial (NASCIMENTO, 2002). Os artistas plásticos selecionados deveriam ser obrigatoriamente negros ou afrodescendentes (SALUM, 2004). Ao justificar a escolha dos artistas, Clarival refere-se a Heitor dos Prazeres:

[...] e ele é pintor, e como pintor um dos mais categorizados genuínos brasileiros, de prestígio reconhecimento crítico, **intérprete da integração racial** (grifo nosso), que ele surpreende nas cenas e nos protótipos da sociedade e da paisagem urbana carioca. (VALLADARES, 1966, p. 02)

Entretanto, a pesquisadora estadunidense Kimberly Cleveland (2012), ao analisar a relação dos funcionários do governo brasileiro com a arte afro-brasileira nos anos 1960, ressalta que nessa ocasião houve uma procura por artistas plásticos que apresentassem características africanas tradicionais na sua produção visual.

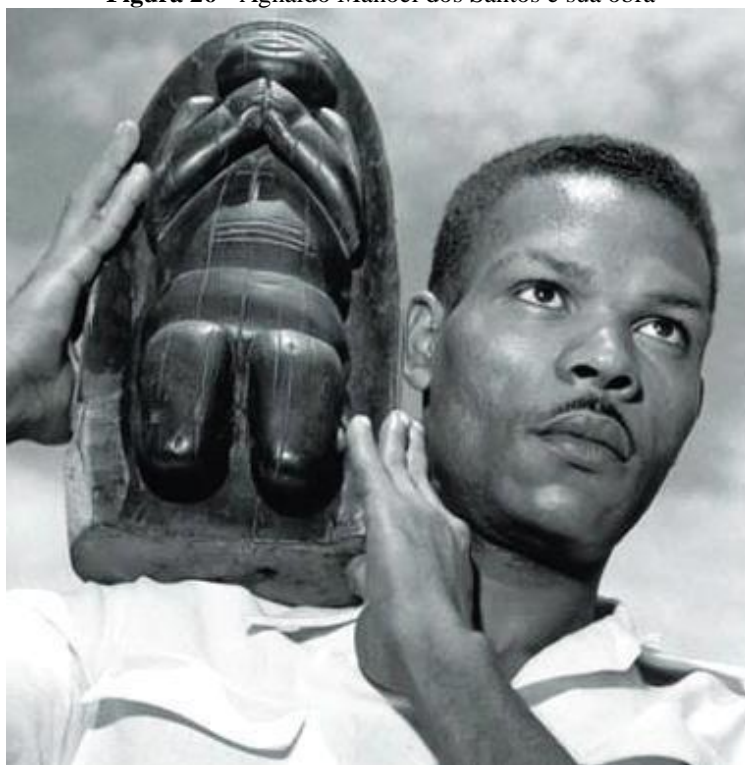
Segundo a autora, os círculos intelectuais brasileiros, representados na comissão do Itamaraty, deram peso maior à forma das obras, buscando uma autenticidade “africana” na criação visual dos brasileiros. Para aquele seleto grupo, a compreensão de uma arte (plástica) negra genuína envolvia a presença de elementos formais encontrados nas artes tradicionais da África. Tais elementos estariam preservados primordialmente na estética das religiões afro-brasileiras. Pela ótica do Itamaraty, haveria uma “autenticidade” africana (CLEVELAND, 2012) na obra de artistas como Agnaldo Manoel dos Santos, Rubem Valentim e Heitor dos Prazeres.

Durante a programação do festival, a cultura afro-brasileira pôde ser apreciada a partir de diversas facetas. A embaixada brasileira em Dacar ofereceu às delegações um jantar típico baiano, preparado pela ialorixá baiana Olga de Alaketu. Além disso, atividades como a capoeira, representada pelo grupo de Mestre Pastinha; samba de roda, lundu, samba de partido alto, e beira-mar; o desfile de passistas de escola de samba Mangueira; a exibição do filme *Assalto ao trem pagador*, entre outras atrações, procuraram ilustrar a influência africana no país.

4.4.3.2 Três artistas “autênticos”

Agnaldo, que “Fez obras afro-brasileiras não só por ser ele de origem negra, mas também por ser membro participante e distinguido da religião dos orixás (ogã e alabê)” (SILVA, A., 1983, p. 181), tinha como inspiração os livros de fotografias da África e o imaginário do candomblé baiano.

Figura 26 - Agnaldo Manoel dos Santos e sua obra



Fonte: Arte Popular do Brasil (2010)

Nasceu na Ilha de Itaparica, Bahia. Filho de lavradores, aprendeu as primeiras letras e contas com uma professora leiga. Trabalhou em serviços pesados desde criança, ocupando-se em trabalhos como corte e transporte de madeira; extração de blocos de arenito calcário dos recifes; plantio de lavouras, entre outras ocupações típicas da população pobre da região. Aos 18 anos, deixou a Ilha em direção à capital, Salvador, tornou-se auxiliar no ateliê do escultor baiano Mario Cravo e desenvolveu sua obra.

Segundo Clarival do Prado Valladares, a obra de Agnaldo refletia sua experiência de vida através da “rusticidade da origem” (VALLADARES, 1983, p.25). Suas esculturas usavam

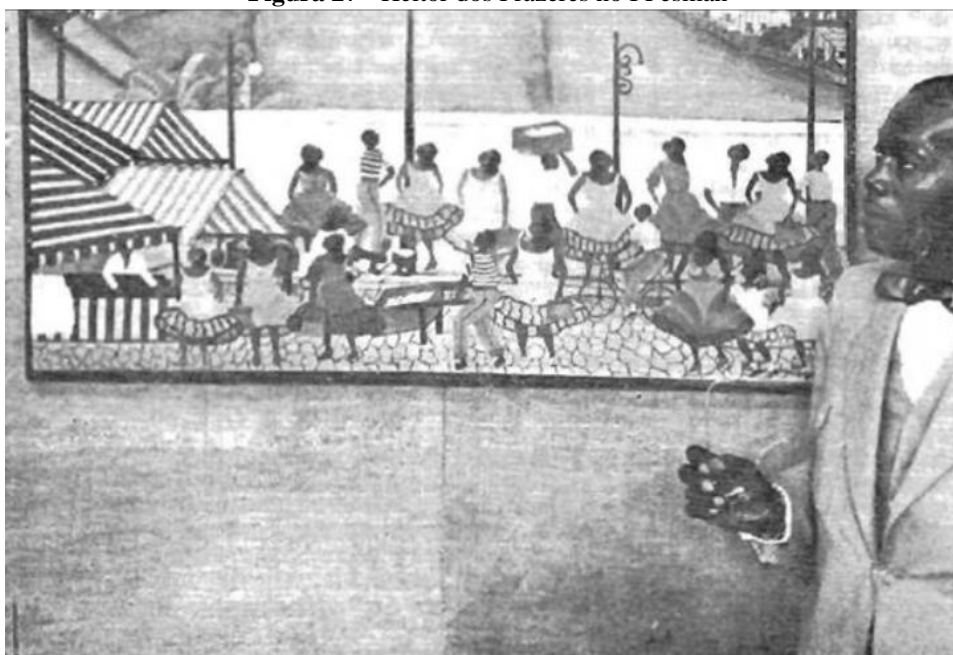
cânones próximos aos da arte africana e usava principalmente pedra sabão e madeira. Inspirava-se em temáticas religiosas afro-brasileiras, “imagens e santos católicos, além de carrancas (esculturas de animais exóticos, mitológicos e lendários de barcos que navegam no Rio São Francisco, na Bahia.” (SILVA, A., 1983, p. 181).

O premiado escultor negro brasileiro contava com convites de algumas galerias paulistas e cariocas. “Ele produziu para um mercado de arte assegurado por um amplo reconhecimento crítico e fez sua obra na mais completa liberdade de imaginação” (VALLADARES, 1983, p. 28), mas isso não lhe rendeu uma vida confortável. Viveu na extrema pobreza, vendendo poucas peças a preços muito baixos aos poucos compradores locais. Portador da doença de chagas (contraída na infância), o artista faleceu ao insistir no tratamento da esquistossomose, aos 36 anos de idade, em 1962. Sua obra recebeu o Prêmio Internacional de Escultura no I Fesman.

Rubem Valentim (1922-1991) era baiano também, formado em jornalismo. Pintor autodidata, participou da renovação das artes visuais baianas com alguns artistas modernos. Recebeu o Prêmio de viagem ao estrangeiro no Salão Nacional de Arte Moderna, e foi morar em Roma, entre 1963 e 1966. Partidário da arte concreta, celebrada nos círculos oficiais da arte brasileira a partir dos anos 1950, ele utilizava temas do candomblé. Aliás, também ocupava posto na hierarquia espiritual de sua religião (ARAÚJO, E., 2006). Profundamente influenciado pelo geometrismo abstrato, Valentim “paulatinamente estilizou suas formas em busca de um rigor formal que abrange igualmente em sua obra a seleção cromática, nas composições em que privilegia o hieratismo de objetos emblemáticos dos ritos afro-brasileiros” (AMARAL, 2010, p.10). Sua indicação ao I Fesman foi questionada, pois talvez não fosse “suficientemente preto para o Festival” (VALLADARES, 1966, p. 2).

Ao voltar do festival, Rubem Valentim foi convidado para lecionar no Instituto Central de Artes, na Universidade de Brasília, em 1967. Muitos de seus trabalhos integram coleções particulares e institucionais de destaque. Recebeu homenagens ao longo de sua vida, inclusive em alguns museus nacionais que mantêm espaços especiais para suas obras.

Heitor dos Prazeres (1898-1966) estudou o curso primário, carioca, era marceneiro, compositor, instrumentista, letrista, radialista, funcionário público, cenógrafo, figurinista e pintor autodidata. Trabalhou como auxiliar de restauração no Laboratório de Restauração de Artes do Ministério da Educação e Cultura.

Figura 27 - Heitor dos Prazeres no I Fesman

Fonte: REVISTA AFRO-ÁSIA (1966)

Formas chapadas e figuras humanas estilizadas, sem perspectiva, habitavam a temática frequente de suas pinturas: a vida no meio do samba carioca da Praça Onze e dos Arcos da Lapa (SALUM, 2004). O crítico de arte Carlos Cavalcanti afirma que “[...] a constância da sua temática, gente do samba e do campo, é um sinal de sua autenticidade e fidelidade ao meio em que vive” (CAVALCANTI, 1961, p.3). Mas para Clarival Valladares, seu trabalho expressava o desejo da integração racial vivenciado pelos negros e mestiços brasileiros (VALLADARES, 1966).

Heitor começou a pintar em 1937, após os 40 anos de idade. No mesmo período, participou ativamente da fundação das primeiras escolas de samba do Rio de Janeiro. Em 1959, realizou sua primeira exposição individual, na Galeria Gaea, no Rio de Janeiro. Apesar de ter sido consagrado no meio profissional da arte brasileira na Primeira Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, só alcançou sucesso comercial nos anos 1960.

Heitor dos Prazeres já havia exposto seu trabalho em diversas partes do mundo antes do I Fesman. Nesse festival participou como artista plástico e músico de renome. Faleceu o mesmo ano do conclave, devido a um câncer no pâncreas, a 24 de outubro (D’ÁVILA, 2009).

Contudo, enquanto a arte afro-brasileira era promovida institucionalmente no exterior, no interior do Brasil isso não ocorria. Se por um lado, o trabalho de Agnaldo Manoel dos Santos e Rubem Valentim expressavam a dimensão sacra da arte afro-brasileira, por outro, as religiões de matriz africana enfrentavam sérias perseguições no Brasil. Um exemplo disso era a obrigação de permissão policial para o funcionamento dos terreiros de candomblé. Isso só se alterou

a partir de 1976, quando o governo decretou o fim dessa regra (SANTOS, J., 2005).

Os artistas negros no Brasil enfrentavam cotidianamente o racismo, como denunciava o ativista Abdias do Nascimento, ex-integrante da Frente Negra Brasileira. Ator, dramaturgo e artista plástico, Abdias foi o responsável pela criação, em 1944, do Teatro Experimental do Negro (TEN), que renovou as artes cênicas do país, tentando romper as barreiras raciais. Na ocasião dos preparativos internos do I Fesman, houve muita polêmica em torno dos critérios adotados para os artistas negros. O prestígio de Abdias Nascimento fortaleceu ainda mais o debate, pois criticou o privilégio de artistas e intelectuais brancos sobre os negros. Protestou também em relação à não participação de negros na comissão que escolheria os representantes da arte e cultura afro-brasileira, criada pelo Ministério das Relações Exteriores.

O protesto foi registrado em sua *Carta Aberta ao Primeiro Festival Mundial das Artes Negras, Dacar/Senegal*, 1966 (ANEXO A), em trechos como o que segue:

[...] Agora, o mais grave, lesivo e ofensivo: os artistas negros não foram ouvidos nem consultados em assunto de que são parte integrante. Menosprezaram sua pessoa humana, desdenharam sua arte. Tudo se consumou nos velhos moldes paternalistas, decisões foram tomadas, definiu-se o que é e não é ou o que eles supõem seja a arte negro-brasileira, com a mais absoluta marginalização e desprezo aos militantes dessa mesma arte. (NASCIMENTO, 2002, p.325)

A carta foi lida integralmente na tribuna da Câmara dos Deputados, em 30 de abril daquele ano (NASCIMENTO, 2002). Nela, o intelectual militante propôs que a arte e cultura do negro brasileiro fossem apresentadas por seus próprios autores. Para Abdias, esses sujeitos criadores deveriam ter espaço para produzir inclusive a crítica sobre seus trabalhos, que fora realizada por brancos na época do I Festival.

Abdias do Nascimento questionava o uso da nomenclatura “arte primitiva” para a produção artísticas dos negros no Brasil. Para ele, isso era negativo para o artista; pois atendia ao *stablishment*, que colocava o negro como subordinado aos padrões brancos (NASCIMENTO, 2002). Apesar de haver muitos artistas negros no Brasil, a maioria vivia à margem do circuito oficial da arte e nem possuía instrução formal (NASCIMENTO, 2002; CLEVELAND, 2012; VALLADARES, 1988). As trajetórias de Heitor dos Prazeres e de Agnaldo Manoel dos Santos ilustram bem essa situação.

Segundo Cleveland (2012), os representantes culturais brancos, envolvidos na organização da participação brasileira no I Fesman, induziram à criação de estereótipos em torno da arte afro-brasileira. Essa imagem correspondia a uma visão estreita da arte e das demais manifestações negras, pois a classificava enquanto inferior, denominando-a de arte primitiva. Tal

expressão sugere algo frágil, infantil, pouco arrojado, artesanal. Lembramos que o mesmo fenômeno ocorreu na exposição de arte do Primeiro Congresso Afro-Brasileiro, em Recife.

4.4.3.3 A memória afro-brasileira após Dacar

A influência africana na cultura do Brasil foi realçada, oficialmente, naquela conjuntura para fins comerciais com algumas nações africanas. Porém, esse tipo de política ofereceu menor interesse ao governo brasileiro depois do I Fesman. Contudo, o modo como o País lidava com a cultura afro-brasileira, sofreu significativas mudanças depois desse grande evento. Internamente, o Brasil vivia sob o regime de uma ditadura militar, que proibia a organização de movimentos sociais. Mesmo assim, a relação econômica, cultural e diplomática com a África continuou.

Em 1968, Abdias do Nascimento começou a desenvolver o projeto do Museu da Arte Negra (MAN), proposto anteriormente por intelectuais e militantes negros reunidos no I Congresso do Negro Brasileiro, em 1950. Abdias (IPEAFRO, 2016) conta que se inspirou para a proposta do museu durante as discussões do texto *A escultura de origem africana no Brasil*, de autoria do crítico Mário Barata, ocorridas dentro da sessão *Estética da Negritude*. Desde então, o Teatro Experimental do Negro começou a colecionar objetos e obras de arte de origem negra, engajando-se num fértil debate com os profissionais das artes visuais da época. Artistas doaram obras para o início do museu, que jamais teve uma sede (NASCIMENTO, 1968; SILVA, N., 2013).

A proposta do pan-africanista Leopold Sedar Senghor para o I Fesman reverberou na proposta do militante brasileiro. Abdias se baseou no pensamento do poeta então presidente senegalês para justificar um Museu de Arte Negra no Brasil:

[...] Ele é – o Museu de Arte Negra – uma resultante da teoria da Negritude. Esta, a Negritude, implica uma visão de arte e de vida – costumes, história, crenças, estética - enfim, um complexo de valores a serem resgatados após quatro séculos de existência na opressão, secundarizados quer no continente africano, ou em terras da América e Europa. Conforme sábia definição de Leopold Sedar Senghor, é na obra de arte que o negro-africano melhor exprime sua cultura. (NASCIMENTO, 1968, p. 21)

O MAN previa a exposição de obras de artistas e culturas de origem negra, provenientes

de quaisquer partes do mundo, não importando a cor da pele. Concebido para ser um espaço voltado para educação de público para as artes africanas, afro-brasileiras e do negro em todo o mundo, o museu reuniria acervo nacional e internacional. A função pedagógica da instituição também era um ponto destacado na proposta. E essa concepção de museu foi ganhando adeptos (CLEVELAND, 2012; NASCIMENTO, 1968). Para Kimberly Cleveland (2012), o objetivo do MAN também era fortalecer os artistas negros brasileiros, especialmente depois das circunstâncias do processo seletivo para participação no I Fesman, que os marginalizara.

Debates sobre o assunto, entre artistas e intelectuais, aconteceram inclusive através da publicação de textos jornalísticos, no ano de 1968.

Artistas e intelectuais, entre janeiro e fevereiro deste ano, depuseram pelas colunas do Correio da Manhã, analisando a criação do Museu de Arte Negra e apontando rumos. O sociólogo Diegues Júnior, por exemplo, referiu que ‘do negro livre, do negro artista, pouco se conhece’, enquanto o pintor Loio Pér-sio, na mesma linha de argumentação, afirmou que ‘um museu de arte negra viria, de fato, satisfazer uma necessidade secular: o conhecimento das artes e da civilização brasileira, sob o ângulo estritamente racional (...) dentro do que se entende modernamente por museu, isto é, não só o acervo de documentos e monumentos, mas a sede de atividades técnicas e científicas paralelas, poderá trazer grande contribuição no campo das pesquisas, inventário, classificação, informação e divulgação dessas artes (negras)’. (IPEAFRO, 2016)

Com a falta de uma sede própria para seu funcionamento, os objetos colecionados pelo TEN ficavam sob a guarda de Abdias do Nascimento, seu fundador. Ao longo de dezoito anos (1950-1968), a coleção foi exposta ao público uma única vez, durante a mostra organizada no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, dois anos depois do I Fesman (IPEAFRO, 2016).

Entretanto, o projeto Museu de Arte Negra não teve apoio do governo e fracassou. Nascimento se autoexilou tempos depois nos Estados Unidos da América. Após o seu retorno, em 1982, Abdias continuou articulando com artistas, políticos e intelectuais a fundação de uma instituição que salvaguardasse e divulgasse a cultura material afro-brasileira (CLEVELAND, 2012; SILVA, N., 2013).

O caso do projeto MAN não impediu que outras iniciativas negras no plano da cultura aparecessem. Aos poucos, outras frentes de afirmação da arte e cultura afro-brasileiras foram tomando corpo, inclusive com anuência ou intervenção de setores governamentais. Em meados da década de 1970, o governo criou o Programa de Cooperação Cultural entre Brasil e Países Africanos, que trouxe alguns avanços na questão. O convênio objetivava facilitar a realização de estudos e pesquisas sobre a temática afro-brasileira. O CEAQ foi fundamental para concretização das propostas do acordo (SANDES, 2010; SANTOS, J. 2005).

No âmbito do Programa de Cooperação, houve a fundação do Centro de Estudos Africanos na Universidade Cândido Mendes, uma instituição fluminense privada, e a fundação do Museu Afro-Brasileiro da UFBA (MAFRO). Nelson Inocêncio da Silva (2013) acentua a importância do Mafro, considerando que foi

Um museu que surgia sob os auspícios de uma universidade pública para ser referência no âmbito da pesquisa acadêmica, em contraponto aos outros nascidos sob o jugo da violência policial ou da leniência dos governos estaduais como o Museu da Magia Negra ou a Coleção Perseverança, respectivamente. (SILVA, N., 2013, p. 77)

O museu, que conteria coleções de objetos artísticos e etnológicos sobre populações africanas e afro-brasileiras, foi criado em Salvador, em 1974. Entretanto, sua instalação física aconteceu somente em 1982, no prédio da antiga Faculdade de Medicina da UFBA, após um longo processo de conflitos e negociação com a comunidade médica local (SANTOS, J., 2005; SANDES, 2010).

O trabalho da comissão, criada para implantar o museu num espaço físico adequado às suas finalidades, organizando suas coleções e atividades, foi marcado por dificuldades. A área médica resistia à ideia de se instalar o Museu Afro-Brasileiro no edifício da primeira Faculdade Medicina do país, um dos espaços simbólicos da elite nacional. Além da disputa interna na política da UFBA, as contendas entre intelectuais partidários do CEAO e os médicos puderam ser acompanhadas através da leitura dos artigos publicados em jornais por ambas as partes. Por fim, o museu foi instalado no local pleiteado, mas teve que fazer concessões aos profissionais da saúde, reduzindo seu projeto museal de tornar-se centro aglutinador de fomento à cultura afro-brasileira. A instituição também sofreu com a falta de recursos financeiros prometidos por órgãos parceiros do projeto (SANDES, 2010; SILVA, N., 2013).

No íterim das discussões, o Mafro não tinha como adquirir peças para o acervo, mas o esforço de articulação do CEAO resultou em artefatos doados inicialmente pelos governos da Nigéria, República Democrática do Congo, Senegal e Bélgica. O Ministério das Relações Exteriores também contribuiu com doações de obras e fora solicitado para resolver questões como o entrave gerado na chegada de doações de objetos, conseguidas na África (SANDES, 2010).

Em 1974, a UFBA também contratou o etnógrafo e fotógrafo (artista afro-brasileiro) Pierre Verger. Seu trabalho era colaborar com o CEAO através do Museu Afro-brasileiro e da produção de estudos sobre as relações entre o continente africano e Brasil. O artista já havia sido procurado anos antes por Marianno Carneiro da Cunha, pesquisador influente de artes plásticas brasileiras na Universidade de São Paulo, para ajudar na coleta de artefatos da cultura

afro-brasileira na Bahia. Ressaltamos que, nesse período, Marianno realizou viagens de estudo à África e publicou importantes trabalhos (alguns citados anteriormente nesta tese), baseado em análises formais da arte de origem negra (SANDES, 2010).

No ano seguinte, Verger e Marianno atuaram como professores visitantes na Universidade de Ifé (Nigéria). O estudo do pesquisador Juipurema Sandes (2010) nos informa que o resultado dessa viagem foi:

[...] uma exposição de fotos de Verger e textos de Marianno Carneiro da Cunha e Manuela Carneiro da Cunha, intitulada “Da senzala ao sobrado”, em 1981, no Módulo Inicial do Museu Afro-Brasileiro, que depois viraria livro com o mesmo título “Da senzala ao sobrado: arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benin”, publicado pela Editora Nobel e pela EDUSP em 1985. (SANDES, 2010, p. 150)

Finalmente, em 1982, o museu foi inaugurado com diversas atividades, tais como: lançamento de livros e as exposições de arte *Orixás - Baía do Benin – Bahia de Todos os Santos*, do artista afro-brasileiro Carybé, e das fotografias de Pierre Verger.

Figura 28 - Detalhe do painel *Orixás*, de Carybé.
Mafro, 1979, Salvador



Fonte: Vagner G. da Silva (2012)

O museu montou sua coleção de artes plásticas a partir de várias exposições de arte

contemporânea afro-brasileira, realizadas desde sua inauguração (SANDES, 2010).

O Mafro é hoje um dos poucos museus especializados em cultura afro-brasileira, setor que engloba as artes visuais dessa população (CASTRIOTA; REZENDE, 2009). Atualmente, abriga 1.192 peças, segundo o museólogo Juipurema Sandes (2009). Esse museu é uma instituição importantíssima para o país, pois durante décadas a cultura material negro-brasileira foi negligenciada nas políticas de preservação do patrimônio cultural nacional. O racismo, entranhado nas instituições, fez com que artefatos negros fossem esquecidos ou rotulados como problemáticos. Isso ocorreu sob a justificativa de que o tipo de objeto ou peça não se “enquadrava” na salvaguarda jurídica por não “atender” a especificidades técnicas de catalogação (CORRÊA, 2005).

Figura 29 - Catalogação de peças do acervo da polícia baiana no Mafro



Fotógrafo: Raul Spinassé (RAMOS; SPINASSÉ, 2013)

Acervos constituídos por apreensões da polícia são bons exemplos de racismo institucional. Esse foi o caso do Museu Estácio de Lima, em Salvador. Mantido pela Polícia Civil da Bahia, a entidade expunha por décadas, peças de rituais religiosos afro-brasileiros ao lado de exemplares criminais. A transferência desse grupo de objetos para o Mafro se deu após reivindicações de lideranças religiosas e intelectuais nos anos 2010. Desde então, depositada no Museu, a coleção tem recebido tratamento técnico adequado e vem sendo fonte de inúmeros estudos, principalmente no campo da museologia, ciências sociais e artes plásticas (RAMOS, 2013).

O acervo do Museu Afro-brasileiro da UFBA inclui obras de arte de artistas afro-brasileiros como Carybé, Hélio de Oliveira e Emanuel Araújo, entre outros autores, além de possuir artefatos da cultura material de origem religiosa africana e afro-brasileira e artefatos ligados ao carnaval e capoeira (MAFRO, 2016). Ainda nos faltam estudos e conhecimentos sobre a cultura

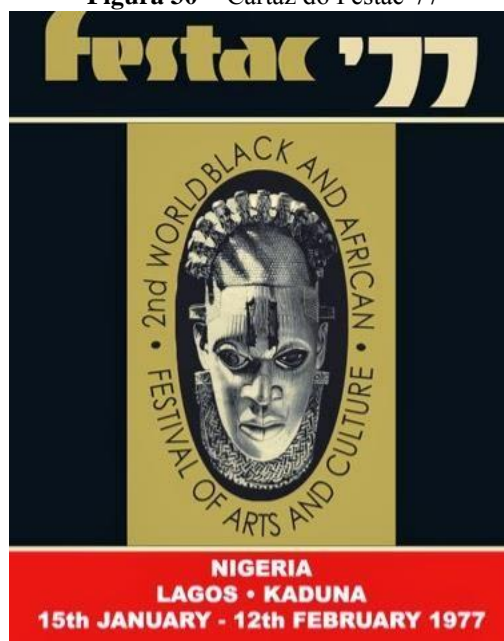
e a arte negra no Brasil, mas o Mafo tem colaborado para o preenchimento dessa lacuna, fornecendo vasto material de pesquisa, divulgando a contribuição negra na cultura nacional e problematizando as visualidades negras.

4.4.4 O cenário do Festac'77

Nos anos 1970, as relações do Brasil com países africanos se expandiram e multiplicaram, contabilizando a instalação de dez embaixadas-sede e dezenove embaixadas cumulativas, além da realização de visitas oficiais, assinatura de comunicados reconhecendo a autonomia das novas nações independentes e repudiando a discriminação racial, entre outras questões (BOGO, 2007). Contudo, em 1977, a África retomava a atenção mundial por conta da preocupação com seus conflitos bélicos internos patrocinados pela guerra fria e pelos resquícios das lutas anti-coloniais (BOGO, 2007).

Naquele cenário, uma nova oportunidade de firmamento de novas parcerias com a África surgiu com a segunda edição do Fesman. Denominado de II Festival Mundial de Artes e Culturas Negras e Africanas (FESTAC'77), o megaevento aconteceu em Lagos, Nigéria, em 1977, entre os dias 15 de janeiro e 12 de fevereiro.

Figura 30 - Cartaz do Festac'77



Fonte: Funnelme (2011)

O Festac estava planejado para acontecer antes de 1977, mas inúmeros problemas com a organização do evento impediram que ele ocorresse anos antes (ADEMULEYA; FAJUYIGBE, 2015). Nove anos depois do I Fesman, a Nigéria aceitou hospedar o evento após remarcá-lo por quatro vezes, sofrer dois golpes de estado e enfrentar uma guerra civil que durou os anos de 1966 a 1970 (KULLA, 2016).

No contexto da disputa econômica e filosófica regional, Senegal e Nigéria haviam estremecido suas relações. A Nigéria passou a desfrutar um destacado papel econômico regional, impulsionado pela riqueza do petróleo. O Senegal deixou a posição de liderança na parte oeste do continente. O projeto de tornar a Nigéria no centro da cultura negra foi conduzido pelo próprio governo. A potência petrolífera, sob comando de militares, dispensou alguns bilhões de dólares de um país ainda traumatizado por recentes conflitos bélicos nos preparativos do Festac.

Mas em 1976, o país presidido pelo pan-africanista Senghor retornou à produção do festival na qualidade de co-patrono. A reaproximação foi celebrada como sendo a própria materialização dos objetivos do Festac ao demonstrar a força e união da África através de esforços diplomáticos (APTER, 2015). A noção de negritude sofreu mudanças por conta da emergência de novas fortunas e da atração que o capitalismo passou a exercer entre os líderes da época, segundo o historiador estadunidense Andrew Apter (2015).

O período de preparação e realização do evento coincidiu com um movimento social disperso pelo mundo, que apelava para a valorização das raízes negras através de campanhas de afirmação da identidade étnica, como o *Black Power* nos Estados Unidos da América (ADEMULEYA; FAJUYIGBE, 2015).

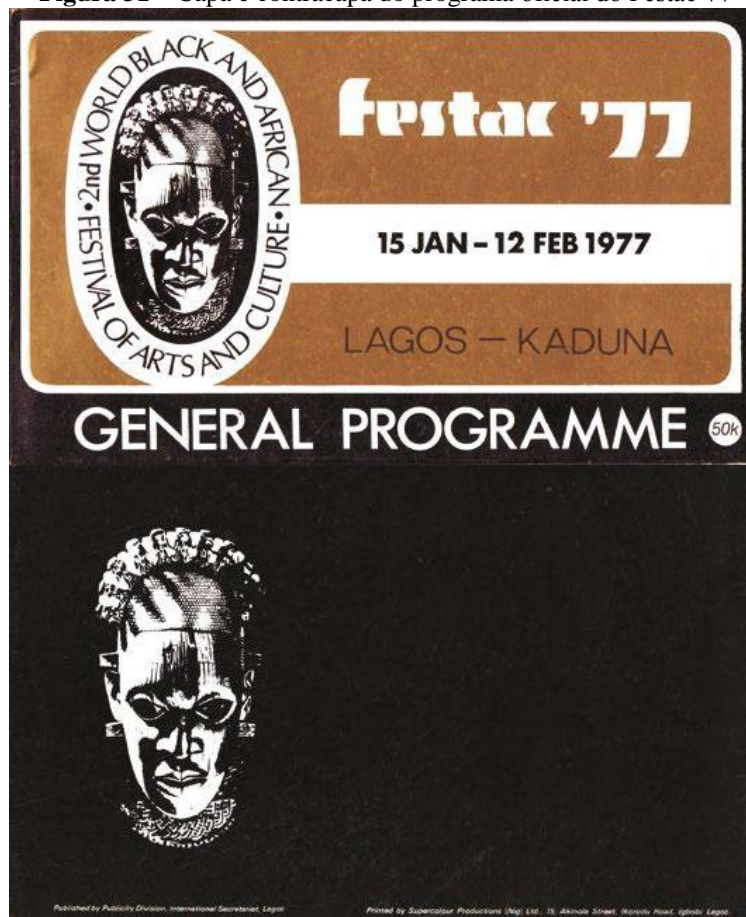
No Festac'77 sessenta delegações de países e comunidades negras e africanas dividiram-se em apresentações musicais, audiovisuais, teatrais de danças, além de exposições de arte e discussões promovidas pelos colóquios. Segundo a *Organisation Internationale de la Francophonie* (2016), o tema central dos colóquios foi *Civilização negra e Educação*, subdividido em outros dez temas, repartidos nos seguintes grupos de trabalho (GTs):

- GT 01) Civilização negra e artes, civilização negra e pedagogia;
- GT 02) Civilização negra e literatura, civilização negra e línguas africanas;
- GT 03) Civilização negra e filosofia, civilização negra e religião;
- GT 04) Civilização negra e consciência histórica, civilização negra e governos africanos;
- GT 05) Civilização negra, Ciência e Tecnologia e Civilização negra e Mídias.

Os textos dos colóquios levaram cerca de três anos para ficarem prontos. Os temas a

serem dissertados foram enviados aos ministérios da Educação e Cultura e universidades dos países participantes. Houve também pré-colóquios e seminários para a conclusão da programação, a exemplo de um evento preparatório organizado pela Unesco, ocorrido no Senegal em 1974 (ORGANISATION INTERNATIONALE DE LA FRANCOPHONIE, 2016). Por fim, cerca de 700 intelectuais escreveram artigos sobre as questões de linguagem, artes, educação, religião, filosofia, tecnologia e história de origem negra, além de problematizar a questão cultural e atestar a contribuição negra para civilização. Esses trabalhos renderam uma publicação de dez volumes, nos quais são vistas as sugestões de estruturação de sociedades africanas e não africanas, prezando por uma unidade intercontinental negra (ADEMULEYA; FAJUYIGBE, 2015; TATE, 2016).

Figura 31 – Capa e contracapa do programa oficial do Festac'77



Fonte: Tate Modern (2016)

As discussões do GT 01- Civilização negra e artes e civilização e pedagogia abrangeram as seguintes questões: relações entre arte e cultura, história da arte negra e africana; arte tradicional negra e africana e arte moderna negra e africana. Os pontos mais importantes dos debates giraram em torno das seguintes questões (ORGANISATION INTERNATIONALE DE LA

FRANCOPHONIE, 2016):

- A pesquisa africana em artes deveria preceder de processo crítico quanto aos termos primitivismo, folclore teatral, visando criar conceitos adequados para a explicação da complexidade da criação artística em África;
- A necessidade do ensino da arte no continente para que a identidade cultural fosse problematizada;
- Os artistas africanos deveriam ter seu papel social determinado pelo sentimento de solidariedade e pela função social da arte africana; mas as sociedades se comprometeriam com a garantia da liberdade de expressão;
- Para que as artes cênicas africanas se desenvolvessem, precisariam criar e seguir paradigmas criativos diferentes dos europeus.

O encontro conseguiu pulverizar as ideias de pan-africanismo e da Négritude, mesmo com alterações, multiplicando o sentimento de solidariedade racial (ADEMULEYA; FAJUYIGBE, 2015; TATE, 2016). Com o final do conclave, a colaboração e a correspondências internacionais entre intelectuais negros prosseguiram.

O Festac ofereceu uma diversidade de narrativas, reavivando o papel da arte e da cultura na política, aflorando essa relação em nível global. O evento influenciou a compreensão contemporânea de África e do processo colonial de dispersão dos africanos na perspectiva africana, bem como sob a visão de fora do continente, situando-a nas negociações globais das identidades raciais (TATE, 2016).

4.4.4.1 O Brasil no Festac'77

Segundo Valladares (1976), articulações para a participação do Brasil no Festac começaram desde 1973, por intermédio do Ministério das Relações Exteriores. O Itamaraty nomeou uma *Comissão de Seleção da Representação Brasileira* na Divisão Cultural da pasta.

Para os espetáculos de dança, foram convidados Clyde Morgan e Olga de Alaketu. Clyde era professor no curso de graduação em Dança (UFBA) e coordenava o grupo de dança contemporânea da escola superior, composto por 14 bailarinos. A montagem coreográfica *Oxossi n'aruanda* foi baseada na mitologia afro-brasileira. A ialorixá Olga de Alaketu já desfrutava de prestígio entre os africanos desde o I Fesman, quando foi convidada a preparar um

banquete culinário oferecido pela Embaixada do Brasil aos diplomatas presentes. No entanto, ao assistir uma das apresentações musicais em Dacar, subiu ao palco e entoou canções ritualísticas e marchinhas, improvisando um bloco de carnaval nas ruas daquela cidade. No Festac'77 cantou e executou danças dos rituais candomblecistas.

Gilberto Gil, cantor e compositor tropicalista, compareceu com sua banda ao evento. O músico Paulo Moura também esteve presente, tocando chorinhos, lundus, frevos e sambas.

O audiovisual do País foi representado pela exibição dos filmes documentários *Isto é Pele* (da TV Globo), *Artesanato do Samba* (de Vera Figueredo e Zózimo Bulbul) e *Partido Alto*, de Carlos Tourinho.

4.4.4.2 Artistas afro-brasileiros no Festac'77

Clarival do Prado Valladares novamente foi convidado para ser o curador da exposição de arte afro-brasileira. Sobre os critérios de participação, Valladares (BRASIL, 1976, p. 223) informou na época que “[...] procurou-se definir a representação deste país através dos artistas de descendência africana e que se situam hoje no mais alto nível do reconhecimento crítico”.

O guia da participação do Brasil no Festa'77 teve seus textos assinados pelo coordenador Clarival, e foram traduzidos do português para francês e inglês. Na parte introdutória, há o artigo com o título: *O impacto da cultura africana no Brasil*, contendo breves considerações sobre a influência negra nas artes plásticas do país. O núcleo temático reservado ao Brasil também recebeu uma exposição de artes visuais de mesmo nome. Nela se traçou uma perspectiva histórica da criação plástica negra do País. O curador da mostra assim a descreveu:

O pavilhão acha-se dividido em quatro capítulos: o **histórico** representado por vários brasileiros célebres de raça negra; o de **história da arte** representado por exemplos dos grandes artistas negros e mestiços do século XVIII e XIX e também pelos exemplos da figura do homem brasileiro de ascendência africana visto por renomados artistas da atualidade; a seção de **etnologia** baseada nos acervos de objetos de cultos afro-brasileiros do Instituto Histórico de Alagoas e do Departamento de Etnologia da Universidade do Pará e, finalmente, a seção de **arte contemporânea** compreendendo cerca de cento e sessenta obras de treze artistas plásticos selecionados sob rigoroso critério crítico para o II FESTAC 1977. (BRASIL, 1967, p.225)

No referido documento, encontramos a descrição das atividades que seriam realizadas pela delegação dos brasileiros, assim como textos de apresentação de cada artista. Valladares

os descreve textualmente e inclui fotografias das obras de modo didático. Começa o livro tratando de artistas como José Theóphilo de Jesus, Aleijadinho, Mestre Manuel de Ataíde e Mestre Valentim, destacados artistas barrocos.

Foram expostas 26 ampliações fotográficas de retratos de afrodescendentes destacados na história do Brasil. Dentre eles, os retratos de Zumbi dos Palmares, do jornalista abolicionista José do Patrocínio (1853-1905), do engenheiro André Rebouças (1838-1898), do crítico Mário de Andrade (1893-1945), do músico Pixinguinha (1898-1975) e do poeta Cruz e Souza (1862-1898), todos desenhados a crayon e grafite pelo arquiteto e desenhista negro Cassiano J. Neves Filho. Foram expostas fotografias das máscaras mortuárias do maestro José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830), do engenheiro Antônio Pereira Rebouças (1839-1874) e do escritor Machado de Assis (1839-1908). Também havia fotografias dos artistas plásticos Manuel Querino, Agnaldo Manoel dos Santos e Heitor dos Prazeres, entre outras (BRASIL, 1976).

Na seção expositiva dedicada à história da arte foram mostrados exemplos das obras dos artistas negros barrocos citados anteriormente.

O teórico e curador, Valladares, sugere que o negro brasileiro também seja visto através da história da arte como modelo inspirador de obras de relevante valor para a cultura nacional:

Não é bastante se considerar o negro como artista criador, ou artesão, na história da arte brasileira. Devemos considerá-lo, sob outro ângulo, como modelo e tema interpretado por artistas de outras raças. Sobretudo em relação à nossa contemporaneidade, quando determinados pintores de renome assumem a figura do negro e do mestiço como fundamento temático e protótipo ideal. (BRASIL, 1976, p. 229)

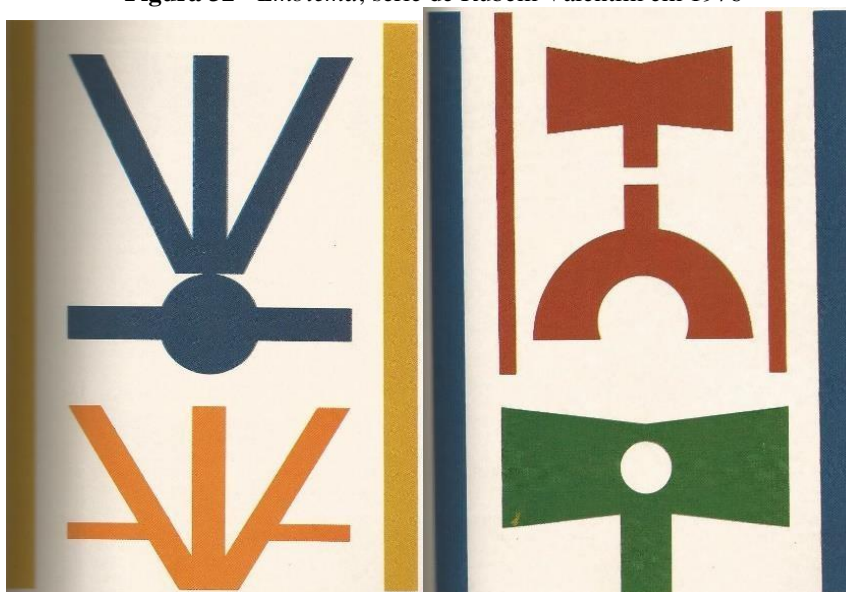
Para representar esse tema, escolheu algumas obras do pintor mais conhecido fora do País naquela época, o filho de imigrantes italianos Candido Portinari. Porém, doze artistas afro-brasileiros integraram a exposição de arte contemporânea.

O historiador baiano também é autor do artigo *L'ascendance africaine sur les arts brésiliens*, de 1977, distribuído como subsídio de discussão no *Colóquio Civilização Negra e Artes*. Ambos os escritos não diferem em conteúdo, pois fazem um percurso explicativo e descritivo de alguns processos históricos de criação visual dos afro-brasileiros, algo próximo dos outros estudos de Clarival (já discutidos ao longo desta tese).

Os artistas afro-brasileiros no Festac'77 foram:

Rubem Valentim, baiano, docente universitário e artista consagrado no meio internacional, que enviou uma série de pintura serigráfica para ser exibida no evento internacional (BRASIL, 1976).

Figura 32 - *Emblema*, série de Rubem Valentim em 1976



Fonte: Brasil (1976, p. 91 e 93)

Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany (1884-1987), sergipano, definido como artista popular por Valladares (BRASIL, 1976). Era o mais velho da turma, com 92 anos. Até entrar no mercado como artista, ganhava a vida esculpindo em madeira as carrancas das barcas que navegavam no Rio São Francisco. Expôs no festival dez obras realizadas na década de 1960, quando passou a assinar, intitular e datar seus trabalhos para atender aos colecionadores. Seu trabalho foi motivador de pesquisas de Lina Bo Bardi e Luís Saia, entre outros especialistas em arte (BRASIL, 1974; ARAÚJO, E., 2010).

Figura 33 - Mestre Guarany. *Sem título*. Escultura em madeira



Fotógrafo: João Liberato (ARTE POPULAR, 2016)

Geraldo Telles de Oliveira, o GTO (1913-1990), mineiro, trabalhava no Rio de Janeiro como funileiro e vigia noturno até ser internado por problemas psiquiátricos. Considerado pela crítica um dos mais originais escultores em madeira de seu tempo. Valladares (1976) encontrou semelhanças de seus trabalhos com o entalhe nigeriano. Com o aumento da procura por seus trabalhos, passou a envolver familiares na execução das peças. Participou de eventos como a X e XI Bienais Internacionais de São Paulo, entre outros. As sete esculturas expostas no Festac foram emprestadas pela Campanha Nacional de Defesa do Folclore Brasileiro. Lélia Coelho Frota foi uma, entre os pesquisadores da arte primitiva, interessada em compreender as obras de GTO (BRASIL, 1974; BRASIL, 1976; ARAÚJO, E., 2010).

Figura 34 - GTO, *Roda*. [S.d], Madeira esculpida.
Museu Casa do Pontal, Rio de Janeiro



Fonte: Museu Casa do Pontal (2015)

Disponível em: <<http://www.museucasadopontal.com.br>>

Maurino de Araújo (1946-...) frequentou, por seis anos, o Seminário São João Del Rey, mas abandonou a vida sacerdotal em 1965. Escultor mineiro atraído pela hagiologia católica, expôs dez esculturas em madeira policromada no Festac. Para Valladares (BRASIL, 1976), Maurino era influenciado pelos artistas negros barrocos como Aleijadinho e já possuía renome internacional no meio da arte (ARAÚJO, E., 2010).

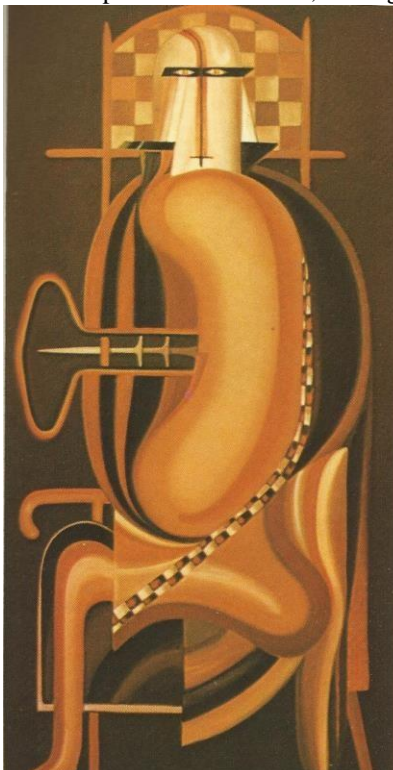
Figura 35- ARAÚJO, M. *O anjo negro*.1976.
Escultura em madeira



Fonte: Brasil (1976, p. 52)

Miguel dos Santos nasceu no ano de 1944, em Caruaru, Pernambuco. Coursou apenas o ensino fundamental e foi influenciado pela obra do artista ceramista Mestre Vitalino. Mostrou uma série de pinturas a óleo, chamada “Dez Guerreiros” e cinco figuras em cerâmica. Ele era o próprio retrato das origens brasileiras, segundo Valladares (BRASIL, 1976).

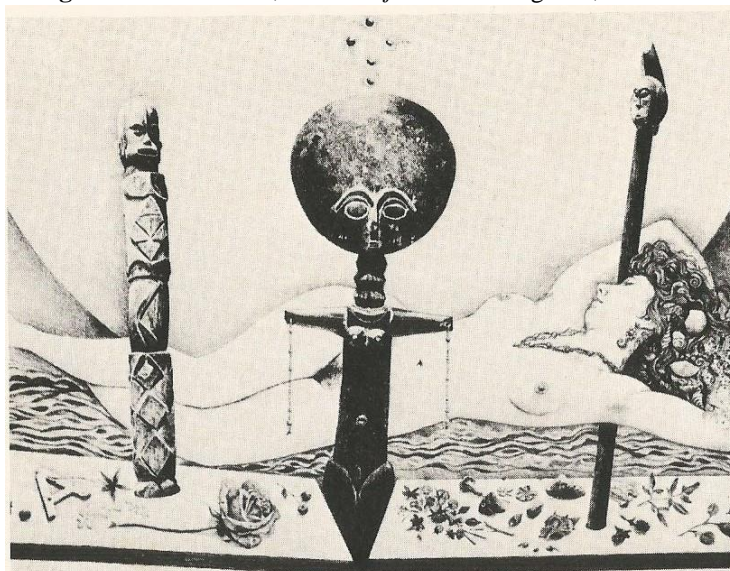
Figura 36- Detalhe da pintura *Guerreiros*, de Miguel dos Santos



Fonte: Brasil (1976, p. 57)

Octávio Araújo (1926-2015), paulista, frequentou aulas de gravura no atelier da Escola de Belas Artes de Paris e no Gabinete de Estampas do Museu do Louvre, na França. Trabalhou com Candido Portinari, auxiliando-o em suas obras. Expôs uma série de litografias produzidas entre 1972 e 1975 (BRASIL, 1976; ARAÚJO, E., 2010).

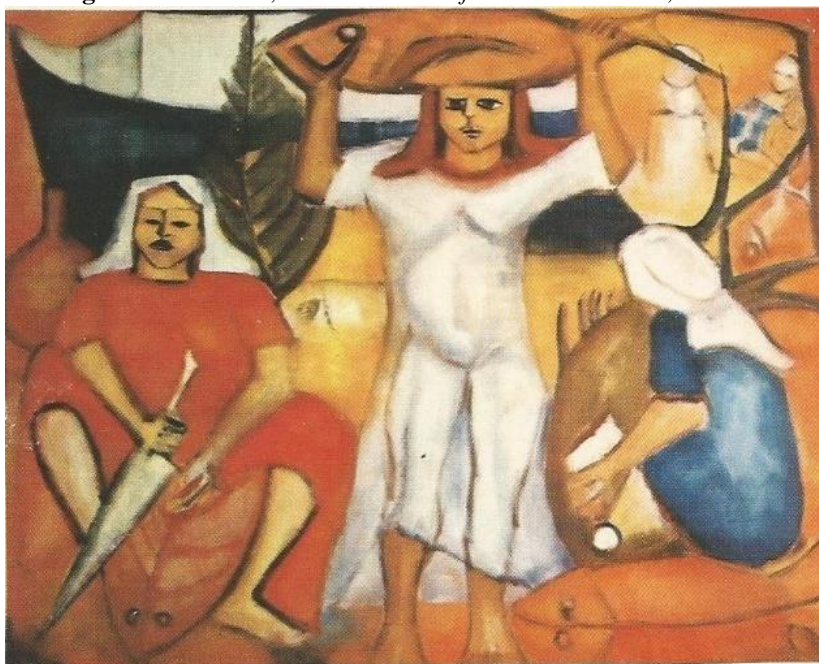
Figura 37 - ARAÚJO, O. *Iemanjá*. 1973. Litografia, São Paulo



Fonte: Brasil (1976, p. 98)

Jose de Dome (1921-1982), sergipano, fazia pintura “[...] autodidata e surpreendentemente erudita, relacionada com os aspectos mais sutis da arte genuína africana”, segundo Clarival do Prado Valladares (1976, p. 254). Sua obra alcançou sucesso entre críticos e colecionadores de arte após sua exposição na Galeria Goeldi, em 1964 no Rio de Janeiro (BRASIL, 1974).

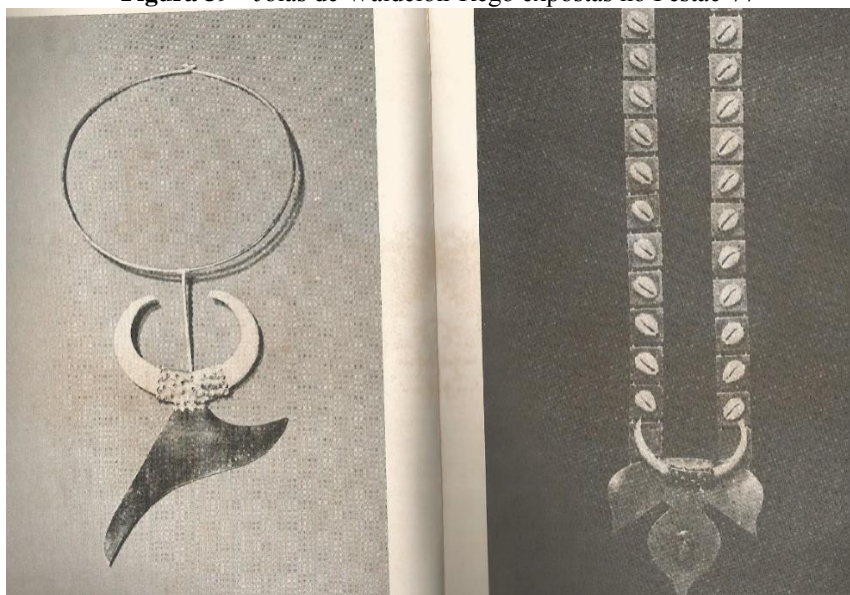
Figura 38 - DOME, J. *Mulher da Atafona*. 1970. Pintura, Cabo frio



Fonte: Brasil (1976, p. 80)

Waldeloir Rego (1930-2001) é descrito por Valladares (1976) como um estudioso da etnologia religiosa africana na Bahia. Foi premiado pela Academia Brasileira de Letras por seu trabalho sobre a capoeira. Abandonou o curso de Direito para se dedicar às artes pelas atividades de serigrafia e ourivesaria. Recebeu o Prêmio Nacional Artes Decorativas dentro da I Bienal da Bahia de 1966, entre outras importantes premiações. Expôs na Nigéria adereços populares de raízes africanas.

Figura 39 - Joias de Waldeloir Rego expostas no Festac'77



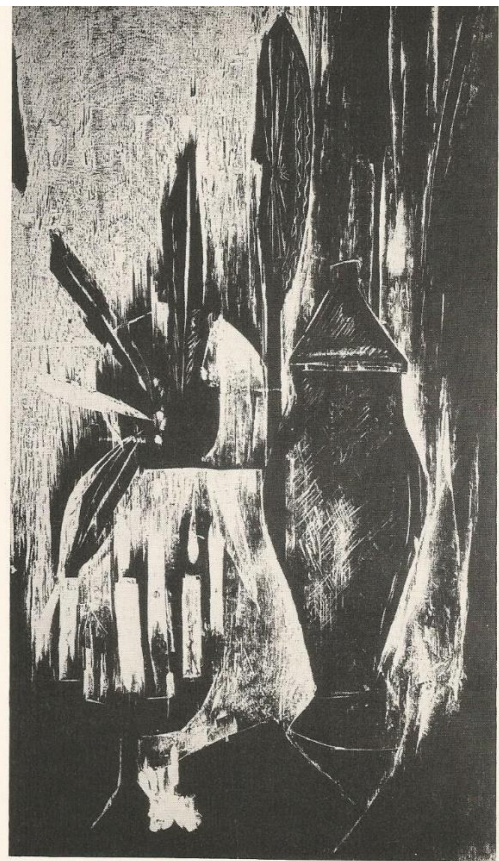
Fonte: Brasil (1976, p. 66-67)

Hélio de Souza Oliveira (1929-1962). Neto de Procópio do Ogunjá, o artista era o herdeiro espiritual de um famoso terreiro de candomblé, tradicional em Salvador. Porém, o artista renunciou a missão religiosa. Faleceu jovem de uma doença crônica que o definhava. Valladares considera que seria impossível conciliar os estudos, qualquer nível que fosse, com a atividade sacerdotal:

Já em relação à infância e adolescência, o simples fato de frequentar a escola primária e ginásio impedia-o da disciplina exigida na formação de um futuro babalorixá, roubando-lhe o tempo do cultuo e do domínio duma vasta cultura mitológica, litúrgica, musical, sacerdotal e administrativa indispensáveis ao destino que lhe determinara o avô. (BRASIL, 1976, p. 258)

Hélio cursou gravura na Escolas de Belas Artes da UFBA, onde se tornou exímio gravador. Produziu em vida cerca de 50 xilogravuras, que se tornaram conhecidas após sua morte precoce.

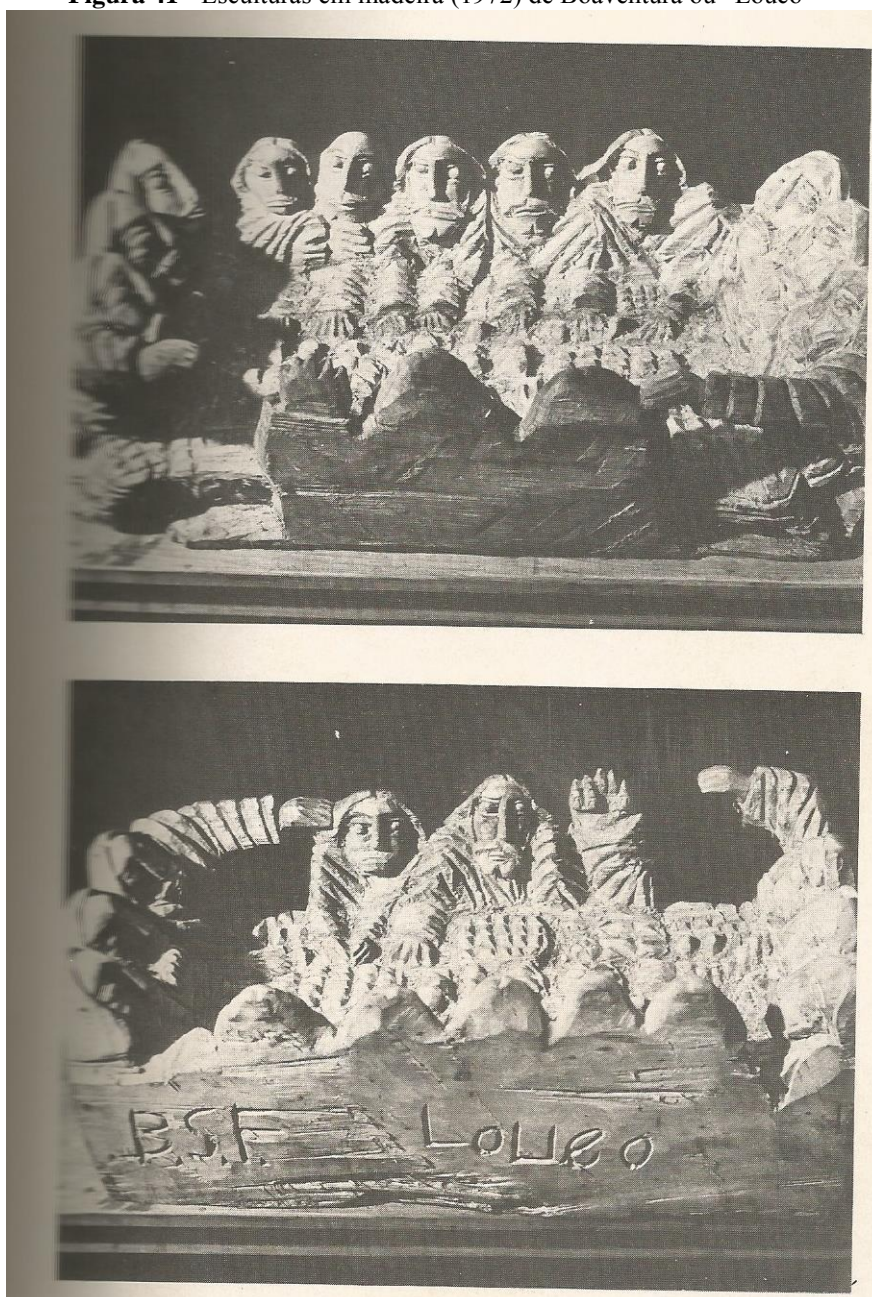
Figura 40 – OLIVEIRA, H. S. *O peji de Oxum*. 1960.
Gravura em madeira



Fonte: Brasil (1976, p.84)

Boaventura Silva Filho, o Louco (1932-1992), era escultor autodidata, que viveu no Recôncavo Baiano, na cidade de Cachoeira. Era barbeiro e resolver esculpir alguns cachimbos para ampliar a renda familiar. Começou a fazer peças maiores, comercializando-as no Mercado Modelo, centro de comércio artesanal turístico, em Salvador. Seu trabalho caiu no gosto de decoradores e colecionadores. Expôs em importantes espaços, sendo reconhecido pela Campanha Nacional em Defesa do Folclore, que enviou sete peças em madeiras para a exposição do Festac (BRASIL, 1974; BRASIL, 1976; PEPE, 2015).

Figura 41 - Esculturas em madeira (1972) de Boaventura ou “Louco”



Fonte: Brasil (1976, p. 49)

Juarez Paraíso nasceu em 1934 e vive até hoje na capital baiana. Era um dos discípulos dos artistas modernistas Hansen-Bahia e Henrique Oswald (1918-1965). Na concepção de Clarival do Prado Valladares (BRASIL, 1976, p.245), ele era “[...] um dos artistas mais cultos de todo o Brasil”, pois “Juarez Paraíso é bem o exemplo de um homem negro evoluído na mais avançada condição de conhecimento universal contemporâneo que mantém e reflete, na linguagem de suas perquirições estéticas, a seiva de uma origem” (BRASIL, 1976, p. 247).

Figura 42 - PARAÍSO, J. 1976. *Assemblage com cabaça*. Salvador



Fonte: Brasil (1976, p. 63)

Na época do Festac, o artista já era professor da Escola de Belas Artes da UFBA e destacava-se na gravura e no desenho. A formação acadêmica e sua trajetória profissional tornavam o negro Paraíso, filho de um estivador nas docas da Bahia, a exceção na Bahia daquela época. Nas palavras do historiador Dilson Midlej, “O mestiço Juarez, filho de pai negro e mãe branca, escapava da triste realidade de estratificação social e étnica de uma cidade em que 50% dos negros e 40% dos mestiços ainda eram analfabetos...” (MIDLEJ, 2008, p. 36). Para a exposição de Lagos, enviou um grande painel de xilogravura policromada e uma série de *assemblages* construídas com cabaças.

O professor universitário foi preso pela ditadura militar durante a organização da Segunda Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia (Bienal da Bahia), em 1968, poucos dias após a promulgação do Ato Institucional n. 05. Juarez foi o secretário geral do evento e por isso, estabeleceu contatos com setores de vanguarda das artes visuais daquele momento (MIDLEJ, 2008). O projeto de realização da segunda Bienal da Bahia foi retomado na década de 2010, e aconteceu em 2014, sob curadoria de Ayrson Heráclito.

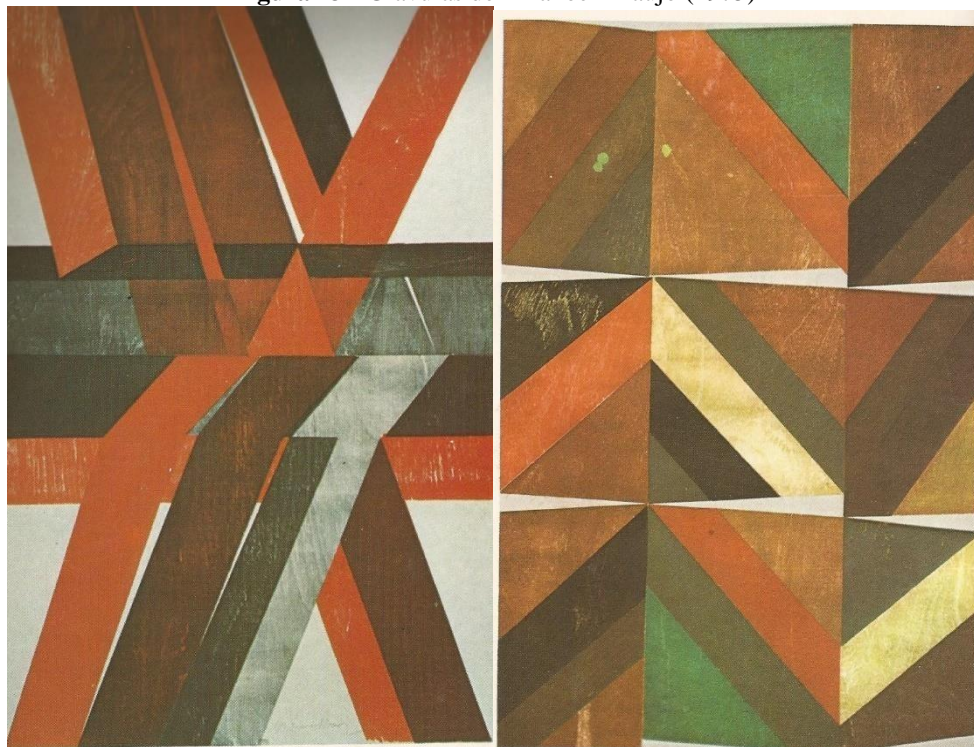
Emanoel Araújo, nascido em 1940, é baiano de Santo Amaro da Purificação, mas vive em São Paulo atualmente. Descendente de uma família de ourives negros, também estudou com Henrique Oswald na Escola de Belas Artes da UFBA. Na ocasião do Festac, ele já era um artista plástico de relativo sucesso, como explica Luciana Brito (2007), pois assim que entrou para a universidade tornou-se o provedor da família:

Araújo obteve com rapidez uma significativa melhoria financeira, pois suas gravuras começaram a ser cobiçadas no meio artístico. Com isso tratou logo

de comprar e reformar uma casa na ladeira do Desterro, em Nazaré, onde passou a ter o ateliê dentro da mesma. (BRITO, 2007, p. 29)

Na Bienal de Veneza de 1974, fora selecionado pelo Itamaraty, junto com outros três artistas para compor uma sala especial, porém o evento não aconteceu. Entre seus inúmeros prêmios está um recebido na 1ª Bienal da Bahia, 1966.

Figura 43 - Gravuras de Emanuel Araújo (1975)



Fonte: Brasil (1976, p. 73-74)

Emanuel enviou quinze xilogravuras policromadas e três painéis de relevos em madeira policromada para a exposição africana. Sua trajetória profissional trouxe avanços significativos no meio profissional das artes plásticas brasileiras. Seus empreendimentos, enquanto secretário de cultura do estado de São Paulo ou como fundador e diretor do Museu Afro-Brasil, elevaram a posição da arte afro-brasileira no sistema da arte, pois ele é hoje o museu mais visitado no País referência fundamental para a cultura e artes afro-brasileiras (SILVA, N., 2013; BRITO, 2007).

No elenco de artistas plásticos enviados a Lagos, distinguimos alguns de seus membros principalmente por conta da diversidade dos estilos e da origem social de cada um. A oscilação entre a extrema pobreza original de artistas como Miguel dos Santos e Francisco Biquiba (Mestre Guarany) e a ascensão social por meio da formação acadêmica em Juarez Paraíso são exemplos da heterogeneidade dos artistas afro-brasileiros selecionados.

Mas, naquele momento, a maioria dos criadores era autodidata. Eram reconhecidos no sistema da arte brasileiros como primitivos, populares, ingênuos ou naives. As biografias dos integrantes da comitiva indicam a existência de intermediários entre seu trabalho e o público consumidor de arte (PÊPE, 2015; BRASIL, 1976; BRASIL, 1974; SILVA, N. 2013). Críticos desse tipo de arte com frequência exerciam também a mediação comercial, além de interferir na opinião coletiva e na política cultural. Os documentos oficiais acerca da obra dos primitivos eram escritos por intelectuais e circulavam no meio comercial, orientando seleções de expositores em eventos de vulto nacional e internacional. Na ocasião da viagem, os contatos dessa teia se fortaleceram e coube àquela delegação aproveitar o espaço que o sistema da arte brasileira abria para os artistas plásticos afrodescendentes.

Enquanto isso, a outra parte dos artistas afro-brasileiros selecionados por Clarival do Prado Valladares distinguia-se por circular em torno de espaços formativos e comerciais, reconhecidos socialmente, como a Escola de Belas Artes da UFBA, que atraiu artistas como Hélio de Souza Oliveira, ou galerias de arte contemporânea como a paulista Galeria Bonino, onde expôs Emanuel Araújo.

Os criadores enviados à Nigéria destacaram-se na história da arte brasileira e baiana contemporâneas e influenciaram gerações seguintes. Rubem Valentim continuou projetando a arte afro-brasileira internacionalmente, mas também destacou-se à frente da consolidação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, referência em arte contemporânea hoje. Boaventura ou Louco, por exemplo, deixou um vasto legado estilístico na região em que viveu, descrito por pesquisadores da arte como uma escola ou um estilo artístico próprio. (PÊPE, 2015)

A herança artística de Louco na região inspirara um processo de valorização da arte regional, refletido em eventos contemporâneos como a Bienal do Recôncavo (SILVA, P., 2010). A cidade de Cachoeira acolheu, a poucos metros da antiga residência do artista, a instalação do campus universitário da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), fundada em 2003. Com cursos de graduação em Artes Visuais ou Museologia, entre outros, a comunidade acadêmica vem sendo instigada a ter novos olhares sobre a arte afro-brasileira, através da realização de pesquisas e trabalhos científicos antenados com as realidades criativas locais (PÊPE, 2015). Nesse contexto, Ayrson Heráclito ingressou como docente na UFRB e organiza estudos inspirados nas matricialidades culturais da região de maior expressão negra do estado.

Para os artistas afro-brasileiros, o alcance de novos estratos sociais e o reconhecimento de seu valor como profissional da arte, por parte dos pares, aconteceu através do desempenho

nos estudos formais e no exercício político em favor das artes. A defesa de um projeto de valorização das artes nacionais – em especial as de origem negra, como o fez Emanuel Araújo em São Paulo (SILVA, N., 2013) e a articulação pela liberdade de criação e renovação artística na Bahia durante a ditadura militar, empreendidas por Juarez Paraíso (MIDDLEJ, 2008), ilustram a importância desses afro-brasileiros no sistema da arte atual.

Emanuel Araújo, em entrevista ao pesquisador Nelson Inocêncio da Silva (2013), conta que sua participação no Festac como artista plástico foi decisiva para o começo de uma nova fase em sua carreira. A partir daquela experiência, o artista ampliou o olhar sobre a presença africana na arte e alçou vãos para o campo da prática de colecionar obras de origem negra. Esse foi o estopim da ideia de criação do Museu Afro-Brasil, em São Paulo em 2004, que recebeu o acervo pessoal de Emanuel.

Já a Escola de Belas Artes da UFBA implantou o primeiro mestrado acadêmico em Artes Visuais somente na gestão do diretor Juarez Paraíso, em 1991, que também foi orientador de pesquisas do curso. Desde então, o programa de pós-graduação tem contribuído para a sistematização do conhecimento artístico, tal como a investigação realizada no curso de mestrado frequentado por Ayrson Heráclito em 1997, que resultou em trabalhos renomados no sistema da arte nacional e estrangeiro.

4.4.4.3 O retorno de Lagos

O ator e dramaturgo Abdias do Nascimento voltou a criticar a ausência de negros no processo de seleção de obras e artistas representantes da cultura afro-brasileira na segunda edição do Festival. Em um de seus artigos, o militante apresenta o curador do Festac, Clarival do Prado Valladares, como sendo a “personificação, o iminente símbolo do eminente comportamento branco – brasileiro diante da população de descendência africana” (NASCIMENTO, 2002, p.239). Indignado com as visões do crítico de arte sobre as artes e a história negra e africana, Abdias chega a classificar a posição de poder de Clarival Prado Valladares no Festac’77 como um “escárnio monumental atirado à face da cultura negro-africana” (NASCIMENTO, 2002, p. 240).

Nascimento consolidou-se como uma liderança política internacional, denunciando a inexistência de democracia racial no Brasil. Manifestou-se veementemente contra a classificação da arte das populações negras como arte primitiva. Segundo o dramaturgo, os críticos de

arte raciocinavam numa ótica eurorreferenciada, branca e elitista, dentro do que se convencionou chamar de “belas artes”. Isso desencadeava uma abordagem paternalista da arte negra, que não seria autônoma. Essa expressão artística era tida como fonte de reminiscências de comportamentos irracionais, atrasados, infantis. Novamente, o ativista evoca o teórico Clarival do Prado Valladares como exemplar desse pensamento, pois o mesmo classificava a arte negra como primitiva, e desconsiderava inclusive os aspectos religiosos de algumas expressões materiais. Nascimento continuava o debate, dizendo que a visão etnocêntrica e racista

[...] força o artista a combater a opressão que ainda carimba nossa cultura de folklóre, pitoresco, que nos primitiviza, que nos analisa porque somos “curiosidades”, algo exóticas. E, nos últimos tempos, até nos arcaiza o comportamento. (NASCIMENTO, 2002, p. 239)

Esse militante-artista questionou o racismo enfrentado pelo negro na sociedade brasileira e também no meio profissional da arte visual, o que o excluía de qualquer círculo social de produção artística erudita. Numa crítica às edições dos dois Festivais, Abdias afirma que “os afro-brasileiros foram submetidos à condição de objetos, e as regras, as normas, e as seleções, as definições, estiveram a cargo de outros” (NASCIMENTO, 2002, p. 239). Nesse caso, os outros seriam representantes das elites brancas do país, que emitiam discursos sobre as artes plásticas brasileiras e afro-brasileiras.

Os posicionamentos de denúncia como esses, verbalizados por Abdias Nascimento, certamente ampliaram seu alcance após a criação do Movimento Negro Unificado (MNU), em 1979. Àquela altura, a negatividade que impregnava a visão social sobre o candomblé foi sendo substituída pela curiosidade e exotismo (CLEVELAND, 2012). Nelson Conduru (2007) aponta que houve um ressurgimento do tema nas artes plásticas brasileiras dos anos 1970.

A pesquisadora Malie Kung Matsuda (1995) reforça a assertiva acima, acrescentando que em Salvador, nesse período, o governo apoiou as artes visuais. Mas o apoio era concedido desde que as obras se conectassem a uma linguagem plástica modernista e ilustrativa de um ideal de Bahia, excluindo pesquisas artísticas inovadoras ou arte contemporânea. Houve uma exaltação aos aspectos “folclóricos” do estado, pelo governo e pela mídia local, privilegiando a arte primitiva. Para os outros artistas plásticos, restava a exploração de temas da cultura local, expressivamente negra, que naquele momento de repressão política constituiu-se em um dos veios proeminentes de tentativas de renovação das artes visuais no estado.

Na opinião de Matsuda (1995), temas afro-brasileiros foram divulgados por artistas patrocinados pelo estado baiano, responsáveis pela criação de obras como os murais, espalhados

nas novas edificações urbanas soteropolitanas. Artistas baianos e afro-brasileiros como Calasans Neto, Carybé, Juarez Paraíso, Floriano Teixeira, Hansen Bahia, entre outros, elaboraram painéis baseados na temática afro-brasileira, localizados em espaços governamentais, tais como as secretarias de estado e outros órgãos. A divulgação da visualidade negra estava subordinada ao objetivo de despertar o interesse no turismo, exaltando de forma exótica e folclorizante a cultura afro na Bahia (MATSUDA, 1995).

Naquele contexto, o interesse na técnica da gravura, disseminada a partir das oficinas da Escola de Belas Artes da UFBA, atraiu um grupo de artistas afro-brasileiros. Yedamaria, José Maria, Emanuel Araújo, Juarez Paraíso, Hansen Bahia, Hélio de Souza Oliveira, Edison da Luz são alguns dos artistas afro-brasileiros que experimentavam artisticamente a gravura.

Em torno da ambiência criativa, formaram-se coletivos artísticos. Entre aqueles coletivos, o mais conhecido foi o Etsedron, que existiu entre 1969 e 1979, e reuniu pessoas preocupadas em valorizar as manifestações culturais (locais) nordestinas. Os projetos desse grupo incluíam a experimentação e novos materiais, performances, instalações, defendendo a identidade cultural e criticando a sociedade. O grupo teve expressão e reconhecimento na crítica local, nacional e internacional no período (FIGURA 44). Sua produção foi chamada, pela crítica de arte do sul brasileiro, de “arte mulata ou arte sertaneja” (SILVA, P., 2010). O coletivo projetou-se por meio de eventos como a XII e a XIV Bienais Internacionais de Arte de São Paulo, em 1973 e 1977, respectivamente (MARIANO, 2005).

Figura 44 - Reportagem do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 3 out. 1977, destacando o sucesso dos artistas baianos (incluindo os afro-brasileiros) na XIV Bial de São Paulo



Fonte: Mariano (2005, p. 109)

Figura 45 – ETSEDRON. *Projeto Ambiental IV*. 1977. Fotografia. Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo



Fonte: Mariano (2005, p. 112)

O Etsedron teve uma atuação política e representou a renovação da linguagem plástica baiana. Usava temáticas do universo popular e rural do Nordeste, foi um meio de expressão de assuntos e de artistas afro-brasileiros como Edison da Luz (MARIANO, 2005; SILVA, P.,

2010).

Entretanto, nos anos 1980, a política cultural baiana continuou privilegiando a divulgação de elementos afro-brasileiros “[...] visando à preservação da identidade baiana” (MAT-SUDA, 1995, p.64).

Na década de 1990, houve criação de novos espaços expositivos na Bahia, fruto de esforços públicos e privados. Iniciativas como a Bienal do Recôncavo, em 1991, revigoraram as artes plásticas na Bahia ao mesmo tempo em que abriram espaço para novos artistas afro-brasileiros. Suas edições têm contribuído para a afirmação e atualização da arte contemporânea no estado, valorizando, sobretudo, as identidades locais (SILVA, P., 2010).

A Bienal acontece até hoje em Cachoeira, Recôncavo Baiano. O empreendimento tem buscado ser fiel à identidade baiana, ou seja, ao conjunto de manifestações culturais regionais, marcadamente negras, do estado. Através dela, foram revelados jovens artistas afro-brasileiros como Marepe (em 1991) e Ayrson Heráclito, dois dos artistas contemporâneos de sucesso internacional do Brasil e da Bahia (SILVA, P., 2010).

No plano geral brasileiro, o interesse (tanto governamental, quanto acadêmico) na arte afro-brasileira só retomou vigor no País a partir do Centenário da Abolição da Escravatura, em 1988 (CLEVELAND, 2013; SALUM, 2004). Com a organização de muitas manifestações e atividades em torno dos cem anos de libertação dos escravizados, a que mais se destacou em relação às artes visuais foi a exposição *A mão afro-brasileira*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Para Cleveland (2013), o evento inovou ao substituir, pela primeira vez, o termo “arte negra” (expressão que atribuía um sentido inferior e depreciativo à expressão artística), por “arte afro-brasileira”.

O curador da mostra, o artista Emanuel Araújo, organizou um catálogo com o mesmo nome da exposição, reunindo trabalhos de jovens e antigos “artistas de ascendência africana ou de herança africana, conhecidos até aquela data (SALUM, 2004, p. 340). A diversidade de trabalhos e de orientações estéticas ficou evidente. Sem concentrar forças na análise formal e estilística de cada um dos profissionais apresentados, mas buscando marcar uma história das artes plásticas do negro no Brasil, o catálogo⁴² adquiriu uma “conotação enciclopédica” (SOUZA, 2009, p. 108). Até hoje, essa é uma publicação de referência para quem se interessa nessa temática da arte afro, pois apresenta um grande número de artistas brasileiros destacados do século XVII aos nossos dias.

Na opinião do pesquisador Nelson Inocência F. da Silva (2013), a conjuntura

⁴² O catálogo foi reeditado em 2010 e praticamente dobrou seu tamanho original.

dos anos 1990, favoreceu as articulações políticas para a institucionalização do Museu Afro-Brasil, pois era um

[...] momento de grande efervescência política, marcada por debates, polêmicas, intransigências, intolerâncias, enfrentamentos, mas que, apesar dos percalços, resultou nos primeiros passos do país em direção às políticas públicas mais amplas com foco na população negra. No bojo dessas discussões a questão cultural, em que pesem as políticas em defesa da patrimonialização dos bens afro-brasileiros, não poderia ser preterida. (SILVA, N., 2013, p. 122)

Portanto, a obstinação de Emanuel em levar a cabo seu projeto de museu encontrou solo fértil naquele cenário. Araújo era colecionador de objetos artísticos e já possuía experiência como gestor de instituições museológicas. Ele articulou a fundação e inauguração do Museu Afro-Brasil, em 2004 (SILVA, 2013; BRITO, 2007).

Entretanto, a inauguração do referido museu aconteceu no início de período otimista para a implementação de políticas de afirmação etnicorracial no país. Desde então, programas sociais voltados para a diminuição das desigualdades raciais e sociais brasileiros conseguiram reduzir a situação de extrema pobreza a população negra em 72% e incluir nas universidades públicas cerca de 150 mil estudantes autodeclarados negros (BARROS; GOMES, 2016). Em janeiro de 2003, foi promulgada a lei 10.639 que obriga o ensino da História da África e Cultura Afro-brasileira em todas as escolas. A legislação recomenda que as disciplinas escolares abordem as temáticas, mas enfatiza a responsabilidade das áreas de História, Literatura e Artes. Isso ampliou a procura por informações e pela sistematização de estudos sobre aspectos da população afrodescendente. Projetos de formação de professores, bem como a criação e o aumento de programas de pesquisas institucionais e científicas voltadas para a temática negra vêm sendo implantados em todo país. No caso da área de Artes, instituições como o Museu Afro-Brasil e o Mafro-UFBA tornaram-se referenciais nacionais para a pesquisa e produção de conhecimento nos campos da cultura material negra e das artes visuais afro-brasileira (SANDES, 2010; SILVA, N., 2013).

O Museu Afro-Brasil, sob a direção de Emanuel Araújo, consolidou-se como um centro de pesquisa e divulgação da arte de autoria negra. Emanuel Araújo emerge como principal crítico contemporâneo da arte afro-brasileira (CLEVELAND, 2012). Enquanto curador, Araújo se especializou nesse tipo de arte, tornando-se o maior nome na sua área (SILVA, N., 2013) depois do falecimento de Clarival do Prado Valladares (e 1983). As publicações, atividades e mostras do Afro-Brasil tornaram-se referenciais para a arte afro-brasileira, tanto no plano acadêmico, quanto no plano profissional dos agentes integrantes do sistema da arte do país. Para um artista de hoje, integrar o acervo do museu significa o acréscimo de um valor comercial e intelectual ao seu trabalho, além da agregação e fortalecimento de signos de pertencimentos identitários

afro-brasileiros (SOUZA, 2009).

No passado, o maior nome relacionado à crítica ou à curadoria desse tipo de arte era o de Clarival do Prado Valladares, falecido em 1983. Hoje, é de Emanuel Araújo, o artista fundador do Museu Afro-Brasil.

5 ARTISTA VISUAL – AFRO-BRASILEIRO – CONTEMPORÂNEO: UMA POSSÍVEL LEITURA DE AYRSON HERÁCLITO

O esforço investigativo do presente trabalho consistiu na intenção de identificar e analisar o processo de constituição do discurso de identidade afro-brasileira na arte contemporânea. Nos orientamos sob a luz das reflexões de Robert Yin (2001), que recomendam o estudo de caso como estratégia de pesquisa mais adequada quando as principais questões norteadoras se fundamentam em fenômenos contemporâneos inseridos em um contexto da vida real. Ou seja, quando temos pouco controle sobre os acontecimentos, mas nos interessa saber “como”, “quem”, “o quê”, “onde” e “por que” ocorrem (YIN, 2001).

No contexto recentemente favorável à presença negra no meio artístico nacional e internacional, como observamos no capítulo 3, a evidência profissional de artistas reconhecidos como “afro-brasileiros” aumentou. Mas, mesmo com trabalhos circulando no meio da arte através de plataformas expositivas e eventos, a maioria desses novos artistas afrodescendentes não foi alvo de estudos teóricos, como os realizados nos campos da filosofia, história ou crítica da arte, como afirma Tadeu Chiarelli (CHIARELLI; FERREIRA, H., 2006).

Notamos, porém, que o critério da qualidade da obra de arte de origem negra do Brasil, usado para integrar os seus criadores visuais no sistema da arte, tem motivado estudos recentes, mas ainda insuficientes diante da demanda de informações a respeito do tipo de arte e seu criador. O racismo limita a penetração do artista afrodescendente em todos os elos do sistema da arte. Para ser prestigiado, o autor da obra visual precisa ser reconhecido por seus pares nos mais diversos âmbitos, não somente pela integração do acervo de uma exposição. O artista plástico contemporâneo de origem negra, ao penetrar os circuitos mais fechados do sistema da arte do país, defronta-se com a possibilidade de ser percebido pela ótica do exotismo e, em seguida, ser esquecido (CHIARELLI; FERREIRA, H., 2006).

Compreendemos que esse é um momento peculiar de tensão identitária no setor artístico brasileiro por conta da situação relatada acima (CHIARELLI; FERREIRA, H., 2006). Nos contrapontos dessas relações internas do sistema da arte nacional, percebemos que o tema da presença negra na arte contemporânea está incitando manifestações políticas de artistas; discussões e debates além dos limites intelectuais e militantes negros. Atualmente, criadores e demais agentes profissionais das artes visuais no País vêm potencializando análises sobre a temática em ações organizadas para este fim. Patrocinados, apoiados ou promovidos por instituições artísticas prestigiadas no país, a exemplo da Pinacoteca de Artes de São Paulo, O Itaú Cultural ou o

Sesc SP, essas atividades estão repercutindo em jornais e revistas de circulação nacional⁴³.

Consideramos que os processos da elaboração de discursos identitários afro-brasileiros entre artistas visuais se desenrolam nos meandros da produção e circulação da arte afrodescendente. O tipo de arte possui uma heterogeneidade estilística peculiar. Portanto, para conhecermos mais sobre a arte afro-brasileira e suas complexidades retomamos a sugestão de Marta Salum (2000), para quem é preciso focar mais no estudo de trajetórias individuais dos artistas do que na análise formal de suas obras (SALUM, 2000). Nessa conjuntura, elegemos o estudo de caso único como ferramenta da presente pesquisa.

Como estratégia de pesquisa abrangente, o estudo de caso nos permite conjugar planejadamente diferentes técnicas (YIN, 2000). Então, para escolhermos a unidade caso, procuramos o nome de um artista “afro-brasileiro” que estivesse em evidência nos principais mecanismos do sistema da arte brasileira atual, como os museus, instituições universitárias, revistas, crítica especializada, produção teórica e comunicacional das artes, exposições oficiais, órgãos governamentais dedicados às artes, feiras de arte, galerias, entre outros.

Nessa etapa da seleção de um sujeito em evidência na arte contemporânea, e que em cuja carreira artística lhe fosse atribuído o adjetivo “afro-brasileiro”, recorremos à pesquisa bibliográfica, iconográfica, documental e eletrônica em:

- a) publicações periódicas especializadas em arte contemporânea brasileira e internacional (revistas *ArtReview*, *Select* e *Bravo!*, jornais *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *A Tarde* etc);
- b) documentos sobre programas de projetos expositivos envolvendo a temática das relações Brasil-África (catálogos de exposições, sítios eletrônicos de museus, salões, bienais e festivais internacionais de arte);
- c) catálogos (virtuais ou não) de exposições de arte contemporânea realizados em espaços prestigiados no meio da circulação do produto artístico nacional;
- d) propostas de mostras de arte contemporânea, oficiais governamentais e não governamentais, preocupadas com o discurso identitário brasileiro (*Europa-lia.Brasil*, *A nova mão afro-brasileira*, *Histórias mestiças* etc);
- e) comunicação institucional de organizações culturais voltadas para a cultura e

⁴³ Alguns desses eventos foram: a oficina “Summer Conversations”, com o tema *Arquivos sobre o Não-Racialismo*, realizada através de parceria entre o SESC SP, Instituto Goethe, Associação Cultural VideoBrasil, Universidade de Witwatersrand (África do Sul), Universidade Johns Hopkins (EUA) e Universidade da Califórnia (EUA), em 2014; o seminário *Territórios: o artista afrodescendente no acervo da Pinacoteca*, organizado em 2016 em função da exposição de mesmo nome; *Diálogos ausentes – o negro nas artes visuais*, série de debates promovida pelo Itaú Cultural em 2016.

arte contemporâneas no país, tais como a Associação Cultural VideoBrasil, Instituto Goethe, Sesc São Paulo, Instituto Sacatar, Instituto Inhotim...);

- f) premiações de renome e prestígio no campo das artes visuais, como o *Prêmio Pipa* e os *Festivais Internacionais Sesc de Arte Contemporânea*;
- g) sítios eletrônicos, publicações e eventos institucionais de programas brasileiros de pós-graduação em artes;
- h) redes sociais de artistas e de instituições voltadas para a arte brasileira;
- i) sítios eletrônicos de galerias e instituições especializadas na produção de origem negra e de arte contemporânea (Galeria Estação, Fundação Bienal Internacional de São Paulo, Tate Gallery, Soso Galeria...);
- j) eventos comerciais da arte (Feiras internacionais de arte de São Paulo e Rio de Janeiro (SP-ARTE e ART-Rio);
- k) trabalhos acadêmicos divulgados pela ANPAP, CBHA, Museu Afro-Brasil, Mafo;
- l) livros, artigos científicos, dissertações e teses de pesquisadores sobre a arte de origem negra no Brasil e arte contemporânea;
- m) documentos e textos reflexivos de curadores, gestores culturais e críticos especializados em arte contemporânea ou afro-brasileira.

Complementamos o processo com visitas a exposições em museus e espaços culturais: MAM/BA, Museu Afro-Brasil, Memorial da América Latina, Masp, MAC/USP, Mafo, Pavilhão de Arte Popular do Parque Ibirapuera, Sesc Pompeia, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 30ª. Bienal Internacional de São Paulo, entre outros.

Finalmente, observamos que o nome do artista Ayrson Heráclito era recorrente quando a temática abordava a criação visual afro-brasileira ou as conexões culturais e artísticas entre o Brasil e o continente africano. É interessante destacar que os mais importantes elos do sistema da arte se encontram no sul do Brasil. É lá que estão e que operam os agentes mais prestigiados e autorizados das artes visuais; os negócios do campo financeiro ocorrem em espaços restritos situados principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo; as instituições e eventos mais fortes na circulação da arte contemporânea também se encontram no sul e sudeste do país. No entanto, o artista escolhido para análise mora e trabalha na Bahia, região nordeste brasileira, eixo periférico dos centros de legitimação das artes plásticas nacionais. Contudo, vem penetrando em territórios centrais do sistema central da arte local e internacional, algo inédito aos artistas afro-

brasileiros, mesmo aqueles que vivem no sul e sudeste, mais próximos geograficamente dos pontos decisórios do referido sistema. Por isso, optamos por estudar a carreira de Ayrson Heráclito, concluindo que essa seja uma adequada unidade-caso para nossa pesquisa no âmbito do doutorado em Estudos Étnicos e Africanos.

A partir da presente investigação, buscamos reconhecer a dinâmica de agenciamentos identitários no meio das artes visuais atuais, refletindo acerca das implicações da afirmação da herança negra na carreira de um profissional da arte contemporânea do Brasil. Esses temas nos encaminharam para uma revisão bibliográfica sobre conceitos como o de arte afro-brasileira, arte contemporânea, identidade, entre outros, apresentados ao longo dessa tese.

Nosso referencial teórico nos desafiou a refletir em torno da identidade afro-brasileira no meio profissional das artes visuais contemporâneas, pois o sistema da arte é um território hierárquico ainda com resquícios coloniais, organizado segundo seus próprios critérios e relações de poder (GOMÉZ, 2010; SHOHAT; STAM, 1998; TRIGO, 2009). Como já dissemos antes, essa rede é constituída por agentes distintos como galerias, museus, academia, entre outros elementos, e tem a finalidade de instituir – ou destituir - o que é equivalente à arte ou não. O sistema define carreiras, elege instituições, lança modas, negociadores, e implanta plataformas políticas de acordo com seus interesses próprios. Ou seja, é uma articulação de poder entre as representações de um coletivo específico e a prática criativa de outros sujeitos, isolados, mas que pleiteiam a sua completa integração ao sistema (BULHÕES, 2008; CAUQUELIN, 2005; ESCOBAR, 2009).

Interessava-nos entender *como, por que, onde e por quem* é traçado o itinerário do reconhecimento oficial de um criador visual como artista afro-brasileiro contemporâneo. Na percepção teórica de Denys Cuche (1999), a identidade deriva das interações do sujeito com o meio social próximo ou distante, permitindo que o indivíduo se localize e que seja localizado. Porém, essa é uma questão arraigada na faceta da identidade enquanto uma posição política, segundo interpretamos com ajuda das contribuições de Manuel Castells (2006) e Stuart Hall (2005), entre outros.

Então, como descrever a identidade afro-brasileira de alguém? Resolvemos partir da ideia de que a identidade é algo que não se constrói somente pelo indivíduo, mas pelo conjunto social no qual está inserido; além do fato de que nem todo grupo social desfruta do poder de identificação, que é algo dependente das posições ocupadas nas ligações dos grupos (CUCHE, 1999). Portanto, desse ponto de vista, concebemos Ayrson Heráclito como pertencente ao sistema da arte, pois tal mecanismo reúne agentes profissionais das artes plásticas (artistas, cura-

dores, críticos, pesquisadores, negociantes etc.). Então, procuramos observar como sua identificação se instituiu no contexto relacional em que o artista está inserido, porque essa conjuntura poderia nos responder em que momentos a afirmação da identidade afro-brasileira é reprimida ou enunciada no meio da arte. A análise das relações no interior de uma circunstância específica é fundamental no processo de investigação da temática identitária, pois a identidade é determinada através da oposição entre um grupo e outros que estão em contato. No entanto, qualquer alteração da dinâmica social, econômica ou política interfere naquelas relações (CUCHE, 1999).

Procuramos valorizar no presente capítulo o *locus* de enunciação da identidade afro-brasileira no meio artístico, privilegiando a fala de Ayrson Heráclito. Lançamos mão da técnica da entrevista, instrumento comum nas pesquisas no campo das ciências sociais. Através dessa ferramenta, é possível conhecer no que os indivíduos creem, o que escolhem, sentem, desejam ou em que pensam, assim como descrevem sua percepção acerca de fenômenos (GIL, 2008). Fomos bem recebidos pelo artista, que nos concedeu, face a face, respostas amplas e profundas às poucas perguntas elaboradas. Realizamos uma entrevista semi-estruturada com o objetivo de que a reflexão sobre sua identidade, seu contexto e motivações fluíssem naturalmente. O objetivo da entrevista era saber “quem é Ayrson Heráclito”. A narrativa encontra-se transcrita e anexada à presente tese.

Inserimos ainda os discursos emitidos pelo artista em entrevistas concedidas a órgãos e entidades do meio da arte, palestras realizadas e disponibilizadas na íntegra na *internet*, depoimentos gravados em vídeo-documentários, além de breve análise de imagens de algumas obras e trabalhos acadêmicos de autoria de Ayrson Heráclito. Acrescentamos também à composição desta parte da tese vozes de diferentes autores e agentes falando sobre o artista. As opiniões foram levantadas a partir da pesquisa documental, bibliográfica, iconográfica e eletrônica.

Entretanto, como não temos controle do meio social em que ocorrem as negociações identitárias, tampouco sobre a fluidez dos discursos de pertencimento, entendemos que a tipo de análise não oferece uma leitura totalizadora do fenômeno, permitindo, contudo, a visualização sobre um recorte temporal e relacional específicos, no qual sujeitos localizados optaram pela produção, manutenção, ou questionamento de identidades próprias (CUCHE, 2009).

5.1 PERFIL DO ARTISTA

Ayrson Heráclito Novato Ferreira nasceu em Macaúbas, interior da Bahia, em 1968. É filho de uma professora (Lourdes) e de um delegado (Alberto Heráclito). O casal, mesmo morando no interior do estado, esforçou-se para que os filhos adquirissem uma formação intelectual ampla. Então, desde cedo, os pais incentivaram a leitura de clássicos da Literatura e da História, e a prática artística através do teatro, da pintura e da música. Juntamente com seus irmãos e por influência do trabalho da mãe, professora de História, tornaram-se ávidos leitores de livros dessa temática, especialmente aqueles referentes ao Brasil e à escravidão.

Figura 46: Ayrson Heráclito fotografado por Tiago Sant’Ana, em 2016



Fonte: Ayrson Heráclito (2016)

Ainda que sua tez seja clara, ao compor uma família miscigenada no sertão da Bahia, Ayrson experimentou a discriminação racial ainda criança, pois a união de seus pais não foi aceita inicialmente:

Eu sou artista nordestino. Eu nasci no sertão da Bahia... Eu sou fruto de um casamento interracial. O meu pai é do Recôncavo, de origens africanas e indígenas. Minha mãe é do sertão, de Macaúbas. Eles se conheceram lá mesmo, nessa cidade em que eu nasci [...] Eu sou uma pessoa absolutamente brasileira

e miscigenada, fruto de um casamento que foi muito conflitante socialmente[...] na aceitação do meu pai pela família da minha mãe [...] O pai da minha mãe, que era de descendência italiana direta...ele ficou seis anos sem falar com minha mãe, sem permitir que a gente, meu pai, entrasse na casa dele (informação verbal)⁴⁴.

A família mudou-se de Macaúbas para a cidade de Vitória da Conquista, polo regional do sudoeste baiano que começava a se desenvolver, oferecendo maior estrutura para estudos e trabalho. Lá, Ayrson permaneceu até a idade adulta. Segundo Barata (2010), o fato de ele ter se criado em Vitória da Conquista, terra do cineasta Glauber Rocha, foi o que o aproximou da experiência videográfica.

Figura 47: Ayrson com seus pais durante a performance *A Moqueca*, no MAM BA, em 2002



Fonte: Ayrson Heráclito (2016)

Porém, o interesse de Ayrson Heráclito pelo trabalho com imagem foi despertado a partir de uma circunstância marcante em sua vida. Aos sete anos de idade sofrera uma picada de escorpião. O veneno desencadeou uma doença grave, a pancreatite, além de apagamentos mentais e dislexia, que produziram o esquecimento de coisas como a escrita, entre outras. O menino esteve à beira da morte, mas foi salvo por tratamentos médicos inovadores e eficientes. Mas teve que reaprender a ler e escrever no período em que se curava. E no meio daquele sofrimento, nos relatou ter tido uma espécie de alucinação com as cores, que culminou no seu interesse pela arte:

⁴⁴ Entrevista concedida por Ayrson Heráclito Novato Ferreira em 10 de outubro de 2015 à autora da presente tese de doutorado. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A deste trabalho.

[...] Foi uma crise muito grande e eu apresentei um quadro mesmo de dislexia, de apagamento também...intelectivo: eu esquecia até como escrever. Eu fazia terceira ou quarta série na época pela tarde, na turma regular, e pela manhã eu estava na alfabetização de novo! Aprendendo a ler, aprendendo a escrever, aprendendo tudo. Foi realmente muito radical: seis meses que eu fiquei muito mal.

Mas foi um momento que, a partir daí, eu comecei a ter a percepção...eu me lembro que, até hoje, que quando sob o efeito da picada do escorpião eu tive uma alteração de consciência profunda e as cores...num momento que eu me lembro ainda, muito rápido, as cores do lugar aonde eu estava para ser transportado correndo para o hospital para tomar lá o antídoto reverberavam assim. Então, alucinação mesmo! Azul do céu de Conquista muito intenso, as ramagens do chuchuzeiro. Eu ficava num quarto de costura onde minha vó trabalhava, nesse dia a gente estava brincando...Então, comecei a desenvolver uma percepção e o interesse muito grande pela imagem.[...] Essa doença eu vejo que marcou profundamente a minha percepção de mundo. (informação verbal)⁴⁵

Na adolescência, Ayrson montou um grupo com os irmãos e alguns amigos, o Clube Paka. O grupo fazia montagens teatrais sobre temas históricos, projeções de cinema, discutia a produção artística. De modo iniciante e amador, envolvia-se na produção artística e cultural local.

O artista cresceu e amadureceu consciente da conjuntura política do seu país. E foi naquele período de decadência do regime militar e face à inevitável reorganização democrática do Brasil, que o baiano desenvolveu seu interesse pela participação social. Dono de um perfil sensível, proativo e questionador das realidades, aos treze anos foi convidado para ingressar no Partido Comunista do Brasil (PCdoB). Atraído pelas questões da luta de classes e dos desafios da construção de uma sociedade igualitária, o artista contribuiu organicamente com ações partidárias como a mobilização comunitária e a formação ideológica. Vendia um jornal clandestino de esquerda, o *Tribuna Operária*, nas feiras conquistenses e era líder estudantil em sua escola:

Então, é... comecei a vender *Tribuna Operária*. Eu fui representante regional do sudoeste do *Movimento Viração*, que era o movimento estudantil do PCdoB. Minha irmã, pouco mais velha que eu, era envolvida nas questões das mulheres. A gente ajudou a implantar hortas, padarias comunitárias em bairros periféricos aqui ..., em Vitória da Conquista! Em lugares muito... “paisagens do medo”[...] A gente vendia *Tribuna Operária*, a gente teve esse período “comunismo” mesmo! Líamos aquelas versões d’*O Capital* para a juventude, que o partido produzia. Líamos muito, escrevíamos, tínhamos essa participação política na escola, que foi o período de maior conflito com essa família maravilhosa que eu descrevi. (informação verbal)⁴⁶

⁴⁵ Id.

⁴⁶ Ibid.

Porém, sua militância política desejava ultrapassar os limites da luta de classes sociais. Ele era atraído por comportamentos corporais não normativos e ansiava por descobertas e subjetividades outras. Logo, o partido político passou a ser insuficiente para seus questionamentos e consciência social:

Começou a ficar muito chato para mim porque eu me atraía muito...era atraído pelos malucos de Conquista: os artistas loucos, homossexuais, *hippies*, pessoas que viviam de uma forma muito diferente e que passavam à margem do projeto do ético, estético também, do Partido Comunista. Aí eu fiz uma opção: acabei saindo [...] por causa dos preconceitos do Partido, de como era o operário. (informação verbal)⁴⁷

Ainda adolescente, envolveu-se com Monica Medina, futura cineasta e professora universitária. Foram casados por onze anos e durante esse tempo, desenvolveram diversos trabalhos artísticos, concretizados principalmente no campo da performance e do vídeo.

Certo de que seu caminho profissional estava nas artes plásticas, Ayrson seguiu para a capital da Bahia nos anos 1980. Mas a escolha do curso de graduação na área de artes não foi bem recebido por seus pais. É que o casal se preocupava com a sobrevivência econômica do filho ao escolher uma profissão como a de artista. Mas Ayrson já fazia pequenos trabalhos artísticos no interior, a exemplo de serigrafia em camisetas. Para manter-se na capital cursando Licenciatura em Educação Artística - com habilitação em Artes Plásticas na UCSal, ampliou seu leque de atuação dando aulas em ateliês particulares de Salvador:

Sempre trabalhei com arte: dava aulas de pintura e desenho em ateliês burgueses da Pituba que tinham. [*risos*] Porque eu sempre tive uma relação muito grande assim, com uma certa independência. A minha família dava um apoio... muito grande, são seis filhos para manter! Dava um apoio assim...de estrutura, mas assim... para comprar os materiais, para seguir a sua vida, você tinha que...eu tive que...e eu gostava muito dessa relação. Tanto que eu fiz, tentei vestibular para Arquitetura e para Arte e optei por Arte. Para minha família era uma tragédia. Como é que um filho ia sobreviver com arte? E eu:

– Mas, minha mãe, desde os 14 anos eu faço serigrafia, faço escudo das escolas de Conquista, faço cartaz para todas as festas de forró, pro interior todo!! Faço camiseta, sempre tive meu dinheirinho... Faço com arte, então é meu trabalho! (informação verbal)⁴⁸

A mudança de Ayrson para a capital o transformou profundamente, pois o interior sertanejo, o clima do sudoeste baiano era totalmente diferente do que se encontrava na capital do

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid.

estado. Os costumes e as culturas urbanas soteropolitanas se chocavam com as origens do artista. A realidade da cidade de Salvador e a sua negritude contrastavam com a referência da cidade interiorana e politicamente branca, na qual não se reconhecia a presença negra, como era em Vitória da Conquista na época. Em seguida, o jovem conquistense identificou-se com o contexto e se apaixonou pela cultura da capital e do Recôncavo baiano, pela cultura afro-brasileira:

Eu cheguei em Salvador e tomei um choque muito grande! Primeiro pela população negra..., que é uma coisa que na paisagem de Conquista existia, mas não era muito visível, um apagamento muito grande, aliás! [...] Conquista é uma cidade politicamente branca. O que aparecia, era justamente só essa história. [...]

Então quando eu cheguei aqui, eu tive esse choque cultural. Tudo era muito novo e eu tive que conviver aos poucos e transformei no ser que sou hoje: uma pessoa completamente apaixonada por toda essa beleza... e cultura da cidade da Bahia e da sua interlândia, o Recôncavo. Completamente! Não consigo me imaginar fora daqui.

Eu sou uma pessoa apaixonada pela cultura brasileira, principalmente essa cultura de origem africana, de origem aborígine, e indígena também.[...] (informação verbal)⁴⁹

Pouco antes de concluir o curso de graduação, Ayrson Heráclito participou do I Salão de Arte Metanor/Copenor de Artes Plásticas da Bahia, realizado entre 2 e 25 de outubro de 1986, sob curadoria do jornalista baiano Reynivaldo Brito, no Museu de Arte da Bahia. O artista ganhou o prêmio de aquisição pela exposição da pintura *Jesus no Monte das Oliveiras*.

⁴⁹ Ibid.

Figura 48 - HERÁCLITO, A. *Jesus no Monte das Oliveiras*. 1986.
Têmpera sobre tela, 100 cm x 70 cm



Fonte: Danilo Barata (2010, p. 89)

Tratava-se de um salão dedicado aos jovens profissionais das artes visuais. Os críticos de arte Olney Kruze, do impresso paulista *Jornal da Tarde*, e Frederico de Moraes, do jornal carioca *O Globo*, integrantes do júri, ficaram impressionados como os talentos revelados (BRITO, 2016).

O trabalho de Ayryson atraiu a atenção do crítico Frederico de Moraes (DICIONÁRIO..., 2016). E a partir de então, o baiano começou a participar de mais eventos artísticos, projetando-se. Através desse Salão, o artista começou a ser conhecido no meio profissional da arte e foi buscando se estabelecer no sistema da arte local:

Eu ganhei esse prêmio e fiquei muito conhecido. Eu dividi o prêmio com outro artista na época, que era mais conhecido na Escola de Belas Artes, que é o Gabriel Lopes Pontes. [...] Mas essa exposição foi muito importante porque de lá saíram grandes artistas baianos como eu, como – os que estão trabalhando até hoje! - O Caetano Dias (teve a exposição do Caetano também, que não teve muito destaque na época, nessa exposição); o Paulo Pereira também estava. [...]

Mas tinha uma geração assim... [...] Tinha artistas muito importantes. E outros artistas que desapareceram! Não sobreviveram porque a vida – eu acompanhei muito isso!, vi artistas, colegas muito importantes, que faziam exposições, vendendo, trabalhando, ensinando, mas... mudaram radicalmente os seus caminhos! Foi a dificuldade que é ser artista, sobreviver como artista. Acho que aqui no Brasil, acho que no terceiro mundo (não gosto dessa palavra não, mas assim, os países que foram colonizados, que foram colônias economicamente, politicamente, né...) ser artista é bastante cruel. Mas, primeiro você tem de sobreviver, de heroísmo assim! Para depois você pensar em poéticas.

Sim, aí eu comecei a ter um espaço social na cidade! Esse crítico era um crítico muito importante, por isso eu o cito na minha tese hoje, as ideias dele, o crítico mineiro Frederico de Moraes. E que ele que vai criar aquela geração, vai ser o

crítico daquela geração de Cildo Meireles, do Antônio Manuel, do Valtércio [Caldas], do Antônio Dias, lá do Rio. E um discurso sobre América Latina, é o primeiro crítico brasileiro que fala que a América Latina tem que se conhecer. Ele escreve sobre isso, ele promove esses cruzamentos todos. Muito mais do que construir um discurso de identidade brasileira artística, nacional, ele faz de fato mesmo, vai buscar relações, fazer cruzamentos. E aí eu consegui me inserir nesse centro, comecei a participar de todos os salões que apareciam na época. Participei ativamente dos salões, todos os salões da Bahia; e de alguns salões fora da Bahia, do tipo Salão de Arte de Pernambuco, que era uma cena importantíssima. E tive algumas participações em Minas, em Belo Horizonte. Mas aí me formei. Com esse sucesso todo do salão, eu resolvi ir a convite de alguns críticos que viram meu trabalho aqui na Bahia (eu tinha uma identidade muito grande no meu trabalho, diferente da produção feita aqui), eu tentei viver em São Paulo. (informação verbal)⁵⁰

Ao concluir a graduação, migrou para São Paulo, porém sua experiência paulista foi breve. Retornou logo à cidade de Vitória da Conquista, e passou a trabalhar como professor da rede pública e privada municipal. Entretanto, continuou pesquisando e realizando arte, especialmente no campo da performance:

E fui ensinar educação artística em Vitória da Conquista. Foi o que chamo de uma experiência sinfônica de arte - educação porque era um encontro por semana em cada turma e as escolas ficavam realmente impressionadas com o meu currículo e com minha formação e aí todas as escolas... Eu era concursado em escola pública, tinha ...tinha 20 horas numa escola, mas aí todo o outro tempo era muito preenchido pelo meu trabalho em escolas particulares.

Foi uma experiência sinfônica. Eu cheguei a ter 36 turmas, quase cinco mil alunos que eu via toda semana! E aí comecei a organizar eventos, performances públicas com muitos jovens. Para mim foi muito importante porque por mais que eu tinha sido um artista, um aluno que fiz muitos estágios, aqui eu não sabia que eu teria uma empatia tão grande com os jovens, os adolescentes. [...] (informação verbal)⁵¹

Ao mesmo tempo em que era professor da educação básica, Ayrson Heráclito se afirmava como artista plástico, alterando a cena da performance na Bahia. Através de seus projetos com Monica Medina, que também era atriz, suas inquietações criativas tentavam romper a ligação da performance com o teatro. Criou, então, um grupo de estudos para pesquisar a linguagem da performance no universo das artes visuais, com o arquiteto Celso Junior e a cineasta supracitada. Os referenciais desse grupo eram Antonin Artaud, John Cage, artistas brasileiros neoconcretistas, Flávio de Carvalho, Laurie Anderson, movimento punk, Gerald Thomas, Michel Foucault, Mallarmé e a cultura popular (SANTOS, J., 2007).

Foram alguns dos produtos desses estudos a performance *O homem estético* e a ação

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

Crepúsculo do ritmo, realizadas na exposição coletiva *Das estrelas ao asfalto /Treze itens para o trabalho humano*, no Museu de Arte da Bahia, em 1990.

Figura 49- Performance *O homem estético*, com Monica Medina



Fonte: A. Ferreira (2010, p. 1059)

A mostra fundia concepções estéticas de Joseph Boeuys, um dos nomes mais importantes na performance contemporânea, e o pensamento filosófico de Karl Marx. Nessas e em outras experiências, Ayrson Heráclito transmitiu sua percepção acerca do tema geral da exposição. Nas demais instalações que integraram o projeto expositivo, o artista utilizou matérias em estado de transformação:

Assim, desenvolvi a minha interpretação sobre a utopia marxista do ‘reino da liberdade’. Um espaço além do império das necessidades, onde todas as relações de trabalho estabeleciam uma ampliação dos processos criativos. O universo do homem estético, do ócio produtivo e os novos domínios do homem sobre o mundo natural. Inseri a utilização de materiais transitórios, isto é, em estado de transformação. (FERREIRA, A., 2010, p. 1060)

O artista ingressou no Mestrado em Artes, na EBA/UFBA na terceira turma oferecida pelo programa de pós-graduação, em 1995. Em seguida, começou a trabalhar como docente universitário. Lecionou em três instituições de ensino superior privadas: Faculdade de Ciência e Tecnologia (FTC), Universidade Salvador (UNIFACS) e na UCSal, onde dava aulas para estudantes de Educação Artística, entre 1995 e 2006. Prestou concurso público para docente e foi admitido na UFRB em 2006.

Entre 2007 e 2008, licenciou-se da universidade para exercer a função de diretor de artes

visuais na Fundação Cultural do Estado (FUNCEB), órgão vinculado à Secretaria da Cultura do Estado da Bahia (SECULT/BA).

Nesse período, elaborou programas e projetos de fomento e divulgação das artes visuais no estado, além de organizar a implantação de galerias de artes visuais na capital, e nas maiores cidades do interior como Feira de Santana, Jequié, Valença, Juazeiro e Porto Seguro.

Reassumiu o exercício da docência na UFRB, e em 2011 foi admitido como aluno regular do doutorado em Comunicação e Semiótica na PUC / SP.

Paralelamente aos estudos doutorais, conciliou seus processos criativos e a participação no grupo de trabalho responsável pela montagem da *3ª Bienal da Bahia*, realizada em 2014 tendo Ayrson Heráclito como dos curadores-chefe.

A criação de Ayrson Heráclito vem sendo associada a uma produção artística afro-brasileira, de conexões com as realidades africanas e brasileiras (CONDURU, 2007, 2013). Mas tal reconhecimento é recente, assim como também é recente a inclusão de artistas periféricos nos centros legitimadores da arte contemporânea. Remarcamos que a ausência da diversidade na parte central do meio profissional artístico é reflexo das hierarquias coloniais, que limitavam a circulação de criadores de origem negra enquanto sujeitos no sistema da arte (ANJOS, 2005; GOMÉZ, 2010).

O artista, ao refletir sobre suas referências criativas, reconhece o racismo como algo presente no sistema da arte brasileira. Para ele, o racismo impediu de se ter uma visão mais ampla sobre arte do país. A concentração dos espaços de poder do sistema da arte nacional em uma região favoreceu a legitimação de um tipo de arte herdeira do modernismo das primeiras décadas do século XX e do racionalismo. Porém, não modificou a posição dos agentes brasileiros em relação aos autores afro-brasileiros:

A arte brasileira, eu acho que o sistema da arte brasileira, ela não conviveu muito bem com as complexidades culturais brasileiras. Então ela ficou realmente muito presa com as ideias paulistas da antropofagia. E ao mesmo tempo, de uma antropologia que gerasse uma síntese racional. Então, essa tradição geométrica, brasileira, racionalista que, durante a década de 40 e 60, via produzir obras incríveis, né?! Mas que o sistema legitima de uma forma muito domesticada. E ela vai apresentar, justamente nessa contemporaneidade brasileira, para o mundo, em supremacia, essa produção!

O sistema no Brasil, de arte, que está em São Paulo, dita os caminhos das coisas todas, sempre foi racista e sempre foi...nunca gostou muito do barroco, da desordem de aspereza! Nem de algo muito indeterminado – sempre entram em pânico em relação a isso! Isso eu assisti!

Então, isso refletia a um culto a formas de expressão internacionais, muito europocêntricas. De certa forma, é consequência também da ideia do colonialismo. Então, era um conceitualismo frio, era uma assepsia demais, que foise

popularizando. Uma racionalidade absurda com relação ao que se deveria mostrar sobre a arte brasileira. (informação verbal)⁵²

O racismo travestiu-se em “critério artístico” para se manifestar no sistema da arte (CHIARELLI; FERREIRA, H., 2016; QUEMIN, 2008). No Brasil, o etnocentrismo e as hierarquias nas visualidades, pouco permitiram que uma expressão inspirada em meios culturais e suportes outros circulasse profissionalmente. Aqui, o mérito artístico foi definido pela capacidade do artista em se inserir no sistema da arte utilizando recursos estrangeiros e eurocêntricos para a criação (SANTOS, R., 2004). Por isso, os raros artistas que ultrapassaram as barreiras do sistema da arte, impostas para os negros brasileiros, são referências para Ayrson Heráclito. Pois, segundo o artista, sua capacidade de dialogar com a diversidade de tendências culturais e identitárias, dificultava a sua carreira no início.

E aí minha obra é muito complexa assim. Era forte, rica, mas ficava nesse limite entre uma entrega a outros caminhos complexos da cultura brasileira, o que não despertava interesse! (informação verbal)⁵³

O artista reconhece a importância de algumas propostas inovadoras para o sistema da arte nacional, como as de Lina Bo Bardi para as artes populares e as de Emanuel Araújo para a criação de origem negra no Brasil. Ambas favoreceram a institucionalização da arte afro-brasileira e são iniciativas admiradas por ele:

Se a gente analisar o próprio protagonismo e o que sofreu o [Emanuel] Araújo pra implantar no coração do [Parque] Ibirapuera o Museu Afro...[Porque o que Lina [Bo Bardi] fez antes já tinha sido esquecido, em relação a se pensar a cultura brasileira de forma mais complexa...isso já tinha sido esquecido! E não estava pensando sobre um sistema.] Existia um sistema muito pequeno, que pensava diferente: era o sistema em torno da Galeria Estação, em São Paulo. Lá onde estavam TODOS os artistas populares, primitivos, negros, ignorantes, analfabetos ou agramaticais, a – gramáticos! Então estavam ali! Era um nicho, justamente isso! Mas era um local em que existia um mercado, que é mercado considerável, mas não se multiplicava!

Então, a própria resistência do Emanuel de decidir implantar aquela coleção ali, sobreviver ali, de publicar *A mão afro-brasileira*, que é uma publicação seminal para se pensar a diáspora africana na América. Seminal. Acho que pelo tamanho, pela complexidade que o trabalho dele pretende – e fez! produziu!..., nós não temos, eu desconheço por exemplo, inclusive na América do Norte alguma coisa tão potente a nível cronológico! O próprio Emanuel foi muito criticado:

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

– É um museu caótico! Coisa de preto! Não tem expografia! Não tem ...ninguém consegue entender nada! As obras são mal montadas! Fica sem a cenografia!

Então esse...eram as críticas que o museu de Emanuel, que “*hardcorezou*” muitas das questões de montagens de Lina! Então, essas duas referências são bastante importantes assim. E hoje todo mundo bebe no Museu Afro; toda a expectativa internacional pra se pensar arte brasileira, quando chega no Museu Afro assim, baaaah!! As pessoas tomam um choque!! Um choque devido a essa forma distinta de apresentar a coleção e à dinâmica do museu. Bem, então, daí em diante muitas coisas mudaram. (informação verbal)⁵⁴

Atualmente, com as criações periféricas circulando em mais espaços do sistema da arte em nível internacional, houve o desencadeamento de negociações entre práticas artísticas e tradições culturais diversas (MOSQUERA, 2014). As reações pessoais de artistas a seus contextos locais globalizados, mais a necessidade de os agentes profissionais da arte responderem às novas demandas das plataformas expositivas evidenciam produções de novos sujeitos. Esses novos sujeitos são criadores que antes não acessavam ao *mainstream* da arte contemporânea, a exemplo dos latino-americanos e africanos. Contudo, na conjuntura atual, América Latina e a África tornaram-se referenciais importantes para a arte contemporânea (ENWEZUR; OKEKE-ACULU, 2009; MOSQUERA, 2014; QUEMIN, 2008). E a influência africana na cultura nacional tem feito Ayrson Heráclito penetrar com sua arte em territórios antes fechados para artistas brasileiros e negros:

Pois é...Eu tenho recebido muitos convites, as pessoas têm tido interesse no meu trabalho, eu estou começando a ser conhecido. Eu deixo claro que ainda não está tudo dominado não! [*risos*]. Mas existe uma definição para eles: que eu sou um artista da diáspora africana que consegue estabelecer uma relação muito especial com a África. Eu sou um artista americano que conseguiu estabelecer essa relação poética. E também esse caráter metafísico, esse caráter transcendente de minha obra é uma outra coisa também que está, de certa forma, ganhando um espaço social muito grande. (informação verbal)⁵⁵

No artigo científico *Axés e pertencimentos: marchetaria entre mitologias contemporâneas afro-brasileiras e performance-arte*, publicado em 2013 no âmbito do 22º Encontro Nacional da ANPAP, Ayrson Heráclito e Tiago Sant’Ana refletem sobre a crescente importância que a arte afro-brasileira estava experimentando. Segundo os autores, isso se devia muito em função de políticas públicas afirmativas e na militância de alguns profissionais:

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

A implantação de políticas públicas como mecanismo de fomento das expressões artísticas relacionadas à problemática afrodescendente - assim como a criação de museus, memoriais, instituições culturais e o quase ativismo de alguns críticos, curadores e intelectuais que trabalham na perspectiva de sua valorização e reconhecimento – tem papel fundamental na evidência dessa produção artística. (FERREIRA, A.; SANT’ANA, 2013, p. 2337)

Os autores aprofundaram essa reflexão, situando performance artística, ressignificação e apreensões da memória negro-brasileira no contexto do Recôncavo baiano. O trabalho, originado em pesquisas realizadas na UFRB por Ayrson Heráclito, em conjunto com estudantes da graduação, tivera como sustentação teórica obras de Paul Gilroy, Achille Mbembe e Roberto Conduru. Pois, para os acadêmicos, os intelectuais citados vêm elaborando concepções teóricas em discursos que engendram as questões da experiência colonial negra com as expressões artísticas (FERREIRA, A.; SANT’ANA, 2013).

Paul Gilroy vem estudando as relações entre as culturas negras e processos identitários, espalhados ao redor do oceano Atlântico. Achille Mbembe, filósofo camaronês, foi um dos curadores da exposição coletiva *Africa Remix* (2005), um marco na arte africana contemporânea. Roberto Cunduru, brasileiro, é um acadêmico da área de artes visuais contemporâneas, dedicado aos estudos sobre a arte afro-brasileira. Tem contribuído com publicações, estudos e curadorias importantes para compreensão e difusão desse assunto, como a mostra *Incorporações – arte contemporânea afro-brasileira*, em 2012.

Uma vez situada a questão teórica dos fluxos culturais da experiência colonial, bem como a compreensão acerca da existência da conexão entre culturas negras, encontramos no artigo a seguinte declaração de pertencimento identitário de seus autores:

Ressaltamos nossa posição política de artistas afro-diaspóricos, lançando um olhar contemporâneo às diversas tradições da vida que nos engendram enquanto artistas racializados e culturalizados. Além disso, acentuamos o estabelecimento de intercâmbios estéticos entre matricialidades e a arte como um possível caminho poético dentro da linguagem contemporânea. (FERREIRA, A.; SANT’ANA, 2013, p. 2350)

A fotógrafa e curadora Neide Lantyer (2016), em artigo crítico sobre a exposição realizada por Ayrson Heráclito no âmbito da residência artística que fez no Senegal, o descreve, reafirmando sua importância no cenário da arte de origem negra no Brasil e no mundo:

Ayrson Heráclito é um artista em movimento cuja presença vem se multiplicando em aparições nos mais proeminentes eventos de arte contemporânea, dentro e fora do país. Trabalhando com materiais tão inesperados quanto emblemáticos da herança africana no Brasil, entre eles azeite de dendê, carne

seca, verduras, raízes e folhas, o artista se lança no desafio de fazer a revisão representacional de toda uma tradição artística. Suas instalações, performances e objetos de inspiração tropicalista conjugam a iconografia sagrada afro-brasileira com reminiscências neoconcretistas, perceptíveis tanto nas estruturas quanto nas subjetividades. Sua obra é a epifania de um artista em processo de reconciliação com um legado cultural que foi recalcado – no sentido freudiano do termo – pelo conservadorismo e o racismo estruturais da nossa sociedade. (LANTYER, 2016)

Contudo, a evidência africana na arte contemporânea é percebida por Ayrson como resultado de esforços políticos e culturais, materializados na produção teórica sobre temas das culturas pós-coloniais e na realização de grandes eventos internacionais como o I Fesman e a exposição *África Remix*, em 2004. Paralelamente, teóricos dedicados às experiências culturais dos povos que sofreram colonização também vêm influenciando o pensamento social e a criação visual. Para o artista, essas atividades favoreceram a afirmação dos artistas negros no conjunto da produção artística africana e negra no mundo contemporâneo, mas trouxeram novas situações problematizadoras para a arte da periferia:

[...] uma das exposições importantes [...] que conjuga arte africana e contemporaneidade, essas duas ideias, foi a *África Remix*. E hoje é uma exposição muito questionada, pelos próprios africanos. Porque muitas coisas mudaram! Mas a África, aos poucos, foi tendo uma dimensão...diversas abordagens, diversos curadores foram desenvolvendo projetos, importantes exposições e posturas frente a arte e essa relação da África no mundo...foram revistos. Como por exemplo, a exposição do Senghor, fundador do grande Festival internacional de arte em Dacar, em 66. Ele leva Picasso pra África. E também é criticado por suas posturas em relação a esse tipo de relação da África em relação à expectativa europeia.

O Senghor também leva três artistas brasileiros, em 66, que é o Rubem Valentim (que eu ironicamente amo a obra de Valentim, mas ironicamente digo que Rubem Valentim teve essa penetração nesse sistema internacional mais fácil do que um artista como Louco – que nunca saiu da Galeria Estação-, porque que é um artista que mais se encaixou no projeto modernista, de modernidade paulista). Ele é assim, a concessão dos concretos, dos não concretos, neoconcretos, mas os concretos paulistas para a cota negra dentro desse sistema. Por isso que ele teve esse destaque muito grande.

O Rubem Valentim estava nessa exposição, o Agnaldo [Manoel dos Santos], que é um dos tesouros da arte baiana e brasileira, pouquíssimo conhecido ainda. Mas morreu muito jovem. Pouquíssimo “estudado”, não “conhecido”! Um artista muito raro e quando aparece no sistema comercial de arte, é muito caro, o Agnaldo! E o sambista e pintor Heitor do Prazeres. Essa era a representação brasileira nessa exposição...

Pois é, a partir dessa exposição aí, veio a *África Remix*, pensa essa ideia da contemporaneidade. É organizada pelo [Fernando] Alvim, organizada por Simon, organizada pelo atual diretor da Bienal de Veneza [Onkwui Enwezor] também... e pensada, amarrada conceitualmente por uma nova...uma resposta

– resposta não! ...uma alternativa ao conceito de pan-africanismo, que foi pensamento do Achille Mbembe, que atualiza a ideia de *afropolitan*, afropolitanismo. Essa exposição foi muito criticada porque muitos críticos, africanos mesmo, acharam que eles forçaram muito a barra. Eles queriam apresentar para o mundo. Lógico, grandes artistas tinham algo...eles foram mediadores! Propuseram que os artistas fizessem, saíssem daquela realidade de não mercado de arte contemporânea que existe na África; que fossem apresentar outras possibilidades de expressão, que fosse fazer arte contemporânea Europa. Por isso que essa exposição viajou muito, em quase todos os países da Europa. Eu vi em Paris essa exposição. Tive a oportunidade de ver.

Ok. Depois dessa *África Remix*, as críticas são essas né...Muitos dos artistas foram artificialmente criados para uma expectativa, principalmente expectativa da Tate [Gallery]. A Tate tava passando uma grande revolução. Estava ampliando seu leque de curadores. E depois do Paul Gilroy, depois de Stuart [Hall], depois de tantos pensadores...Homi Bhaba... Essa discussão do pós-colonialismo começou a se popularizar e esses grandes espaços da arte não poderiam se refutar de não dialogar com essas ideias. E aí, departamentos curatoriais especificamente para pensar a arte africana, foi criado lá no coração de Londres, da arte latino-americana, da arte da Oceania, da arte dos outros, que é como eles interpretam. Então isso promoveu toda uma abertura de espaço.

Mas aí também criou uma expectativa de montagem, uma expectativa de obra em exposição. Então, quais seriam as obras, que teriam, que entrariam justamente nisso? (informação verbal)⁵⁶

Para Ayrson, seu trabalho tem acompanhado o fluxo da evidência da arte africana contemporânea em âmbito internacional. Contudo, seu objeto de interesse no processo criativo, em relação ao universo de Áfricas, é experimentar o que é local e cotidiano, sem preocupar-se com estereótipos ou limitações conceituais de plataformas expositivas eurorreferenciadas. Não se trata de romantizar a vida na África, mas de buscar uma conexão de reminiscências negras da experiência colonial brasileira com as africanas. Segundo nos contou, a sua postura de não hierarquização da arte causou estranhamentos entre alguns artistas e intelectuais de origem africana que conheceu em suas experiências no continente:

Eu recentemente tive uma experiência um pouco prolongada na África. E a experiência pós-colonial africana é muito complexa, é muito diferente da nossa. E em relação à arte também. Grosso modo, eu vejo que ao mesmo tempo eles querem ser reconhecidos como artistas contemporâneos. Mas com uma identidade africana. Só que essa identidade africana eles têm que negociar com arte africana pré-colonial, que para eles – para eles não! De fato, foi! -. Foi utilizada pelos colonizadores para reduzir a complexidade e o valor cultural dessas artes. E que para colocar no coração da Europa, nos museus de etnologia, essa cultura primitiva do outro... Então o artista africano, hoje, ele sofre muito com isso. Com a experiência que eu tive lá, era bastante interessante porque eles sabiam que eu não era, não tinha uma mentalidade colonial. Pelo contrário, que eu sou um descolonizador total! [*risos*] Eu sou um pós-

⁵⁶ Ibid.

racialista; acredito nessa utopia! Mas, para eles era muito estranho porque as coisas que me interessavam eram tudo o que o ocidental reconhecia como primitivo. Então, eles não sabiam bem...:

– [...] Por que não te interessam questões contemporâneas da África?

E eu falei:

– Porque isso é contemporâneo da África! Isso tá aí!! Tá nos guetos, tá!! Isso não foi destruído nem pela colonização, nem pelo processo de islamização. E nem pela revolução, pelo pensamento socialista revolucionário! Isso está aí, é contemporâneo! E que é a mesma coisa que eu faço aqui no Brasil!

E isso para eles era uma coisa estranha. Mas quando eles viam o trabalho, eles ...funcionava como um farol também! Como um caminho para a paz... porque eu não tenho esses problemas. Eu não tenho... Se você reduz o meu trabalho ao folclórico, o problema é seu! Você que é uma pessoa que tem problema! O problema é seu! Se você lê dessa forma, poxa!, você perdeu tudo! Se um artista, um crítico brasileiro pensa dessa forma, então não entendeu nada de Lina, não entendeu nada de pessoas muito importantes que contribuíram para a criação de coisas tão fantásticas e pensamentos tão fantásticos! Então, meu trabalho, ele está nesse fluxo. A África em alta. (informação verbal)⁵⁷

Devido à sua ascensão no meio artístico nos últimos anos, Ayrson Heráclito aproximou-se de importantes personalidades do mundo artístico nacional e internacional, como a performer sérvia Marina Abramovic, uma das maiores referências do campo da performance. Intensificou sua relação com curadores brasileiros como Adriano Pedrosa, do MASP, Emanuel Araújo, do Museu Afro-Brasil, e Roberto Conduru, entre outras personalidades do sistema da arte. Ao mesmo tempo, Ayrson vem acumulando premiações em espaços privilegiados das artes plásticas, a exemplo das edições dos Festivais Internacionais de Arte Contemporânea do Sesc _Videobrasil. Também tem contado com criadores africanos, especialmente após sua residência artística⁵⁸ em Dacar, em 2015.

Nesse período, conheceu a curadora senegalesa Koyo Kouhor, fundadora da Raw Material, instituição que o recebeu na residência artística no Senegal. Ela é também uma das mais influentes agentes no sistema, e seu trabalho é voltado para a produção africana contemporânea, segundo nos informa o jornal New York Times (MITIC, 2015).

Koyo convidou Ayrson para conhecer a Bienal de Veneza de 2015, na Itália. A credencial que lhe foi concedida permitiu o acesso aos mais diversos ambientes que integraram a mostra. Através da visita nesse que é um dos mais potentes eventos da arte contemporânea, ele notou de perto o reflexo da visão de África e das hierarquias no sistema de circulação das artes visuais:

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ A residência artística no Raw Material Company – Center for Art, em Dacar, foi o prêmio adquirido no 18º. Festival Internacional de Arte Contemporânea do Sesc _Videobrasil, em 2013.

A minha experiência na Bienal de Veneza, foi uma experiência [...] absolutamente conquistada! [...] É a Bienal mais africana, mais negra que existe, porque o curador também é! Mas antes de chegar à Veneza, ele teve passar por Cassel. Teve que passar na Remix, Cassel, uma série de coisas e projetos incríveis a cada vez, para passar e pra chegar em Veneza! Aí ele teve que fazer um percurso muito grande. E aí fez uma bienal que é uma delícia!!! Porque é uma bienal com dendê, temperada, entendeu?! Com toda essa esquizofrenia que eles vivem lá, do que é o contemporâneo para eles. Mas incrível, incrível assim!

Mas ao mesmo tempo, as grandes estrelas africanas, elas eram barradas no sistema hierárquico dos eventos; nas festas, nas reuniões da nata, né... que detém poderes políticos no sistema, na grande elite do sistema.

Eu vivi situações assim, muito constrangedoras! Eu, como tinha um passaporte do curador geral, porque a Koyo, que é uma curadora que me recebeu na residência [artística] em Dacar, ela é uma das mulheres mais influentes da arte no mundo porque ela trabalha com a arte africana, a Koyo me convidou e aí me deu essa credencial. Então eu tinha um telefone e esse negócio que me deixava entrar em tudo quanto é canto. Mas não era assim para todo mundo! Eu vi muitos artistas assim... o esforço das delegações africanas em...conseguir espaço, conseguir mostrar as obras, alugar espaços! No Brasil também, né, nem se fala! Então lá é a vida nua!

Hierarquizações: eu vi exatamente isso, como eu falei! Eu me senti Virgílio, aquele personagem da *Divina comédia*, passeando com Dante pelo purgatório. Eu me senti como olhando de ombro, assim, porque as coisas eram definidas. E a Itália, a Europa como um todo, o próprio sistema, o que eu descobri agora, que é o que gera, que surge a nível monetário, a partir de uma pessoa que dirige a feira de Basel (conheci lá o grande diretor); e aí depois vai pra outras feiras do mundo: vai pra Londres, vai pra Frozen, Master, etc, etc... então lá você vê o desenho claro dessas hierarquias que se constroem. E eu até imaginava que quem definia muitas coisas eram bienais ou eventos artísticos mais radicais, mais revolucionários...E não são!! Eu imaginava que era a Documenta, mas a Documenta [de Cassel] não tem o poder da bienal...A Bienal de Veneza é que ainda define as coisas! (informação verbal)⁵⁹

Ayrson tem a percepção de que algumas mudanças vêm ocorrendo no sistema da arte, e no modo pelo qual essa rede lidava com a questão racial e periférica. Mas, para o artista, os centros legitimadores da arte também estão sofrendo com os conflitos e dúvidas originários da situação cultural das ex-colônias e de suas ex-metrópoles.

Aí recentemente eu estive num dos principais museus de etnologia do mundo. Fui convidado justamente para esse evento e fiquei em Viena. E eles também tão passando por esta crise pós-colonial. Mas não todo mundo! Não é todo museu, não. Algumas pessoas importantes no museu que abrigam, abrem, estão abrindo os espaços. Por aqui, por exemplo. E estão me convidando muito! Porque eles não estão sabendo o que fazer mais com esses acervos. Como é que expõe a cultura dos outros não reduzindo essa cultura a um exemplo em

⁵⁹ Entrevista concedida por Ayrson Heráclito Novato Ferreira em 10 de outubro de 2015. Op. Cit.

que a Europa se destaca?

Então eles estão muito preocupados. [...] eu tô entrando um pouco também nesse sistema, nesse espaço dessa discussão colonial e do que fazer com os outros? E aí, eles me chamam. Para eu fazer limpeza, para oxigenar essa energia, para apagar, aplacar um pouco esses espaços, esses *eguns*. Mas os *eguns* não são os *eguns* dos acervos. São os *eguns* do colonialismo! São esses espíritos de mortos que são energias frias e que atravessam toda a tessitura social até hoje! E lá na Europa principalmente isso está fedendo!!! Isso está muito, muito complicado para eles! E eles também não devolvem. Eu falei:

– Por que vocês não devolvem? E o penacho do imperador inca que está aqui? Não devolvem. As efígies do Egito que estão na *National Gallery*? Por que não?

Mas aí eles tão convidando, não é? Recebi dois convites. Mas, aí quando se chega lá, tem uma reação. [...] (meu sonho era levar um cargueiro só com as ervas. Um cargueiro inteiro atravessando o Atlântico, indo em direção à Europa que é para dar assim um banho...)

[...] É sim! Para dar um banho de ebó, trazer aroeiras assim... trazer toda a botânica de limpeza sagrada pra ...Então cada vez mais eu quero reafirmar, eu quero confrontá-los com essa ideia do primitivo, com as operações do primitivo. Mas eu posso fazer isso agora porque abriu essa janela nesse sistema. E eu sei também que esse sistema é dinâmico, esse sistema muda, entendeu?

Então é muito mais do que realizar uma exposição com objetos, com vídeos, com instalações... é esse deslocamento desses discursos... O que para mim, eu acho que é um discurso que... principalmente na África agora, que é meu foco de interesse grande, entendeu, me tornar conhecido, trabalhar mais na África... Dessa relação que grande parte dos artistas africanos sofrem com essa ideia de tradição. É um chumbo nas costas deles! (informação verbal)⁶⁰

Ayrson Heráclito consegue se relacionar com pessoas e instituições importantes no cenário do sistema da arte nacional e internacional. Em 2015, a revista internacional de arte contemporânea *ArtReview*, sediada em Londres, publicou o perfil do artista Ayrson Heráclito como sendo uma das novas potências nas artes visuais da América Latina. O periódico enfatizou a exploração das conexões políticas, sociais e culturais da África e Brasil, realizadas nas obras do artista. Segundo a revista, Heráclito dispõe de um ponto de vista privilegiado, que é a cidade de Salvador e sua importância étnica para o país. O autor enfatizou que havia poucos artistas afro-brasileiros e que isso engrandecia ainda mais o trabalho de Heráclito: “The African presence in Brazilian popular culture is widespread, yet it remains comparatively small in the fine arts, which makes Heráclito’s work even more important”⁶¹ (PEDROSA, A., 2015, p. 104).

A *ArtReview* é um dos mais antigos e tradicionais periódicos dedicados às artes plásticas no mundo. Foi fundada em 1949 e é distribuída em 28 países. Suas edições regulares abordam

⁶⁰ Id.

⁶¹ A presença africana na cultura popular brasileira é generalizada, mas continua a ser relativamente pequena nas artes plásticas, o que torna o trabalho de Heráclito ainda mais importante. (tradução nossa)

o trabalho de curadores e artistas emergentes ou estabelecidos, escolhidos através da revisão dos principais fatos e eventos da arte contemporânea no sistema mundial da arte. Anualmente, publica o *Power 100*, lista das cem pessoas mais influentes no sistema da arte, e o *Future Greats*, uma lista com os nomes de artistas plásticos mais relevantes no cenário atual (ARTREVIEW, 2015).

Essa revista, a *Art Review*, é uma revista que indica. E ela convida curadores do mundo inteiro para apresentar os *future greats*, então são a aposta do sistema. Quem são os que os curadores apostam no sistema de arte. O sistema de arte, você sabe, é muito complexo, muito grande. Cada dia mais eu vou descobrindo particularidades dele que eu não conhecia... (informação verbal)⁶²

A *Power 100*, de 2015, incluiu o nome do curador do MASP, Adriano Pedrosa. E ele, que entre outras coisas ocupou a função de co-curador da 27ª Bienal internacional de São Paulo e curador da 12ª Bienal de Istambul, encarregou-se da indicação de Ayrson Heráclito na edição *Future Greats* 2015, no mês de março daquele ano.

É muito interessante você ver, por exemplo, tentar relacionar a interpretação que se faz do meu trabalho hoje, por um importante curador que é o curador do MASP, Adriano Pedrosa, que eu chamo, que é um dos meus padrinhos porque ajuda muito no meu trabalho, me promove também! (informação verbal)⁶³

O prestigiado curador elegeu a obra *Divisor*, de 2001, como sendo a síntese do trabalho criativo do artista baiano. Para Adriano Pedrosa (2015), o uso azeite de dendê é a metáfora perfeita para a fluidez das relações de África e Brasil.

⁶² Entrevista concedida por Ayrson Heráclito Novato Ferreira em 10 de outubro de 2015. Op. Cit.

⁶³ Id.

Figura 50 - HERÁCLITO, A. *Divisor*. 2001. Instalação. Vidro, água salinizada e 1000 litros de azeite de dendê. 450x200x25.



Fonte: Ayrson Heráclito (2011)

Ayrson também foi indicado ao prêmio brasileiro Pipa – nas versões de 2012, 2015 e 2016, mas não ficou entre os finalistas. O Pipa foi fundado em 2010 pelo MAM/RJ e a empresa IP Capital Partners e se tornou um dos mais relevantes prêmios da arte brasileira. É uma premiação voltada aos jovens artistas (em termos de carreira), já consolidados no mercado de arte, e acontece anualmente. Os prêmios são as residências artísticas de dois meses no Instituto Sacatar, na Ilha de Itaparica (Bahia) e de três meses no Residency Unlimited, em Nova Iorque.

Entre os integrantes de conselho gestor do Pipa, há representantes institucionais de espaços importantes como o Jornal *Folha de S. Paulo*, Instituto Moreira Salles e Fundação Joaquim Nabuco, entre outros. No Pipa, é formado um conselho de julgadores, composto por notáveis brasileiros e estrangeiros, profissionais da arte contemporânea, que indicam três artistas de destaque no circuito nacional. Entre eles, encontramos artistas consagrados, curadores, produtores, entre outros agentes do sistema da arte (PIPA, 2016).

Na página eletrônica do Pipa, Heráclito é apresentado como:

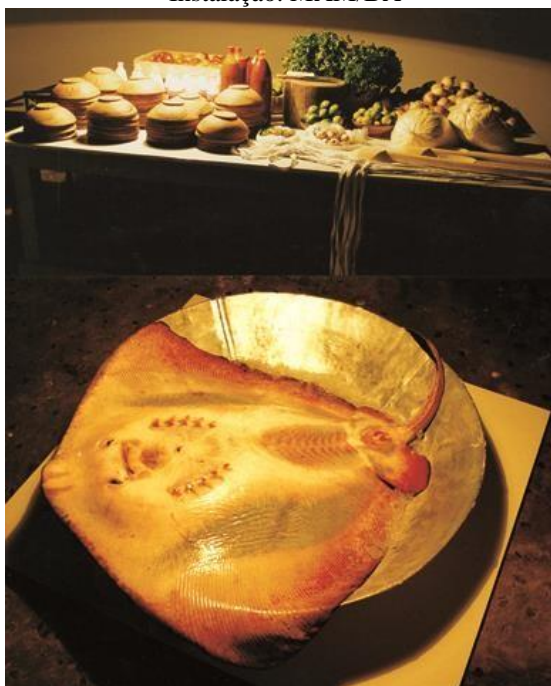
Artista visual e curador, doutorando em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP. Professor do curso de Artes Visuais do Centro de Artes Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Suas obras transitam pela instalação, performance, fotografia e audiovisual, lidam com frequência com elementos da cultura afro-brasileira e já foram vistas em individuais na Bahia, mostras, festivais e Bienais internacionais. Nos trabalhos de Heráclito encontramos dendê, a vida no Brasil-Colônia, charque, açúcar, peixe, esperma e sangue, corpo, dor, arrebatamentos, apartheids e sonhos de liberdade. (PIPA, 2016)

Apesar dessa circulação de dimensões significativas no sistema da arte, o entendimento de sua obra pode sofrer incompreensões. A temática do trabalho artístico de Ayrson Heráclito envolve novos paradigmas de compreensão do ser humano, privilegiando um universo negado enquanto campo produtivo de saberes e de subjetividades, como a cultura afro-brasileira. Na opinião de Alejandra Muñoz, o trabalho de Ayrson suscita tais constructos sensíveis:

A maioria de suas obras perpassa, de alguma maneira, o grande problema da constituição do conhecimento sobre o negro: a carência de um instrumental conceitual e teórico específico. As noções de tempo e espaço, matéria e espírito, real e imaginário, bem como as formas de percepção e de conhecimento do mundo na cultura negra são diferentes do (às vezes opostas ao) nosso espectro conceitual ocidental e cristão. (MUÑOZ, 2008)

A obra *O condor do Atlântico - a moqueca*, de 2002, é um exemplo dessa conjuntura de sensibilidades negadas, originadas nos processos coloniais. Nesse trabalho composto de performance e instalação, uma arraia do tipo jamanta, de 120 quilos, foi iluminada sobre uma bacia e exposta no MAM/BA, ao lado de uma mesa com ingredientes de uma receita de moqueca – tomates, cebolas, azeite de dendê, leite de côco, coentro, pimentão (SANTOS, J., 2007). No dia seguinte, foi montada uma cozinha no museu. O peixe, largamente consumido pela população negra baiana, foi a base da “ritualização” do preparo de uma moqueca, prato típico afro baiano feito à base de azeite de dendê.

Figura 51 - HERÁCLITO, A. *O condor do Atlântico: a moqueca*, 2002.
Instalação. MAM/BA



Fonte: *Dicionário Manoel Querino de Arte na Bahia* (2016).
Disponível em: <<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br>>.

A performance consistiu no preparo dessa comida pelo artista e por uma equipe de ajudantes, que pôde ser integrada por qualquer uma das pessoas presentes. A moqueca de arraia foi degustada pelo público presente no Museu de Arte Moderna da Bahia naquele momento, ao som de instrumentos afro-brasileiros de percussão (BARATA, 2010; HERÁCLITO, B., 2011).

Segundo o Dicionário Manoel Querino de Arte na Bahia (2016), o artista criou um discurso libertário sobre a temática da escravidão no oceano Atlântico nessa obra. O peixe arraia é enorme, barato e muito popular na Bahia; era uma referência ao poeta abolicionista Castro Alves. A arraia transformou-se na metáfora da figura do condor atlântico, o pássaro da liberdade, do mar, presente em seus poemas pela libertação dos escravos no Brasil.

O artista plástico e pesquisador da arte da performance José Mário Peixoto Santos (2007) observa que o ritual esteve presente durante todas as etapas dessa ação artística. Portanto, “a relação com os rituais de oferenda nas diversas religiões, principalmente no candomblé, foi evidenciada nessa performance, assim como a atmosfera festiva, de celebração coletiva, com a presença do artista, do público e músicos convidados” (SANTOS, J., 2007, p. 96). Desde então, passou a se fazer presente na obra de Ayrson Heráclito a tensão entre alimentação, religiosidade e arte (BARATA, 2010; DICIONÁRIO..., 2016). Contudo, para o historiador de arte Roberto Conduru (2013), esse trabalho se conecta com as questões religiosas de matriz africana, mas não se afasta da problemática da arte contemporânea.

A experiência cultural afro-brasileira é um cadinho de múltiplas influências, conflitos e temporalidades. Socialmente desprestigiadas, tais manifestações resistiram às perseguições (SODRÉ, M., 1983). Mas essa dinâmica gerou o apagamento de informações, a falta de conhecimento e de disposição no meio profissional da arte no sentido de perceber as narrativas sensíveis de outros sujeitos, geradas em processos coloniais como os da cultura de origem negra.

É possível que, para muitos, aquilo que é percebido como ‘hermetismo’ nas obras de Ayrson Heráclito seja reflexo de nossa impossibilidade de apreensão ou de compreensão do universo ao qual ele se refere, justamente pela falta de um corpus filosófico, ético e metafísico diferente daquele ao qual estamos acostumados. É, talvez, esse exercício de construção estética e questionamento ético que nos empurra para a dolorosa e paradoxal revelação entre o que sabemos desconhecer e o que desejamos não ter sabido nunca. (MUÑOZ, 2008)

Assim como na cultura afro-brasileira, os cruzamentos, encontros e conflitos entre diferentes culturas também determinaram a heterogeneidade na prática da arte dos afro-brasileiros. Tais visualidades não são subordinadas a cânones artísticos. Os criadores de origem negra têm explorado esse universo, sobretudo, usando materiais conexos às práticas culturais negras

(CONDURU, 2007), como faz Ayrson Heráclito. O artista baiano utiliza como base de seus processos criativos elementos vinculados à experiência negra no Brasil. Explora as possibilidades expressivas de substâncias como azeite de dendê, o açúcar ou outras matérias, ou alimentos utilizados em rituais religiosos de matriz africana. Em entrevista concedida à jornalista Denise Mota, da Associação Videobrasil, em 2008, o artista justificou a escolha daqueles materiais:

Porque são materiais vivos, orgânicos, que estão em constante transformação, e podem apresentar, de forma mais direta, a minha ‘imaginação racionada’. Somado a isso, todo seu significado simbólico na religião, na história e no cotidiano baiano. O açúcar foi a matéria que utilizei para falar da crise do antigo sistema colonial português, momento em que, para mim, os “segredos internos” da identidade cultural brasileira passam a se revelar. A carne de charque tem significados polivalentes: é o ingrediente primordial que garante a força mística à feijoada de Ogum, um deus negro, assim como um alimento resistente, como a carne do corpo de nossos escravos foram marcados a ferro. O charque fala da dor da miséria nordestina e da fome. O dendê é o sangue, o esperma dourado de Exu, é o Atlântico, o útero negro gestor da categoria racial. É o mar onde voam os condores da liberdade. (MOTA; FERREIRA, A., 2008)

Os materiais possuem sentidos próprios, ressignificados à luz dos objetivos da criação artística (BARATA, 2010). Ainda que seu pensamento artístico seja o de um pintor, Ayrson Heráclito adota em seus trabalhos outras ferramentas expressivas como performance, instalação, objetos, vídeos e fotografia.

[...] Meu conceito de performance é muito ampliado, é arregaçado...eu comecei como pintor, tanto que todo meu trabalho tem uma preocupação pictórica. Aí depois eu comecei a instalar. E as minhas instalações eram muito assim: desses vestígios, uma produção residual. Até eu fui entendendo que, na verdade, o trabalho é tudo isso, é minha ação. E que a obra é uma produção residual. Então eu me considero com um artista da ação. Eu faço. Eu faço, eu realizo! Então, o contexto, a temporalidade estão dentro dessa dimensão [...]

[...] Aí a minha produção mais recente, também é residual, digamos assim. Também não é um registro da ação! Porque eu sou muito “pintor”. Então eu ressignifico, eu tô mexendo no filme, tô pensando na foto...tanto que as fotos do *Bori*, por exemplo, são todas...são feitas em um estúdio. É lógico: existe a performance [...] Aí quando vai criar pra cair justamente nesse universo da produção residual, é controlado. Não é um registro apenas. Mas eu sou um artista... eu acho que sempre fui, mesmo sendo um pintor, onde o gesto, ação, a escolha do repertório, dos temas, o mergulho na historicidade...Pra mim, sempre isso... a minha relação com a educação, com a pedagogia, a universidade, tudo isso desenha, de certa forma, essa minha ação. Por isso que performance pra mim é algo bastante amplo.

É transportar, é você ficar um dia enchendo garrafas de dendê, é dormir em

esteira, ou você ficar cortando quiabo, então tudo isso é performance e é também é escultura, é gravura, pintura... (informação verbal)⁶⁴

O espectador da obra de Ayrson Heráclito estabelece conexões culturais a partir dos materiais expressivos integrantes da criação. As vinculações com outras culturas são etapas facilitadoras da compreensão do sentido da obra. Porém, não só o espectador se depara com desafios desse tipo. Os agentes, responsáveis pela apresentação, negociação e justificativa artística da obra, também estabelecem novas relações com os modos de vida negados pela História e pelo colonialismo (MUÑOZ, 2008).

5.2 AYRSON HERÁCLITO E O AÇÚCAR: METÁFORAS DA EXPERIÊNCIA COLONIAL

No contexto do início dos anos 1990, a Bahia e sua capital viviam um momento de intensidade cultural e artística, fomentada pela política de desenvolvimento econômico voltada para o turismo, divulgando os ícones da identidade baiana ou *baianidade*. A baianidade, “uma espécie de nacionalidade que confere aos baianos uma condição tão própria” (ESPINHEIRA, 2002, p.85), se transformou no centro do discurso oficial da cultura do estado, difundido pelos meios de comunicação locais e pela indústria cultural.

Naquele período, houve a explosão mercadológica nacional da musicalidade negra soteropolitana, através de sucessos do *samba reggae* dos blocos afro e da *axé music*. O Grupo Cultural Olodum, fundado em 1979, ganhou expressão internacional através de sua música e demais práticas de resistência cultural negra na região do Centro Histórico de Salvador (Pelourinho), “servindo, inclusive, ao apelo identitário da baianidade afrodescendente vendida ao turismo pelo governo do estado” (SILVA, Taiane, 2008, p. 42).

O Pelourinho era tombado como patrimônio histórico e artístico pela UNESCO desde 1985. Essa área foi uma das escolhidas como símbolo da baianidade, sofrendo um vigoroso impacto com a inauguração da primeira fase da restauração arquitetônica, em 1992. No mesmo ano, ativaram a realização dos Salões Regionais de Artes Plásticas em sete cidades do interior da Bahia, e o Salão de Artes Plásticas do MAM/BA, que tinha abrangência nacional. Equipa-

⁶⁴ FERREIRA, A. H. N. **Ecologias de pertencimento** - poéticas contemporâneas afro-brasileiras: palestra [18 nov. 2014]. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2014. 1 vídeo/mp4 (1:54:56 hs), Palestra concedida na 2ª Jornada de Educação e Relações Etnico-raciais do MAR/RJ. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hthTWZOqejI>>. Acesso em: set. 2015.

mentos culturais como o Museu de Arte Moderna e o Museu de Arte da Bahia, foram modernizados e reabriram suas portas ao público (SILVA, T., 2008).

Então, Ayrson retornava à cidade de Salvador, após alguns anos trabalhando como professor de educação básica no interior. Tocado pela ebulição cultural soteropolitana, sua produção artística passou a ser inspirada fundamentalmente na cultura baiana. Ademais, a história da Bahia era um assunto que sempre lhe interessou, pois a mãe foi professora da área. Seus irmãos abraçaram a mesma profissão materna. Inclusive, sua irmã Graziele⁶⁵, foi uma das primeiras professoras de História da África no estado da Bahia. Alberto Heráclito, o irmão mais velho, preparava sua dissertação em História abordando a condição feminina negra na Bahia pós-abolição⁶⁶, durante a época do retorno de Ayrson. Alberto é uma das grandes influências do artista baiano, pois foi quem o iniciou na pintura.

Toda essa ambiência foi inspiradora para o artista Ayrson Heráclito, que já realizava pesquisas visuais sobre o universo baiano, conforme indica o Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia:

Estudou, nesse período, alguns materiais que, de certa forma, estavam associados à plástica baiana, à visualidade da Bahia. Começou a pesquisar e catalogar os despachos, as oferendas do candomblé, assim como as feiras livres, que eram completamente diferentes das feiras de Vitória da Conquista, que Elomar Figueira cantava e que para Ayrson era um universo muito inusitado e orgânico. O seu interesse foi centrado na estética das galerias da Feira de São Joaquim, nos materiais orgânicos e abundantes nas feiras, e nos ‘vivos’ – bichos de quatro patas e de penas – que representavam a cultura afro-baiana. (DICIONÁRIO..., 2016)

Ayrson decidiu, então, ter sua referência naquelas visualidades, escolhendo o açúcar, o dendê e a carne como materiais emblemáticos de todo o seu trabalho criativo:

[...] as referências externas que a gente recebia era de reler do passado, mergulhar na história, de citar coisas.... Então, aquele momento que a pós-modernidade tá... A ideia de pós-modernidade é internacionalizada. Então...muitas referências! E a partir daí eu baixei a questão: a minha referência é essa! É essa que eu quero.

⁶⁵ Graziele de Lourdes Novato Ferreira é docente da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, responsável pela disciplina de História da África, entre outras. Historiadora, Graziele é mestre em Ciências Sociais pela PUC/SP desde 2002, quando defendeu a dissertação: *Cinzento: Memória de uma comunidade negra remanescente de quilombo*. Seu interesse sobre as comunidades remanescentes quilombolas de Vitória da Conquista tem sido referência no estado da Bahia.

⁶⁶ Alberto Heráclito Ferreira Filho obteve o título de mestre em História pela UFBA em 1994, com o trabalho: *Salvador das Mulheres: condição feminina e cotidiano popular na Belle Époque imperfeita*. A pesquisa realizou uma análise do papel feminino popular durante a primeira república, abordando as questões de gênero, classe e cor naquela sociedade. É professor na Universidade Estadual de Feira de Santana.

Fiquei muito tocado assim, quando voltei de Vitória da Conquista, com o movimento musical da Bahia, com o Olodum. Aquilo é uma coisa incrível para mim. Eu estive num carnaval na praça Castro Alves, naquele período em que o Olodum homenageava a Tropicália. Era uma coisa assim! Aí tinha Caetano falando que o Haiti não é aqui. Aquelas coisas todas assim... E eu percebia que poucos artistas na Bahia estavam se voltando para essas questões – os artistas visuais. E aí eu comecei a me firmar nisso e foi aí que eu comecei a pensar esses três materiais, que é o açúcar, a carne e o dendê. (informação verbal)⁶⁷

E o cenário cultural de exaltação à baianidade coincidiu com o momento em que Ayrson Heráclito ingressou no mestrado em Artes Visuais da UFBA, em 1994, e se tornou professor universitário na UCSal, em 1995. Entretanto, o novo desafio era conciliar a liberdade dos processos criativos com os rigores das metodologias da pesquisa científica na pós-graduação.

Mas, na época, a gente estava construindo um mundo atípico na pós-graduação da UFBA. A gente estava começando a construir caminhos para você defender, a nível acadêmico, uma produção de uma artista. Então, professor Juarez Paraiso foi muito importante nisso aí. Então foi nesse momento que tive uma participação muito importante dentro do mestrado: porque eu era um artista que mergulhava no meu processo, mas também tinha um aparato bibliográfico; tinha os documentos, tinha as fontes primárias, tinha respaldo teórico. E eles ficavam encantados porque eu não ilustrava, eu era uma espécie de um exemplo a ser seguido na academia porque eu transfigurava todo aquele conteúdo teórico em poesia. E isso era bastante para eles. Acho que é nesse momento aí que eu começo a ser associado a isso [à arte afro-brasileira]. Tanto que ainda no mestrado, no meio do mestrado, eu sou convidado pra ensinar na escola, Católica [UCSal] retorno pra escola que eu estudei. Me torno professor de arte na Católica – o que me salvou. (informação verbal)⁶⁸

O mestrando foi orientado pelo professor Michael Walker. A dissertação de Ayrson, intitulada *Segredos da Boca do Inferno: Arte, História e Cultura Baiana* retratou o processo de pesquisa de um conjunto de cinco instalações, batizado com o título do supracitado trabalho acadêmico, apresentada em 1997. Nela, o artista se propôs a “[...] fazer uma simbiose da cultura erudita e popular, pensando, com isto, exercitar os limites da arte, da antropologia, da história e da atitude artística” (FERREIRA, A., 1997, p. 10). O principal referencial teórico desse trabalho foi a obra do poeta Gregório de Matos.

Mas, à medida que a investigação acadêmico-artística avançava, o artista se ambientava mais com o universo da centenária Escola de Belas Artes da UFBA e com as linguagens contemporâneas, destacando-se entre os colegas.

[...] as minhas experiências no mestrado eram muito intensas em relação à

⁶⁷ Entrevista concedida por Ayrson Heráclito Novato Ferreira em 10 de outubro de 2015. Op. Cit.

⁶⁸ Id.

visualidade baiana.

E eu queria fazer esculturas com quiabo, esculturas com camarão seco... e a minha tese de mestrado foi bastante importante para isso porque não era uma ilustração, né. Eu trabalhei com Literatura, eu cruzei todo esse processo com Gregório de Matos (mas eu não estudava Gregório!). Eu estudava o campo de significados. E Gregório era interessante porque Gregório estabelece essa relação que eu estava estabelecendo com a Bahia.

A Bahia era a fonte de inspiração, era o modelo dele. Construía a satírica dela, a erótica dele... Então, nesse momento realmente a Bahia passou a ser um tema para mim. Eu dizia justamente que não queria trabalhar com as imagens que foram trabalhadas pelos modernistas baianos. Eu amava os modernistas, estudava profundamente esses modernistas baianos, do tipo Caribé, Cravo... Mas eu queria trabalhar numa outra dimensão. Queria instaurar no sistema outras abordagens de outras possibilidades de visualidades. E aí chegaram os materiais como um emblema. (informação verbal)⁶⁹

A instalação é uma composição ambiental, integrada pela reunião de elementos estéticos que, conjuntamente, passam a ter um significado. Nas instalações do artista em questão, “os materiais utilizados não deverão ser vistos enquanto elemento da representação, mas sim enquanto material em si, resultante das suas próprias fontes simbólicas” (FERREIRA, A., 1997, p. 13). A escolha desse meio expressivo justificava-se pelo fato de Ayrson desejar incitar o espectador a tornar-se um sujeito na experiência estética. Suas principais referências dessa concepção criativa foram Hélio Oiticica e Joseph Boeufs. Hélio incorporou reflexões sobre a apropriação do espaço, propondo a exploração de todos os recursos à mão do artista para que o público fosse tomado pela experimentação. Além de realizar trabalhos que privilegiavam os cinco sentidos do corpo humano, Boeufs conseguiu divulgar a ideia de que os materiais, em si, afirmam-se simbolicamente (FERREIRA, A., 1997). Ayrson afirma que o açúcar foi um tema presente nessa época do mestrado:

E aí foi nesse período do açúcar que a questão da escravidão começou a aflorar em meu trabalho. Eu contei uma história amarga. O açúcar, de doce, não tinha nada! As minhas obras, o que eu fazia nesse período, eram insígnias de senhor de engenho, era escravidão, era trabalho forçado, era monocultura... e ao mesmo tempo a criação de uma nova cultura, construída a partir desse contexto tão conflitante que é o contexto colonial. Aí eu queria pensar justamente a partir daí.

Eu queria pensar justamente... o açúcar descortina essa paisagem onde, de certa forma, se forma um corpo cultural. Esse corpo cultural, de certa forma, é onde eu começo a fazer minhas associações mais diretas aos afrodescendentes. (informação verbal)⁷⁰

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Entrevista concedida por Ayrson Heráclito Novato Ferreira em 10 de outubro de 2015 à autora da presente tese de doutorado. A entrevista encontra-se transcrita na íntegra no Apêndice A deste trabalho.

No âmbito da pesquisa realizada para a obtenção do título de mestre em Artes, Ayrson Heráclito realizou as seguintes instalações: *À Bahia, Segredos Internos* (FIGURA 20), *A sátira do engenho – o dote*, *O Pequeno Principado* e *A aula*. Todas foram expostas na Escola de Belas Artes em 1997, construídas a partir de materiais diversos, simbólicos do histórico ciclo da cana do açúcar, base da economia colonial escravista. Segundo a tese de doutorado em Comunicação e Semiótica do artista e pesquisador Danilo Barata, Ayrson Heráclito, ao escolher os materiais de suas obras

Associou a cada um deles uma referência culturalmente atribuída. Contudo, ao reutilizá-las, recodificou-as, estabelecendo uma sintaxe dessas referências em relação ao espaço, desconstruindo e reconstruindo suas ordens simbólicas. (BARATA, 2010, p. 32)

Em *À Bahia*, o artista utilizou enxofre, mica, petróleo, besouros, óleo de cravo, formol, terra, mariposas, tecido, xerox, arame, azeite de dendê e rapadura.

Segredos Internos uniu partes de uma mesa colonial de refino de açúcar e de uma proa de navio, açúcar, vidro, azeite de dendê e plástico.

A sátira do engenho – o dote usou, entre outras coisas, caixas de papelão e madeira.

O Pequeno Principado foi formada por uma escultura de gesso, xerox e borra de dendê.

A Aula foi composta por construções de gesso, álcool, gaze, quadros de giz e madeira.

Figura 52 - HERÁCLITO, A. *Segredos internos* (segunda versão). 2010.
Instalação. Madeira, açúcar, azeite de dendê, vidro e plástico



Fonte: Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia (2016).
Disponível em: <<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br>>.

Entre as instalações citadas acima, a mais conhecida é *Segredos Internos*. Segundo Ayrson Heráclito, ela é um de seus trabalhos mais importantes, pois tem atraído estudiosos de arte afro-brasileira e outros profissionais das artes:

[...] hoje tem muita gente escrevendo sobre o meu trabalho... os críticos o reconhecem com um marco também desse novo pensamento sobre arte afro-brasileira, numa perspectiva mais atual. Que é um trabalho que vai ser uma síntese da minha pesquisa do mestrado, porque é todo meu mergulho na história colonial e no Recôncavo. É um trabalho que eu abordo justamente a decadência do sistema açucareiro e a abertura dos portos e a entrada da nova ordem, uma ordem burguesa, mercantil. Vai entrar em conflito direto com a ordem dos nobres aristocráticos portugueses. Para mim, a partir dessas leituras que eu fiz, passei essa tensão, esse momento, é que os nossos segredos internos, que é uma citação que eu faço do [Stuart] Schwartz⁷¹, que escreve sobre esse período e escravidão, começam a ser revelados; nossos segredos mais íntimos. Esse trabalho foi um marco. (informação verbal)⁷²

A instalação foi remontada outras vezes, por isso nos deteremos um pouco mais sobre ela. É uma das sínteses de sua produção criativa, mas foi montada pela primeira vez em Salvador, no I Salão de Artes do MAM/BA, integrando os trabalhos acadêmicos desenvolvidos no curso de pós-graduação *stricto sensu*. História e cultura baianas foram o ponto de partida para a elaboração da instalação:

Então, ao optar pelo tema histórico desenvolvido neste trabalho, acredito que faço um pequeno depoimento, ou exercito uma atitude artística frente às questões culturais. Nesta instalação, volto ao poema de Gregório À *Bahia*, onde focalizo, com mais destaque, a passagem do ANTIGO ESTADO À MÀQUINA MERCANTE. Proponho uma união dramática de duas estruturas opostas, fusão que cristaliza a ideia de crise, uma tensão. A proa de um navio – A MÀQUINA MERCANTE com uma mesa de refino de açúcar nos moldes coloniais – O ANTIGO ESTADO. Apresento a quebra, o rompimento trágico, o desequilíbrio promovido por estas duas ordens adversas. (FERREIRA, A., 1997, p.23)

O processo criativo dessa obra aconteceu durante as pesquisas do mestrado. A preparação foi marcada por estudos no campo da história colonial do país, pois o título já é uma referência direta ao livro do historiador brasileiro Stuart Schwartz (*Segredos internos: Engenhos e escravos na sociedade colonial*). Além disso, as teorias artísticas de Joseph Boeuys e as experimentações plásticas de técnicas de conservação e restauração de obras de arte, dentro das disciplinas oferecidas na EBA, complementaram a estruturação da obra (FERREIRA, A., 1997).

⁷¹ Referência ao livro do historiador brasileiro Stuart B. Schwartz, chamado *Segredos internos: Engenhos e escravos na sociedade colonial*.

⁷² Entrevista concedida por Ayrson Heráclito Novato Ferreira em 10 de outubro de 2015. Op. Cit.

E realmente eu fiz todas as disciplinas de restauração. Todas, todas! Ai a minha ideia era usar aquele conhecimento dos materiais para pensar a não conservação, a preservação e a intervenção, começando a pensar a transitoriedade. Tudo que eu aprendia eu usava nunca em meu trabalho! É o avesso! Oposição máxima! E é daí que começa a surgir justamente essa produção que para mim é o início da performance! Acho que um dos materiais orgânicos eles não inauguram essa série de instalações, de objetos estranhos, da performance, porque eram materiais com vida! E aí foi quando eu cheguei realmente ao corpo. Através principalmente dos materiais, que também são orgânicos, são perecíveis. E o primeiro material, no mestrado, foi açúcar. O mestrado, ele sistematizou! Foi importantíssimo em minha carreira: sistematizou a minha metodologia. (informação verbal)⁷³

Em *Segredo Internos* há uma referência direta à questão racial, destacada no lado da construção em que se encontram três caixas de açúcar, feita com a intenção de enfatizar a estratificação social colonial, como descreve o artista:

Na primeira caixa, a primeira cara: o açúcar branco, associado à nobreza portuguesa e à sua clientela consumidora; a segunda cara: o açúcar mascavo, aos mulatos; e a última cara: a mais próxima do barro, ao escravo. O conceito de purgar é retomado como a imagem de Antonil, ‘sendo o brasil, o purgatório dos brancos, o paraíso dos mulatos e o inferno dos negros’.

Ao centro da andaina, descortina-se uma Baía de Todos os Santos, dobrada em leque, mergulhada em enxofre. Acima dela, destroços de uma forma de pão de açúcar, garrafas de melaço de cana e barras de rapadura em processo de decomposição, como signos indiciais da crise promovida pela “máquina”. Ao centro, a estrutura quebrada é aportada sobre uma bacia de metal – onde se vê um mar de azeite de dendê, o sangue vegetal – que confere à obra uma ampliação na sua interpretação. Sobre o azeite, boiam sacos plásticos – uma espécie de fetiche – que revelam, no seu interior, imagens do fausto baiano: a arquitetura colonial, sinalizada por cruzeiros de mercúrio, que clama por uma nova ordem e reestruturação. (FERREIRA, A., 1997, p. 25-26)

Em junho de 2009, a instalação integrou a exposição coletiva *Saccharum BA: Cachaças baianas*, realizada no Museu de Arte Moderna da Bahia, Galeria do Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA) e no Museu Carlos Costa Pinto, todos em Salvador. O evento teve a curadoria da professora universitária Alejandra Hernández Muñoz, que reuniu 35 artistas contemporâneos brasileiros e estrangeiros inspirados na temática do açúcar e suas facetas (GOETHE, 2016).

Segredos Internos foi reapresentada como sendo uma das grandes referências da mostra, mas foi acrescida de uma performance realizada na abertura da exposição. O autor foi assim

⁷³ Id.

apresentado pela curadora: “Um dos principais nomes da geração de artistas da Bahia, Ayrson Heráclito desenvolve trabalhos com materiais orgânicos presentes na cultura baiana, tais como o açúcar, o charque e o dendê” (MUÑOZ, 2016, p.3).

Em 2014, a obra integrou a exposição *Do Valongo à Favela: Imaginário e Periferia*, no Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR). Sob curadoria de Rafael Cardoso e Clarissa Diniz, os trabalhos artísticos puderam ser vistos entre 27 de maio de 2014 e 10 de maio de 2015. A mostra tinha como mote o imaginário cultural da periferia urbana, surgida em torno da região portuária carioca conhecida como Pequena África, devido a sua expressiva presença dos negros no final do século XIX (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2016).

O MAR implementou ainda uma ação educativa explorando a exposição, promovendo a realização da sua 2ª Jornada de Educação e Relações Etnicorraciais. Apresentado como “artista visual, curador e professor da UFRB” (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2016), Heráclito participou do evento, atuando como palestrante do tema: *Ecologia de pertencimento: poéticas contemporâneas afro-brasileiras*.

5.3 AYRSON HERÁCLITO E A CARNE: TRANSMUTAÇÕES

Figura 53 - Peças de vestuário feitas com charque para a performance **A transmutação da carne**



Fonte: Ernesto Simões (2013)

Em decorrência de seu interesse nos aspectos históricos e culturais da Bahia, Ayrson Heráclito desenvolveu várias séries de trabalhos com os elementos considerados por ele como sintetizadores da questão baiana. Após o uso sistemático do açúcar, começou a exploração da expressividade da carne:

E aí a carne vem justamente como metáfora desse corpo cultural (a carne de charque, que não é um filé *mignon*!, que é uma carne processada, mas uma carne muito resistente!). É uma carne que também está associada ao sertão. E que também traz, de certa forma, a carne de charque para mim, na minha gramática mitológica artística, traz para mim todas essas consequências oriundas da colonização e do tráfico. Que continuam sendo atualíssimas, que é a miséria, a desigualdade, que é o preconceito... os conflitos todos sociais. Então a carne começou a... comecei a utilizar a carne justamente como essa plástica, pra pensar esse corpo cultural. Que é oriundo dessa paisagem, desse açúcar amargo. (informação verbal)⁷⁴

Entre 2000 e 2007, Ayrson desenvolveu o projeto de escultura social *A transmutação da carne*. Constituído por ações como performances, instalações e *happening*, tinha a denúncia da fome como ponto unificador. E era definido por ele como “[...] um evento artístico, polifônico, desdobrado em várias etapas e instâncias sociais[...]” (FERREIRA, A.; SILVA, R., 2009, p. 1.104).

O projeto teve as seguintes ações:

1) Instalação-performance apresentada no ICBA, no evento Ação Performance; 2) Distribuição de alimentos para a população carente; 3) Desfile de uma coleção de roupas de carne no Barra Fashion 2000; 4) Happenings em ruas de Salvador; 5) Debate interativo na internet; 6) Divulgação das ações como denúncia da fome no Brasil em mídia impressa e televisiva; 7) Confecção de roupas, catálogos e exposições para serem comercializados, e sua renda revertida em prol de uma campanha contra a fome. (FERREIRA, A.; SILVA, R., 2009)

Mas, durante o desenrolar do projeto, percebemos referências ao universo cultural baiano e à experiência colonial, através de ações artísticas como: *Marcar a Ferro*, que foi a marcação das roupas de carne com ferro em brasa, uma alusão à escravidão (FIGURA 54); *Caminhando em Brasas*, em que se remetia aos maus tratos senhoriais e *A Grelha humana*, que remetia ao suplício dos corpos frente ao fogo. Essas ações aconteciam enquanto se ouvia a narração de relatos verídicos dos autos da inquisição baiana (FERREIRA, A.; SILVA, R., 2009).

⁷⁴ Ibid.

Figura 54- O artista durante a performance



Fonte: Ernesto Simões (2013)

De posse do charque, alimento típico dos nordestinos, o artista baiano, da cidade de Macaúbas, aspecto este que de certa forma influencia a sua obra, que em conteúdo reflete a nossa cultura, baiana, nordestina, inclusive em suas criações estão correlacionados aspectos históricos, religiosos, sociais e econômicos nossos, de forma abrangente. (ERNESTO SIMÕES, 2013)

Em artigo publicado no 18º. Encontro Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, Ayrson Heráclito analisa alguns de seus trabalhos e descreve *A transmutação da Carne* como sendo um trabalho denso, de fôlego, inspirado nos conceitos de Joseph Boeuys. Declara ainda que se interessa nas questões da diversidade cultural, identidade afrodescendente e globalização (FERREIRA, A.; SILVA, R., 2009). O texto é uma análise do processo criativo dos artistas baianos Ayrson e Raimundo Áquila, que estavam debruçados sobre a cultura baiana e as linguagens contemporâneas de expressão artística.

Imagens dessa performance foram projetadas no Museu Ludwig, na Alemanha, no ano de 2005. A exibição foi parte da exposição coletiva sobre traços culturais brasileiros, a *Discover Brazil* (SANTOS, J., 2007). O museu apresentou o trabalho do baiano, realçando as suas raízes africanas: “Ayrson Heráclito's video work of dried meat reflects African roots in a surprising way. These examples provide a glimpse of the exhibition content”⁷⁵ (LUDWIG MUSEUM, 2016).

[...] *Transmutação da carne* (2000), por exemplo, é uma performance altamente desconcertante que evoca as marcas feitas a ferro quente com insígnias dos senhores de engenho no corpo de seus escravos [...]. (PIMENTEL; MELCHIOR, 2015, p. 150)

⁷⁵ O trabalho sobre a carne seca no vídeo de Ayrson Heráclito reflete raízes africanas de uma forma surpreendente. Esses exemplos fornecem uma visão do conteúdo da exposição (tradução nossa).

A *transmutação da carne* foi retomada no projeto *Terra Comunal – Marina Abramovic + MAI*. O projeto, centrado na celebração do conjunto da obra da performer Marina Abramovic, fora iniciado em Nova Iorque e teve uma versão brasileira. A mostra, que foi a maior retrospectiva da artista na América do Sul, aconteceu entre os dias 10 de março e 11 de maio de 2015, no SESC Pompeia, em São Paulo.

Terra Comunal era constituído por duas partes: na primeira, uma exposição sob curadoria de Jolchen Volz, com três instalações resultantes de performances de longa duração, realizadas pela artista sérvia⁷⁶. A segunda parte foi integrada por uma série de eventos oriundos de experimentações do método Marina Abramovic Institute (MAI⁷⁷) de performance, realizadas por oito artistas brasileiros interessados nesse meio de expressão. A própria Marina assinou essa curadoria, auxiliada por Paula Garcia e Lynsey Peisinger (AZUGARAV, 2015b).

Realizado pela primeira vez no Brasil, a ideia do MAI era apresentar trabalhos performativos de longa duração em diversos campos, pensados a partir da arte, ciência, tecnologia e espiritualidade. A seleção dos profissionais brasileiros aconteceu a partir das seguintes etapas, descritas pela curadora durante uma entrevista concedida à jornalista Paula Azugarav:

Consultei alguns curadores, galeristas e artistas brasileiros para me dar nomes de profissionais de performances. Encontrei-me com um grande número de artistas, conheci seus trabalhos, fiz entrevistas. Depois disso, fiz uma seleção de oito nomes, que penso poderem melhor representar o trabalho de longa duração em diferentes formas, cada um com uma abordagem própria. (AZUGARAV; ABRAMOVIC, 2015.)

Por fim, os *performers* escolhidos foram: o coletivo Grupo Empreza e os artistas Fernando Ribeiro, Maikon K, Marco Paulo Rolla, Maurício Ianês, Rubiane Maia, Paula Garcia e Ayrson Heráclito, que

[...] é artista, curador e professor. Doutorando desde 2011 em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), é mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É professor no Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Trabalha com instalação, performance, fotografia e vídeo, em obras que lidam com elementos da cultura afro-brasileira. (MARINA..., 2016)

Todos os escolhidos foram convidados a produzir performances de longa duração, após

⁷⁶ As instalações foram: *512 horas* (performance inédita até aquele momento), *The house with an ocean view* (2002) e *The artist is present* (2010).

⁷⁷ Com sede em Hudson (Estados Unidos da América), o MAI dedica-se a promover a arte imaterial e obras de longa duração (performance, teatro, dança, entre outras). (MARINA..., 2016).

um curtíssimo período de estudos preparatórios com Marina Abramovic. Essa preparação consistiu na oficina *Cleaning the house*⁷⁸ (MARINA..., 2016). Após a experiência do encontro e do convite da artista sérvia Marina Abramovic, Ayrson Heráclito recebeu um pouco mais de atenção do jornal *Folha de S. Paulo*, um dos principais periódicos nacionais. O jornal enfatizou a presença de elementos da cultura afro-brasileira na sua obra:

Em janeiro de 2014, o artista baiano sentou no colo de Marina Abramovic para tirar uma foto. A sérvia de 68 anos, 50 dedicados à performance declarou ali que o acolheria.

No encontro, classificado pelo baiano como “de uma magia que transcende a lógica”, ela quis saber tudo sobre a Bahia, desde os orixás ao azeite de dendê.

Elementos da cultura afro-brasileira são recorrentes no trabalho de Ayrson, que foi selecionado naquele dia para participar, em março, de uma mostra de performance no Sesc Pompeia. A exposição é parte de Terra Comunal, maior retrospectiva já dedicada à carreira de Marina na América do Sul. (RAHE, 2015)

Segundo os organizadores do *Terra Comunal*, o trabalho de Ayrson foi um dos dois grandes destaques do projeto, ao lado da performance do paranaense Maikon K. A ação performática do artista baiano aconteceu na abertura da exposição, em uma única sessão (MARINA..., 2016):

Em *Transmutação da Carne*, trinta pessoas vestidas com roupas de charque têm seus corpos marcados com insígnias de senhores de engenho da Bahia colonial. O trabalho apresenta autos de torturas praticados contra negros escravos remontando a forma perversa como eram identificados em lavouras de cana-de-açúcar. Organizados em filas, os performers são marcados um a um com ferros que incandescem sob um fogareiro em brasa. A carne queima e as sensações da ação evocam memórias e feridas ainda abertas da história vil da escravidão negra no Brasil. (MARINA..., 2016)

⁷⁸ A oficina *Cleaning the house* foi ministrada uma semana antes do início da mostra. Durante esse tempo, os artistas se hospedaram em um sítio na zona rural de Jquitiba, interior de São Paulo. Treinaram exercícios performáticos de longa duração, praticaram o jejum e o silêncio, com o objetivo de alcançar autocontrole, resistência e força de vontade. Os integrantes foram convidados a realizar atividades como contar grãos de arroz e lentilhas por oito horas seguidas, nadar nus e de olhos vendados no lago, entre outros exercícios preparatórios de performance propostos pelo MAI (HAMA; IANÊS, 2015, MARINA..., 2016).

Figura 55 - Performance *Terra Comunal*, 2015, Sesc SP



Fonte: Marina...(2016)

No sítio eletrônico do projeto *Terra Comunal*, em vídeo de apresentação da performance *A Transmutação da Carne*, Ayrson Heráclito assume sua preocupação com a memória da experiência colonial negra e usa a carne como principal elemento da obra. A carne de charque, que é processada com outras, e de qualidade inferior aos cortes considerados nobres, foi (e ainda o é) a base de alimentação no Nordeste brasileiro, primeira região explorada pelo colonialismo no país.

No vídeo institucional produzido pelo projeto, o artista justifica a metáfora da carne de charque em seu trabalho, conforme transcrição abaixo:

Eu trago a memória dos maus tratos. Eu trago em cena essa ideia do holocausto que foi a escravidão. E eu comecei a pensar um corpo. Um corpo que tivesse uma certa conexão com essa história, com esse passado, com esses fantasmas. Surgiu a ideia da carne, da carne de charque, uma carne mista, mestiça entre gordura e carne. Aí eu pensei na carne justamente como uma metáfora deste corpo de homens que foram escravizados.

A dor e a ferida da escravidão negra no mundo não dizem respeito apenas aos afro-brasileiros, afro-americanos, os escravos descendentes ou os homens que foram escravizados. E eu convido essas pessoas justamente para viver esse processo.

O ato físico de marcar a ferro um corpo trouxe e despertou memórias muito antigas. Então é cheiro, é o som da carne assando e é a combustão... E que tocam na ferida, nesta ferida que para mim, deve ser transmutada pela arte, estetizada pela arte, mas nunca esquecida! E transformar a energia desses fantasmas, desses espíritos todos de mortos (que na Bahia, a gente chama de *egun*) em uma energia revolucionária, uma energia positiva e transformadora. Ver isso, ouvir isso, estar presente nisso, me ensinou coisas que literatura e que a história não me ensinaram, não foi tão eficiente nos seus relatos, nas suas descrições. Meu maior objetivo enquanto performer, enquanto pessoa, é

buscar, justamente, curas. (informação verbal)⁷⁹

Para Ayrson, a “dor” social do escravismo e da negação das subjetividades negras precisa ser ressignificada (MARINA..., 2016).

5.4 AYRSON HERÁCLITO E O DENDÊ: CONEXÕES TRANSATLÂNTICAS

A escolha do azeite de dendê como material expressivo de trabalhos artísticos feitos por Ayrson Heráclito descortinou possibilidades de interpretação da experiência colonial em diversos territórios banhados pelo oceano Atlântico, pois essa substância tem vínculo direto com as culturas negras. É um elemento presente na alimentação da população de origem negra, sendo também item indispensável em rituais religiosos de matriz africana (LODY, 1992).

O azeite de dendê, ou óleo de palma, é extraído do dendê, o fruto da palmeira chamada dendezeiro (*Elaeis guineenses jaquim*). Tal cultura agrícola veio originalmente da África, e foi difundida em países que tiveram como base econômica a mão de obra negra escravizada (LODY, 1992). O dendê é explorado comercialmente na indústria de cosméticos, de alimentos, lubrificantes automotivos, construção civil, entre outros setores.

Segundo o artista plástico, parceiro de Ayrson Heráclito em algumas obras, além de pesquisador e docente da UFRB, Danilo Barata (2010), o artista em estudo escolheu o azeite de dendê como material porque era uma metáfora do corpo. De acordo com sua tese de doutorado sobre a expressão do corpo e produção videográfica, o dendê ou óleo de palma, na obra do “videoartista Ayrson Heráclito”, seria o elemento que oxigena o corpo cultural na Bahia, o corpo negro (BARATA, 2010).

O azeite de dendê, como compreende, é um elemento que estabelece, pela sua condutibilidade, uma integração simbólica e mística daquilo que podemos perceber como afro-baianidade, concebida, nessa sua imagem, como um corpo alimentado por esse sangue ancestral. O papel do sangue no corpo humano como referência associativa ao uso que faz do dendê na sua obra. (BARATA, 2010, p. 32)

A partir dessa compreensão do material, o artista afro-baiano criou um pressuposto para

⁷⁹ Depoimento de Ayrson Heráclito Novato Ferreira ao SESC SP em 2015, gravado em 1 vídeo/mp4. (3:32 min). Entrevista concedida ao Projeto Terra Comunal do SESC SP, disponível na íntegra em: <<http://terracomunal.sescsp.org.br/mai/oito-performances/ayrson>>.

seu trabalho criativo. Nele, o dendê passou a ser trabalhado como se fosse o “sangue”. As metáforas da poética de Ayrson respeitam ainda as concepções e usos religiosos do azeite, sem que a narrativa artística visual seja confundida com outros sentidos que não o de uma leitura da experiência negra (BARATA, 2010; CONDURU, 2013; PEDROSA, 2015):

Esse poder de dar a vitalidade, o movimento e a dinâmica às coisas. O azeite de dendê é pensado como um material, que é esse representante da culinária baiana, mas como um material que representa os fluidos vitais desse corpo, que para mim são três. E que estão associados à mitologia de Exu, que é sangue, o sêmen e a saliva. O sangue eu associo à parte mais hidrogenada do azeite, que é a flor. A parte intermediária, que está entre flor e a parte mais integral, que é o bambar, seria a saliva. E o bambar, que é a parte mais integral, ao sêmen de Exu.

Então, o sangue que oxigena esse corpo, esse sangue vegetal faz esse corpo viver. O esperma, que fertiliza esse corpo e faz esse corpo se multiplicar, expandir, procriar, não se findar, gerando descendências, gerações. E a saliva, que faz esse corpo falar. Que faz esse corpo construir discurso e comunicar. (informação verbal)⁸⁰

O azeite de dendê também foi absorvido como metáfora da história negra no oceano Atlântico e de seus cruzamentos e conflitos com outras culturas. E sobre essa base, Heráclito foi desenvolvendo processos de criação dialogando com a história colonial e a relação entre África e Bahia (SANTOS, J., 2007). Para Beto Heráclito (2016), historiador e irmão do artista, o dendê se tornou a matéria-prima para o pensar de Ayrson sobre o *ethos* baiano e sobre o negro americano nas sociedades pós-coloniais. A exploração da imagem de um mar de dendê se ligava à ideia de um oceano negro, sofrido, que impulsionaria a resistência negra no continente americano (BARATA, 2010).

Nessa lógica, Ayrson produziu um tríptico em que o oceano Atlântico foi o centro das reflexões. A criação foi composta pela obras: *Bomba de azeite*, exibida na *Mostra dos Artistas Baianos*, realizada no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, em 1995; depois, o *Divisor I e II*, em 2001, integrante da 2ª Bienal do Mercosul e na exposição individual *Ecologia de Pertencimento*, em 2002, inspiradas nas teorias de Paul Gilroy (HERÁCLITO, B., 2011).

[...] Ayrson também acredita ser o Atlântico o útero gestor da categoria racial negro. São nos navios negreiros, direta ou indiretamente envolvidos com a escravidão moderna, que essa forma de pertença entre sujeitos de fenótipos raciais parecidos se funda. Haveria negros, no sentido político do termo, se não houvesse escravidão e as políticas de racialização que ela engendrou?

⁸⁰ Entrevista concedida por Ayrson Heráclito Novato Ferreira em 10 de outubro de 2015. Op. Cit.

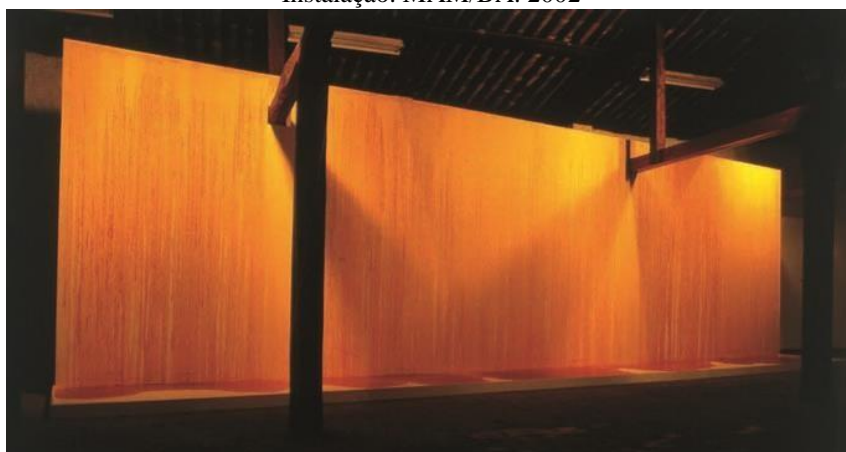
As dinâmicas culturais específicas das diferentes experiências dos negros na América, as distintas políticas interativas foram emblemizadas, no caso baiano, pelo azeite de dendê. (HERÁCLITO, 2011)

Ecologia de pertencimento foi realizada com o patrocínio de uma empresa do ramo petroquímico através de um programa estatal de renúncia fiscal. Tendo como elemento central o dendê, a mostra visava “[...] sondar a questão racial na Bahia, ampliar o significado do discurso étnico, especialmente falar dos negros e do holocausto da escravidão” (BRITO, 2012).

Ao dissertar sobre a relação entre África e Brasil na arte contemporânea, o membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e da Anpap, Roberto Conduru (2013) relembrou no seu livro *Pérolas Negras: primeiros fios*, algumas experiências da produção artística nacional contemporânea no tema.

Roberto destacou que, ainda em 2002, Ayrson Heráclito expôs a instalação *Retorno à pintura baiana* “reprocessando regionalismo, minimalismo, pintura de ação e maquinismo, entre outras referências” (CONDURU, 2013, p. 109). Nessa instalação, um painel monumental (500 cm x 400 cm) foi pintado utilizando o azeite de dendê, no Museu de Arte Moderna da Bahia. Em seu *blog*, o artista baiano comenta que a obra “Remete-nos a zonas ancestrais do nosso inconsciente, ao tempo que parece perguntar, dramaticamente, sobre a inserção dos negros na sociedade baiana” (HERÁCLITO, A., 2014).

Figura 56- HERÁCLITO, A. *Retorno à pintura baiana*.
Instalação. MAM/BA. 2002



Fonte: A. Ferreira e R.Silva (2009)

O Divisor, apresentado na 3ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre (2001) consistiu em um grande aquário, contendo água, sal e azeite de dendê. A instalação eram três caixas de vidro, cada uma medindo 400 x 200 x 25 cm. A ideia era que os materiais tivessem seus significados

explorados ao máximo.

Figura 57- Visitação da obra *O Divisor* na Bienal do Mercosul, em 2001



Fonte: Ayrson Heráclito (2011)

A obra suscitava reflexões sobre as possibilidades de mistura e não mistura entre aquelas substâncias. A simples presença do azeite de dendê era, por si só, algo problematizador e inquietante, já que se tratava de uma planta oleaginosa maciçamente cultivada no Brasil, trazida pelos africanos escravizados, empregada em diferentes usos, como na indústria de cosméticos, na alimentação e em rituais religiosos afro-brasileiros (CONDURU, 2016).

Segundo Conduru (2016), uma chave para a interpretação da obra é a leitura do poema *Divisor*, de Mira Albuquerque. O texto compara a dor e a agonia da travessia do oceano Atlântico:

É oceânica a solidão negra
Em dias atlânticos sabemos
ser nosso o
que está distante,
submerso em travessias
absurdas,
em náuseas intermináveis.
Foi Atlântico o
medo do mar,
a adivinhação da tempestade, a
expectativa da rotina.
Foi Atlântica a dissimulação de
Esperança: 'sou vítima do terrível crime
da escravidão'.
Disse ser ela Esperança da Boaventura,
como os Aleluia,
os Bomfim, os da

Cruz, os do Espírito Santo.
Mergulhamos num flagelo Atlântico.
Desde então,
estamos todos assentados
no fundo do oceano. (CONDURU, 2016)

A instalação *O Divisor* era uma metáfora dos processos culturais ocorridos no Oceano Atlântico:

Referido obviamente ao Atlântico, *Divisor 2* nos lembra que um oceano, mais do que uma parte da geografia física da terra, é um domínio de espaço e tempo que deve ser pensado por outra geografia: cultural, histórica, antropológica. Portanto, a obra se conecta aos processos sociais estabelecidos por meio do Atlântico, a partir da diáspora, africana na era moderna, bem como aos intercâmbios mantidos entre pessoas a partir desses continentes, que persistem até hoje, e à consequente constituição da problemática cultural afro-americana. (CONDURU, 2013, p.245)

As caixas com dendê e água salinizada, substâncias que conviviam, mas não se misturavam, remetiam aos impasses das relações entre diferentes culturas nos territórios que sofreram empreendimentos coloniais, com mão-de-obra africana escravizada. Simbolizavam disjunções e articulações entre pessoas e suas diferenças, relacionando-se entre África e Brasil, propondo outras maneiras de entender e interpretar esse espaço geográfico.

Exposto pela primeira vez durante a Bienal, *O Divisor* não atraiu muita a atenção no meio dos organizadores e críticos da arte. Porém, atraiu estudiosos, militantes e demais interessados na questão identitária negra, tornando-se destaque na visita do público:

Esse trabalho eu fiz logo depois que li o texto do Paul Gilroy, o Atlântico Negro. Essa é a minha leitura da teoria dele. Ele ficou muito feliz com esse trabalho [...] Porque esse trabalho, de certa forma, ele foi um dos meus trabalhos mais complexos...a nível de estrutura. Sempre fui um artista muito barroco, muito ousado, coisas grandes... Mas esse trabalho, ele era montado fora. E são mil litros de azeite de dendê que saiam do Recôncavo! Foram transportados. Atravessou o Brasil. O trabalho era isso, tinha essa complexidade. E ia para um espaço, que até então eu acreditava, era um espaço de brancos [...]

E esse trabalho quando foi montado num palácio lá da Praça da Alfândega, sede do Centro Cultural Santander, de uma forma muito complexa, porque o material era bastante... reagia de uma forma muito inesperada com as baixas temperaturas de Porto Alegre. Congelava. Então tinha que ter bombeiro para derreter as latas para poder encher os aquários... o cheiro do aquário, toda uma história! [...] ...funcionou como um farol identitário!

As pessoas faziam o movimento. Ao mesmo tempo que os críticos, os curadores, o sistema da arte..., passavam despercebidos pelo meu trabalho, o meu trabalho alcançava uma dimensão social: era um grande evento, era quase que uma peregrinação! Então, existia grupos imensos do movimento negro que

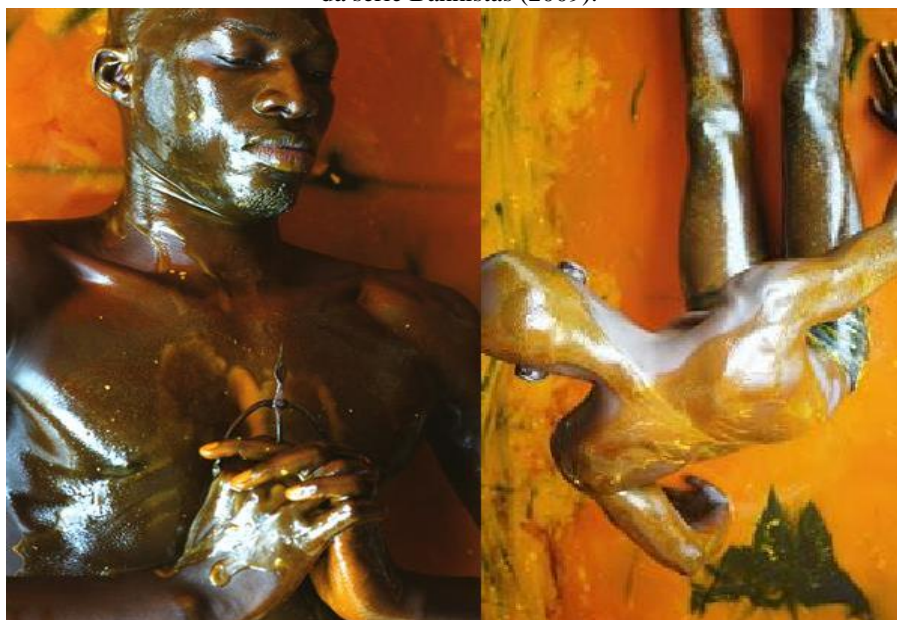
iam para quase eu referendar o trabalho, como se fosse um ícone religioso. E eu tive uma grande participação em eventos: dei várias entrevistas às rádios, aos programas sobre cultura negra, eu participei de duas reuniões em que eu falei dos meus trabalhos para grandes grupos de cultura negra lá. Então, o trabalho hoje, ele é o que me apresenta no sistema de arte internacional. (informação verbal)⁸¹

A obra integrou a 2ª Trienal de Luanda – Geografias emocionais, artes e afetos, em 2010 e a exposição Do Valongo à Favela – Imaginário e periferia, no Rio de Janeiro, em 2014.

Como vemos, as imagens trabalhadas por Ayrson Heráclito a partir do azeite de dendê têm circulado por espaços culturais e artísticos, bem como por territórios simbólicos de identidade negra. Acreditamos que a presença nesses lugares fortalece a elaboração de uma visão externa da sua identidade, como sendo a de um “artista afro-brasileiro”.

Em 2011, o Memorial da América Latina, em São Paulo, organizou a exposição coletiva de arte chamada *Arte Lusófona Contemporânea*. O evento visava propor uma reflexão sobre uma identidade comum aos falantes do português, membros da Comunidade Países de Língua Portuguesa (CPLP).

Figura 58 - Fotografias: *Odé no Ofá* (160 cm x 11 cm) e *Yaô no Epô* (160 cm x 11 cm), da série *Banhistas* (2009).



Fonte: Ayrson Heráclito (2014)

Ayrson expôs os trabalhos *Barrueco* (vídeo feito em 2004) e fotografias *Odé com Ofá* e *Yaô no epô*, integrantes da série *Banhistas* (2009), realizadas a partir de performances com o dendê. Essas obras estiveram em exibição entre outras produções de artistas oriundos da Guiné

⁸¹ Entrevista concedida por Ayrson Heráclito Novato Ferreira em 10 de outubro de 2015. Op. Cit.

Bissau, São Tomé e Príncipe, Angola, Cabo Verde, Timor Leste, Moçambique e Portugal. Segundo a instituição, Ayrson representou o Brasil na coletiva porque

Ele traz uma instalação que, por seus pressupostos conceituais, vai fundo na origem do Brasil: por meio do uso surpreendente de um elemento orgânico – o azeite de dendê – ele plasticamente investiga e comenta as origens étnica e culturais do Brasil. (MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA..., 2016)

Fotografias da série *Banhistas* também estiveram expostas na *Soso Galeria de Arte africana contemporânea*, em 2012. Situada em alguns centros importantes da economia visual como Londres, a Soso Gallery montou uma filial brasileira em São Paulo. A primeira galeria do gênero no País foi inaugurada em 2009 e vem divulgando e negociando no mercado de arte os trabalhos de africanos e outros, vinculados ao fluxo cultural negro em muitas partes do mundo.

A fotografia *Yaô no epô* foi escolhida para ilustrar a capa da primeira edição em língua portuguesa do livro *O sonho, a loucura e o transe*, de Roger Bastide, no ano de 2016. O referido texto é de um importante autor do campo da antropologia e dos estudos sobre o negro no Brasil.

Na exposição coletiva *Histórias Mestiças* (2014), Ayrson expôs um objeto intitulado *Múltiplo II*, um frasco contendo água e dendê que se juntam, porém não se misturam (FIGURA 59). O trabalho foi mostrado numa sala dedicada às cartografias, ao lado de obras de Emanuel Araújo e de outros artistas.

Figura 59 - HERÁCLITO, A. *Múltiplo II*. Objeto.
Azeite de dendê, água e vidro.



Fonte: Nothingness...(2016)

Histórias Mestiças foi organizada pelo curador paulista Adriano Pedrosa (Masp), associado com a historiadora e antropóloga Lília Schwarcz. Realizada no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, a atividade aconteceu entre os dias 16 de agosto e 05 de outubro de 2014.

Histórias mestiças são histórias marginais e subalternas, antropofágicas e pós-coloniais, múltiplas e inconstantes, fraturadas e transversais, histórias de fluxo e refluxo, cheias de segregação, preconceito e discriminação. À medida que restabelecemos conexões com outras matrizes, reescrevemos histórias do passado e propomos novas histórias para o futuro. (PEDROSA, 2015, p.31)

A exposição objetivou “Confrontar, na arte, a versão eurocêntrica da história do país e iluminar a presença das matrizes indígenas e africanas na produção brasileira” (MARTINHO, 2014). Para os curadores, não havia mais apenas a narrativa eurocêntrica na arte, mas a polifonia de territórios e identidades, histórias pluriversais. Portanto, era preciso seguir buscando modelos, teorias ou ferramentas artísticas outras, elaborando um constante diálogo entre todas as vozes, problematizando não só temas e imagens que aparecem nesse processo, mas os conceitos e linguagens. O evento pretendia ser um marco, comparando-se à *Mostra do Redescobrimento*, realizada em 2000. Seu projeto expositivo partiu da premissa do fim de hierarquias visuais e da narrativa acadêmica. Previu a mistura, justaposição e fricção de histórias e sujeitos, ignorando a cronologia de objetos oriundos de diferentes territórios e autorias (PEDROSA, 2015).

Para alcançar tais objetivos, a exposição reuniu cerca de 400 objetos oriundos dos 60

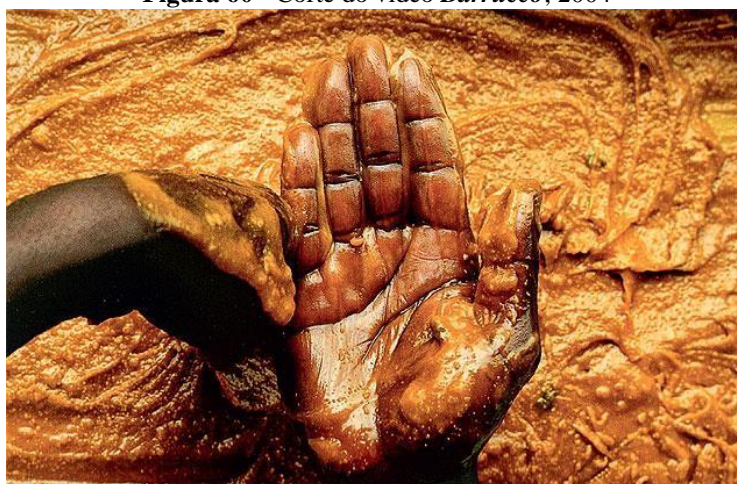
acervos nacionais e europeus, que variavam entre trabalhos de viajantes como Albert Eckhout, Rugendas e Debret, desenhos ianomâmis, pinturas modernistas, fotografias de antropólogos, instrumentos de castigo de escravos, esculturas de ex-votos, máscaras tradicionais africanas e obras de artistas contemporâneos que “falam de racismo ou que se relacionam à questão indígena” (MARTINHO, 2016; PEDROSA; SCHWARCZ, 2014).

As peças expostas eram exemplares densos da problemática identitária brasileira e integraram o *Catálogo da Exposição Histórias Mestiças*, sob a coordenação dos dois curadores. Seus organizadores publicaram também o livro *Histórias Mestiças: antologia de textos*. Na obra, é possível ler artigos emblemáticos para as ciências sociais brasileiras, cujos temas versam em torno da cultura, mestiçagem, identidade nacional, africanidades, cultura indígena, entre outros. São artigos clássicos de autores como Marianno Carneiro Cunha, Gilberto Freyre, Mário de Andrade, Clarival do Prado Valladares, Manuela Carneiro da Cunha, Machado de Assis, Jorge Amado, entre outros.

5.4.1 Vídeos

O vídeo é um dos suportes adotados em trabalhos relevantes da carreira profissional do artista plástico Ayrson Heráclito. O dendê também foi usado em alguns processos criativos videográficos do artista.

Figura 60 - Corte do vídeo *Barrueco*, 2004



Fonte: Gregório (2014)

O vídeo *Barrueco* foi uma obra realizada em 2004, em parceria com Danillo Barata, a

partir do poema *Divisor*, de Mira Albuquerque. O filme intercala imagens de pintura do inglês William Turner, a leitura do poema e a canção de amor *Black is the colour (Of my true love's hair)*, interpretada pela estadunidense negra Nina Simone. Por fim, aparecem mãos dançando sobre uma base pastosa de dendê. Essas imagens foram retomadas em outra obra do artista, no vídeo *As mãos do epô* (ASSOCIAÇÃO..., 2016). Ayron Heráclito explica a proposta artística:

A palavra *barrueco* se refere a pérolas imperfeitas. Interessava-me pensar a ideia de uma beleza impura, não clássica. Algo complexo, mestiço, que é o fenômeno cultural brasileiro, e especificamente as dinâmicas que são criadas a partir da vinda de africanos para o Brasil. O vídeo faz parte de uma série de trabalhos que são uma reencenação desse passado escravocrata. É um aprofundamento na solidão que isso causou, no esquecimento, na negação de uma memória e, ao mesmo tempo, é um aprofundamento no renascimento de uma outra cultura, americana, de diáspora. (FERREIRA, A., 2014)

Alejandra Muñoz (2008) descreve que, utilizando recursos simples, *Barrueco* é desdobrado em imagens da escravidão desde a visão do navio negreiro. O tempo da narrativa é marcado pela leitura das palavras do poema. O trabalho foi premiado em 2004, no 5º Festival Internacional VídeoBrasil, em São Paulo. Em 2005, integrou a Bienal de Vídeo Arte *Kunstfilm Biennale*, em Colônia, Alemanha.

Em 2014, foi exposto na exposição coletiva *Memórias inapagáveis -Um Olhar Histórico no Acervo do Videobrasil*, em cartaz no SESC Pompeia (SP), entre os dias 21 de setembro e 30 de novembro daquele ano. No evento, foram exibidos dezoito vídeos que tratam de questões como violência estatal, fronteiras políticas e preconceito (GREGÓRIO, 2014).

A Associação Videobrasil ofereceu, para essa exposição, um recorte de sua coleção de mais de três mil vídeos, enfocando pesquisas e experiências sobre história e política das regiões periféricas do sistema das artes visuais, a exemplo da América Latina e Ásia. O curador da mostra foi o argentino Augustín Perez, diretor do Museu de Arte Latino-Americano de Buenos Aires (MALBA), Argentina. A exposição foi itinerante e passou por três espaços da capital argentina: O MALBA, a Universidade Torcuato di Tella e o Espaço Cultural Embaixada do Brasil. Está previsto que até o final de 2016 a mostra tenha circulado por países como Espanha, Alemanha, Peru, Nigéria e Chile (GREGÓRIO, 2014; MEMÓRIAS..., 2016).

O filme *Barrueco* se destaca no conjunto das obras expostas por serem referências da experiência negra brasileira, ao lado do trabalho de artistas como Rosângela Rennó, que se inspirou no episódio do descobrimento do Brasil (GREGÓRIO, 2014). Há também outras referências históricas usadas em processos criativos, a exemplo do massacre da Praça da Paz Celestial, na China, o atentado às torres gêmeas dos Estados Unidos, a guerra civil libanesa, e o

período da ditadura militar no Chile (MEMÓRIAS..., 2016).

A curadora Gabriela Salgado (2014), autora de texto integrante do livro-catálogo da citada exposição, ao explicar o filme *Barrueco*, acredita que “Empregando o corpo negro como veículo de conhecimento e sabedoria tradicional, os artistas exibem as ferramentas fundamentais da resistência e da descolonização, em meio ao preconceito, à invisibilidade e à opressão dominantes” (FERREIRA, A.; SALGADO, 2014).

Salientamos que a mostra contou também com uma etapa formativa, propiciando conversas entre artistas, produtores e público. Em um desses encontros públicos no Sesc Pompeia, em São Paulo, o artista Ayrson Heráclito realizou a performance *Batendo o Amalá*.

Figura 61 - Performance *Batendo o Amalá*



Fonte: Pipa (2015)

No ensaio crítico *A camada invisível: um olhar transversal dos vídeos de Ayrson Heráclito*, produzido por Alejandra Hernandez Muñoz em 2008, há uma análise da produção videográfica do artista para a Associação Cultural Videobrasil. Segundo o texto, o trabalho do baiano assume contornos identitários negros:

A obra artística de Ayrson Heráclito perscruta a complexidade dos valores da herança africana no Brasil ao mesmo tempo em que evidencia a dimensão colossal da lacuna histórica e conceitual que existe sobre o assunto. Seus trabalhos promovem uma reflexão necessária sobre a contribuição do negro à constituição da identidade brasileira – ênfase o uso do termo ‘negro’ em sua dimensão étnica, cultural e geográfica, em lugar do eufemístico ‘afrodescendente’. (MUÑOZ, 2008)

Esse ensaio da curadora uruguaia, residente em Salvador, integrou o *FF>Dossier* da Associação Cultural Videobrasil, projeto de divulgação eletrônica dos artistas premiados pela

instituição na 16ª edição do Festival Internacional de Arte Eletrônica Sesc – VídeoBrasil, ocorrido em 2007.

Outro vídeo (*As mãos do epô*) recebeu naquela ocasião, um prêmio de incentivo no valor de dois mil reais (VIDEOBRASIL..., 2007). Desde então, o artista é apresentado no sítio eletrônico da Associação com o seguinte texto:

Esse Heráclito, de Macaúbas, mergulha na história para trazer à tona múltiplas, faiscantes e nem sempre reconhecíveis joias fundadoras da cultura brasileira. Inspirado pelo amplo leque de elementos que os escravos negros plantaram aqui – do açúcar ao dendê – e concentrado em aspectos, leituras e indagações não-folclorizadas da sobrevivência africana nas Américas, descortina nesgas da compreensão do mundo pelos olhos de quem teve mãos, pés, braços e entranhas dominados.

Dores, temores, solidão, mas também força, glória e fé, tristeza e júbilo, sabedoria e servidão, criatividade e sofrimento dos cativos – fios da desconcertante trama que compõe a gênese do Brasil – são reelaborados e inspiram novas leituras da contemporaneidade na obra do artista. As releituras se apresentam sem que se percam de vista os mitos, medos e marcas que acompanharam o tumultuado surgimento do “afro-brasileiro”, sua trajetória e o contexto econômico, histórico, social e cultural da chegada e “aclimatação” do negro ao território nacional. (ASSOCIAÇÃO ..., 2016)

As mãos do epô (2007) é uma videoperformance em que, sobre uma base de dendê (epô), duas mãos encenam o gestual das principais divindades do candomblé.

Figura 62 - Cortes do vídeo *As mãos do epô*



Fonte: Pipa (2015)

O trabalho toca na religiosidade de matriz africana, apresentando a mitologia dos orixás

através de uma espécie de bailado manual (MUÑOZ, 2008). O vídeo foi premiado no 16º Festival Internacional de Arte Eletrônica – Vídeo Brasil, São Paulo, realizado pela Associação Cultural Videobrasil⁸². Por isso, foi reapresentado em Sydney (Austrália), em 2008.

As mãos do epô foi exibido no Museu Weltkulturen, em Frankfurt, na Alemanha, em março de 2016, a propósito de estudos sobre a religiosidade na arte brasileira, mediado pela curadora Mona Surhbier (WELTKULTUREN..., 2016).

5.5 AYRSON HERÁCLITO E A EXPERIÊNCIA RELIGIOSA

Na obra de Ayrson Heráclito, o azeite de dendê também pode incorporar algumas ações artísticas que dialogam com a religiosidade afro-brasileira. Mas a predominância do uso de produtos alimentícios associados aos rituais candomblecistas tem marcado os trabalhos mais recentes do artista. (HOMEM, 2014; PIMENTEL; MELCHIOR, 2015; CONDURU, 2007). Essa prática reflete um pouco da vivência cultural no Recôncavo baiano e sua experiência com o candomblé, religião que abraçou, como nos conta:

Só que o meu primeiro vínculo com esse lado metafísico que tem a minha obra é bem anterior a isso. Na época que eu era pintor, que eu ganhava os salões, anos 80, eu fazia universidade ainda, eu participei da gravação de um documentário, em Cachoeira, com a Gaiaku Luísa⁸³, e foi quando eu conheci Cachoeira. Eu era uma espécie de diretor de arte no documentário. E foi aí que começou tudo. E eu acompanhei um importante ritual, no Humpami Ayono Huntologi,⁸⁴ que era Humpami da Gaiaku Luíza. Eu acompanhei um importante ritual de uma semana, que a festa do Boita, a maior festa do jeje.

Foi aí que eu conheci o Pierre Verger, que estava lá também. E foi aí que descortinou outro mundo completamente, inteiramente novo, de percepções novas.

⁸² A Associação Cultural Videobrasil é uma instituição fundada em 1991 por Solange Farkas, com sede em São Paulo, que reúne obras de videoarte provenientes da periferia artística mundial, produções próprias e publicações sobre o tema. É responsável pela organização, a cada dois anos, do Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil, além de realizar estudos e difusão de sua coleção através de seminários, mostras, exposições internacionais, documentários, entre outros. Colabora com programas de residência artística em diferentes lugares do mundo. (ASSOCIAÇÃO..., 2016)

⁸³ Luíza Franquelina da Rocha foi a *gaiaku* (a sacerdotisa responsável pelo candomblé de tradição *jeje mahi*) do Terreiro Humpame Ayono Huntologi. Fundadora do referido espaço religioso, ela alcançou prestígio entre os meios intelectuais e militantes ao final de sua vida. Herdeira de profundos conhecimentos religiosos e culturais dos descendentes de africanos de língua *ewe-fon*, *gaiaku* Luíza foi umas principais personalidades da Bahia. Foi tema de documentários e pesquisas sobre a cultura negra no Brasil. Faleceu em 2005 (SANTOS, N., 2013).

⁸⁴ Terreiro Humpame Ayono Huntologi, situado em Cachoeira, é tombado como patrimônio material pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico da Bahia (IPAC) desde 2006.

Quando eu retornei dessa festa, eu também senti no corpo. Passei por um processo de intoxicação, de diarreia e tudo mais, e aí fui procurar Zé Carlos Lisboa (que era um dos alunos da Católica), que era iniciado no terreiro e que possibilitou a gente..., a equipe que ele também fazia parte da equipe, produzir o documentário. E aí ele me falou que eu tinha visto coisas muito fortes, muito intensas e não tinha tido preparo espiritual. E partir daí, como cliente, eu comecei a me tratar com ele. Foi na década de 80 que eu fiz a minhas primeiras limpezas de eguns, tomei meus banhos, meus resguardos.... Aí, depois essa relação foi crescendo e eu estabeleci uma relação de abiã com ele durante muito tempo. E depois me confirmei no terreiro. Sou filho dele. A Gaiaku faleceu, ele abriu o terreiro dele e esse universo metafísico, sagrado, entrou no meu trabalho. Mas entra muito mais no momento quando eu penso esse corpo cultural como um corpo que não só resiste e sobrevive, mas um corpo que ele age! Daí a importância do terceiro elemento que utilizo como material, que é o azeite de dendê. (informação verbal)⁸⁵

Em artigo científico apresentado no 19º. Encontro da Anpap, Ayrson reflete sobre a influência do Recôncavo baiano em seu trabalho. A partir de seu ingresso como docente na recém-criada UFRB, o contato com a região mais opulenta do Brasil Colonial e sua população negra tornou-se cada vez mais intenso. Essa relação influenciou o desenvolvimento de novos estudos, feitos por Ayrson. As pesquisas atuaram no campo da interdisciplinaridade, promovendo diálogos entre as artes visuais, a etnocenologia, a performance, a comunicação e a antropologia a fim de compreender melhor o universo plástico criativo das culturas populares locais. O autor se disse interessado em buscar “uma poética visual que promova diálogos entre as questões da arte internacional e as manifestações criativas regionais do povo do Recôncavo Baiano” (FERREIRA, A., 2010, p. 1056).

Ayrson Heráclito procurava vincular, em seu trabalho, as realidades culturais regionais às formas de expressão da arte contemporânea globais, associando o estético ao matricial cultural. O pesquisador sinaliza que na região há muitos *performers*, bem como diversos comportamentos espetaculares de pessoas ligadas ao universo popular do Recôncavo. Mas há poucos estudos sobre a questão, o que justificou a realização de seu projeto de pesquisa na universidade, o *Mandu Performance-Art*. O projeto foi integrado por três estudantes-pesquisadores. Os estudos eram teóricos e práticos, além de levantamento e produção documental e iconográfica e uma rotina laboratorial de criação de performance. Desse trabalho surgiu a obra *Bori - performance art*, em 2008 (FERREIRA, A., 2010).

⁸⁵ Entrevista concedida por Ayrson Heráclito Novato Ferreira em 10 de outubro de 2015. Op. Cit.

Figura 63 - Performance *Bori*



Fonte: Ayrson Heráclito (2014b)

Bori - performance art foi um trabalho

[...] compreendido como um ritual poeticamente inspirado na prática de ofertar comidas para a cabeça em cerimônias religiosas de matriz afro-brasileira. Bori: da fusão bó, que em ioruba significa oferenda, com ori, que quer dizer cabeça, literalmente traduzido significa ‘Oferenda à Cabeça’. (HERÁCLITO, A., 2014b)

Nesta ação artística de duração de duas horas ininterruptas, doze *performers* tiveram suas cabeças ornadas com comidas utilizadas nos rituais religiosos candomblecistas, representando a devoção aos orixás. Durante a arrumação dos alimentos, eram entoadas canções em homenagem ao orixá reverenciado (FERREIRA, A., 2010).

Figura 64- Bori Performance-arte: *Iemanjá, Oxumaré, Oxum e Nanã*



Fonte: Malpasso e Hanaque (2015, p. 183)

Ayrson explica como foi a preparação para a performance *Bori*:

Passei a observar atentamente os alimentos associados com cada orixá e elenquei 17 ingredientes tais como leguminosas, cereais, raízes, tubérculos. Assim como os modos do seu preparo. O inhame que ofertado para o orixá Ogum, o milho vermelho e o coco para Oxóssi, as pipocas com coco são as flores de Omolu, o quiabo para o amalá de Xangô, xerém de milho com folhas de fumo para Ossain, batata doce para Oxumaré, amendoim para Tempo, feijão fradinho cozido e ovos no omolocum de Oxum, acarajé para Iansã, arroz branco com fava para Iemanjá, feijão preto, milho branco e grãos de pipocas douradas mas sem estourar para Nanã e milho branco para Oxalá.

Posteriormente me dediquei ao estudo de um dos rituais de iniciação do candomblé denominado por **Bori**: da fusão **bó**, que em ioruba significa oferta, com **ori**, que quer dizer cabeça, literalmente traduzido significa “Oferta à cabeça”. [...]

Tendo como referência a importância do ritual no candomblé, prossigo em meu processo de criação a fim de abordar o tema de forma não ilustrativa nem etnográfica. Estabeleço uma vivência com a cultura afro-baiana pensada como um sistema referencial, no qual o trabalho é compreendido como um ritual poeticamente inspirado na prática de ofertar comidas para a cabeça em cerimônias religiosas de matriz afro-brasileira. (FERREIRA, A., 2010, p. 1063)

No intuito de registrar e negociar a performance *Bori* enquanto obra de arte, o artista a executou e fotografou em estúdio. As imagens da série fotográfica *Bori* têm sido divulgadas e negociadas em espaços de referência na arte contemporânea e afro-brasileira. Contudo, a leitura dessa obra tem extrapolado o campo das artes visuais. Esse trabalho tem suscitando reflexões interdisciplinares no meio acadêmico, como a realizada pelas pesquisadoras Myriam Pimentel, docente do curso de gastronomia da UNIRio, e de Laila Melchior, comunicóloga:

[...] Bori performance Art: oferenda à cabeça (2009) ensaia representações vocativas e iconográficas dos orixás do candomblé que recebem oferendas (bori) de alimentos em torno de suas cabeças. (PIMENTEL; MELCHIOR, 2015, p.150)

Essa reflexão corrobora com os estudos da doutoranda em teoria e história da arte na Unb, Renata Homem (2014). A autora, que se debruça sobre o tema da espiritualidade na arte atual, trata no artigo científico *Arte e fé: sincretismo afro-brasileiro*, da religiosidade presente na obra de sete artistas⁸⁶ de origem negra, entre eles, Ayrson Heráclito:

Ayrson Heráclito é artista multimídia de formação universitária. Suas instalações e performances tratam conceitualmente e visualmente do candomblé e do sincretismo afro-brasileiro. Muitas vezes incorpora em seu trabalho elementos culinários com significados religiosos e regionais da Bahia, fazendo alusão à relação transnacional África-Brasil por meio de símbolos como óleo de palma, açúcar e carne seca, dentre outros. (HOMEM, 2014, p. 51)

Segundo a autora, o assunto do sincretismo religioso nas artes plásticas ainda não foi esgotado na arte afro-brasileira. Historicamente, a área tem expressiva produção na interseção entre religiosidade e fé e a heterogeneidade da arte contemporânea permite que se continue explorando essa relação (HOMEM, 2014).

Os pesquisadores baianos Alessandro Malpasso e Maria de Fátima Hanaque (2015) compreendem que “[...] este artista nos transmite um *design* cognitivo original e de evidente riqueza cultural, com elementos procedentes do continente africano” (MALPASSO; HANAQUE, 2015, p. 179). Ambos concluíram que, no caso de *Bori*, a poética da performance, enquanto ritual, permitiu uma reinterpretação do candomblé com a utilização dos conceitos de

⁸⁶ Para realizar sua análise, a pesquisadora selecionou sete artistas entre aqueles criadores afro-brasileiros que considera serem os mais importantes na história da arte brasileira: Mestre Valentim e Aleijadinho, representantes do século XVIII; Rubem Valentim e Mestre Didi, como representantes da arte contemporânea da geração mais antiga; os atuais Caetano Dias, Eustáquio Neves e Ayrson Heráclito (HOMEM, 2014).

efemeridade pertinente aos materiais orgânicos usados na ação artística e do corpo enquanto lugar sagrado.

O corpo, segundo informam, tem um sentido especial nas religiões de matriz africana. É nele que se manifesta a energia sagrada das divindades. E entre suas partes, a cabeça é a mais importante, pois a ela são feitas cantigas especiais e oferendas. A cabeça representa a ancestralidade, o corpo mítico que atravessou gerações (MALPASSO; HANAQUE, 2015).

Ayrson Heráclito é enfático ao informar que o que faz não é religião. Ele destaca que existe uma ética de comportamento entre candomblecista e artista que lhe dá limites durante a ação:

Contudo, gostaria de sublinhar que a forma que foi apresentado o bori não corresponde em nada aos preceitos do candomblé. Nunca foi do meu interesse reproduzir o ritual. Não cabendo na minha ética de artista pesquisador e um devoto da religiosidade afro-baiana. Apropriei-me livremente da imagem de oferecer comida à cabeça e criei uma nova iconografia dos orixás a partir de um grande sistema de referências culturais. (FERREIRA, A., 2010, p. 1066)

O artista busca explorar o estético, apresentando novas possibilidades de leitura e interpretação do universo cultural do recôncavo baiano. Seu esforço em compor obras de arte contemporânea sintonizadas com a complexa realidade cultural negra brasileira não o permite exotizar as religiões de matriz africana.

Mas a performance *Bori* foi realizada pela primeira vez em 2008, durante o evento Mercado Cultural, no Teatro Castro Alves, em Salvador. Depois, reapresentou-se no Centro de Informação e Experimentação da Arte (CEIA) e na Manifestação Internacional de Performance (MIP2), em Belo Horizonte (2009).

O MIP2 foi organizado pelo CEIA, patrocinado pelo Ministério da Cultura. O evento reuniu artistas e pesquisadores do tema durante três semanas. Entre atividades formativas, oficinas, experimentos artísticos e exposições selecionados através de edital público e de convites. Participaram artistas de mais de 60 países (CEIA, 2009).

A performance *Bori* foi executada também na exposição coletiva *Full Brazilian and other rituals*, no Museumnacht – De Oude Kerk, em Amsterdam, em 2011. A mostra, focada na ideia dos rituais e do sincretismo brasileiro, integrou o *Brazil Festival Amsterdam*, um evento em homenagem às relações Holanda-Brasil. Segundo os organizadores, “Ayrson is a visual artist from Bahia, the area of Brazil most culturally influenced by the African immigration⁸⁷” (BASIS FOR LIVE ART, 2016).

⁸⁷ Ayrson é um artista visual da Bahia, a área do Brasil culturalmente mais influenciada pela imigração africana. (tradução nossa)

Desde então, *Bori* tem integrado exposições de Ayrson Heráclito em relevantes instituições e eventos culturais. Em 2012, integrou o Festival Internacional *Europalia.Brasil*, na Bélgica; e em 2013, na mostra *A nova mão afro-brasileira*, no Museu Afro-Brasil.

Logo após esses dois grandes eventos, em 2014, fotos de *Bori* participaram também da mostra *Do Valongo à Favela*, e *Alimentário - Arte e Patrimônio Alimentar Brasileiro*, no MAR (Rio de Janeiro) e na Oca (Parque do Ibirapuera, São Paulo).

Em 2015, Ayrson foi homenageado na 10ª. Bienal Africana de Fotografia, expondo a série *Bori*. A bienal ocorreu em Bamako, capital do Mali. O evento reuniu trabalhos de vinte fotógrafos africanos e outros que trabalham sob perspectiva africana. As fotos da performance citada de Heráclito, integradas ao catálogo, são descritas como “propostas meditativas em um tempo de florescimento espiritual” (GLEMBOCKI, 2016; ROTHSCCHILD, 2015).

Entre os eventos citados acima, destacamos dois significativos momentos da arte contemporânea brasileira que merecem um pouco mais de atenção. Estamos falando do *Festival Internacional Europalia.Brasil* (2012) e da exposição *A nova mão afro-brasileira* (2013), pois concentraram um relativo poder discursivo sobre a criação visual negra no Brasil. Ambas iniciativas contaram com esforços institucionais do governo do país, envolvendo o patrocínio de empresas de grande porte e participação de autoridades da gestão da cultura e de sujeitos influentes da intelectualidade nacional.

5.5.1 Europalia.Brasil

Em 2012, o Ministério da Cultura promoveu na Europa o *Festival Internacional de Artes Europália.Brasil*, voltado para divulgar a arte e cultura brasileiras em instituições museológicas, espaços culturais, salas de concerto musical e teatros de alta qualidade e reconhecimento.

Figura 65 - Cartaz da exposição Europalia.brasil, ilustrado pelo trabalho *Bori*



Fonte: Brasil (2012)

O discurso de uma identidade nacional originada do confronto de referenciais culturais diversos foi o fio condutor dos trabalhos apresentados. O conclave aconteceu através de ações diversificadas na Bélgica, Alemanha, Holanda, Luxemburgo e França.

A programação do Festival teve o intuito de situar a cultura brasileira no contexto global, desnudando, por intermédio da arte e do pensamento, nossa história, nossa alma e nossa visão de mundo em toda a sua essência e contemporaneidade: heranças do passado, vivências do presente e reflexões sobre o futuro capazes de refletir a imensa riqueza de nossas matrizes culturais e a força inovadora da miscigenação e do sincretismo, surgida da convivência – por vezes tão dolorosa e sofrida – entre os povos que contribuíram para a formação da sociedade brasileira. (BRASIL, 2012)

O *Festival Europalia.Brasil* foi, até aquele momento, o maior evento cultural brasileiro, pois mobilizou mais de 2.600 obras de arte, divididas em 16 exposições financiadas pelo governo brasileiro e mais oito, patrocinadas por parceiros belgas. O evento foi inaugurado em outubro de 2011, em Bruxelas, com as presenças da presidenta Dilma Rousseff, do rei da Bélgica e os presidentes da Comissão Europeia e do Conselho Europeu. As obras permaneceram expostas até o mês de janeiro de 2012.

Criado em 1969, o festival é um dos mais importantes eventos do continente europeu. Pela primeira vez, um país sul americano foi convidado para integrar o evento. O Brasil recebeu o convite desde 2009, mas formou um comissariado para esse trabalho em 2010. Por sua vez, o grupo formou uma equipe de curadores para selecionar os participantes brasileiros nas áreas de música, circo, literatura, cinema, dança, audiovisual, teatro e artes visuais.

O curador geral de artes visuais indicado foi o ex-secretário de cultura do Rio de Janeiro, o artista plástico Adriano Aquino, que também desempenhara a função de diretor de artes visuais da Funarte. Foram 16 exposições que traçaram a diversidade artística e cultural brasileira, afirmando nesse espaço também as produções indígenas e afro-brasileiras.

Trabalhos de artistas considerados afro-brasileiros, como Rubem Valentim, foram expostos em outras exposições. Porém, a mostra *Incorporações – Arte contemporânea afro-brasileira* foi a que agrupou as obras atuais de origem negra mais significativas hoje em dia, segundo o governo do Brasil. Para os organizadores, as obras dessa seção:

[...] revelam as múltiplas relações do Brasil com as culturas africanas ao explorarem as dimensões rituais da arte e das religiões afro-brasileiras, e ao fazerem da arte um instrumento de luta pela melhoria das condições sociais dos afrodescendentes, em particular, e dos brasileiros, em geral. (BRASIL, 2012, p.81)

Incorporações- Arte contemporânea afro-brasileira foi realizada no *Centre Europeen d'Art Contemporain e Centrale Eléctrique*, na cidade de Bruxelas. Quem assinou sua curadoria foi o professor Roberto Conduru, que afirmava haver a relação entre as poéticas nacionais e a ideia de África entre os artistas do Brasil:

[...] nesse caminho poético-crítico, transitando entre sagrado e profano, individual e coletivo, pessoal e público, local e universal, arte, religião e política, os artistas acabam por instaurar uma África irrestrita a continentes e nações, uma África complexa, plural, porosa e atual, uma África brasileira. (BRASIL, 2012, p.81)

Foram selecionados para a exposição os trabalhos dos seguintes artistas:

- Alexandre Vogler (1973 -), artista plástico e docente do Instituto de Artes da UERJ, que trabalha também em coletivos, desenvolvendo obras inspiradas na comunicação (PIPA, 2015);
- Caetano Dias (1959-), graduado em Letras pela UCSal. Experimenta diversas técnicas como vídeo, fotografia, pintura, não se atém a apenas uma. Também ministra cursos nas oficinas Museu de Arte Moderna da Bahia esporadicamente (PIPA, 2015);
- Frente 3 de Fevereiro (2004), um coletivo transdisciplinar de 21 artistas de São Paulo, com um discurso artístico focado no racismo e na prática criativa

multidisciplinar (performance, vídeo, música, instalações, etc) (ASSOCIAÇÃO...2016);

- Jorge dos Anjos (1957-), que frequentou a Fundação de Artes de Ouro Preto e tornou-se pintor, escultor e desenhista. Seu trabalho é inspirado em elementos minerais (ENCICLOPEDIA...2016);
- Ronald Duarte (1963-), mestre em História da Arte pela UFRJ, que transita principalmente entre performances e instalações de temática política (PIPA, 2015);
- Marcondes Dourado (1973) cursou Artes Plásticas na UFBA e tem trabalho destacado em performances e vídeos (ASSOCIAÇÃO...2016);
- Rosana Paulino (1967-), artista plástica, mestre e doutora em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da USP. É gravadora, escultora e pintora;
- Mário Cravo Neto (1947-2009), filho do professor universitário Mário Cravo Júnior, de quem recebeu as primeiras instruções de desenho e escultura. Estudou na Art Student League, em Nova Iorque. Destacou-se na fotografia, escultura e instalação (ENCICLOPEDIA...2016);
- Martinho Patrício (1964-), artista visual formado pela Universidade Federal da Paraíba. Usa o tecido em muitas de suas obras, desenvolvendo temas ligados ao imaginário popular, religiosidade e tempo (ENCICLOPEDIA...2016);
- Ayrson Heráclito. Este último teve uma de suas fotografias, originada da *Bori-Performance art*, selecionada para a ilustração do cartaz da exposição, e do catálogo geral do Festival.

Figura 66 - Páginas do catálogo da exposição



Fonte: Ferreira, A.; Sant'Ana (2013, p. 2339)

Em artigo conjunto, Ayrson Heráclito e Tiago Sant'Ana analisaram a exposição. Os autores consideraram que “A mostra revelou um leque de poéticas e procedimentos de abordagem de artistas atuais afro-brasileiros” (FERREIRA, A.; SANT'ANA, 2013, p.2339), pois as obras conseguiram demonstrar as relações entre religião, política e arte, comuns no meio da diversidade da produção visual afro-brasileira.

5.5.2 A nova mão afro-brasileira

Entre os dias 20 de novembro de 2013 e 06 de abril de 2014, o Museu Afro-Brasil promoveu a exposição *A nova mão afro-brasileira*. O evento, sob curadoria de Emanuel Araújo, comemorou os 25 anos da exposição *A mão afro-brasileira – Significado da contribuição artística e histórica*, no Museu da Arte Moderna de São Paulo. Essa mostra, assim como o respectivo livro-catálogo são um marco institucional da produção plástica de origem negra no País (ARAÚJO, E., 2014).

Nas palavras do curador e artista Emanuel Araújo “Esta celebração histórica serve para afirmar a produção de jovens artistas, negros, mulatos e descendentes da transmigração de africanos para o Brasil, desde os tempos da escravidão até os dias atuais não menos severos de

hoje” (ARAÚJO, E., 2014, p.18).

A mostra de 2013 reuniu trabalhos de criadores que seguiram as inspirações do que foi exibido em 1988. Foram selecionados quinze artistas de expressão contemporânea, mais as salas especiais de Yedamaria e Maria Lúcia Magliani (1946-2012), além de cinco artistas convidados.

Figura 67 - Cartaz da exposição A nova mão afro-brasileira

Ministério da Cultura, Governo do Estado de São Paulo,
Secretaria da Cultura, Museu Afro Brasil e Banco Safra convidam

A NOVA MÃO AFRO- BRASI LEIRA

Parque Ibirapuera - Portão 10
São Paulo, SP 04094-050
Fone: (11) 3320-8900
Terça-feira a domingo das 10h às 17h
ENTRADA GRATUITA
www.museuafrobrasil.org.br

AMBA
MUSEU AFRO BRASIL
Banco Safra
MUSEU DE ARTE MODERNA
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Advânio Lessa
Anderson Santos
Arjan Martins
Ayrson Heráclito
Claudinei Roberto
Eustáquio Neves
Heberth Sobral
Izidorio Cavalcanti

Lippe
Marcos Dutra
Moisés Patrício
Pedro Marighella
Renato Matos
Rener Rama
Sônia Gomes

20 de novembro de 2013
14h COQUETEL DE ABERTURA DA EXPOSIÇÃO

Fonte: Museu Afro-Brasil (2016).

Disponível em: <www.museuafrobrasil.org.br>

No conjunto de expoentes, além da diversidade de técnicas e estilos de cada um, nos atraiu atenção a questão da formação desses artistas. Observamos que entre eles prevalece uma maioria de afro-brasileiros com formação acadêmica.

Contrastando com o quadro da maioria dos artistas afro-brasileiros do século XX, os criadores contemporâneos tiveram acesso à instrução escolar oficial. Entre eles, os que não possuem diploma universitário atualmente são poucos. Mesmo com instrução formal incompleta nas artes visuais, parte do elenco foi introduzido na área através de cursos livres ofertados por centros culturais, escolas técnicas ou instituições de ensino superior. Sua produção é antenada com os recursos expressivos explorados no sistema da arte atual, como as novas tecnologias de comunicação, performances, instalações, entre outros. Essa heterogeneidade promove riqueza expressiva ao conjunto inteiro de artistas projetados pela exposição nacionalmente:

- Os artistas Mário de Andrade, Zé Igino (1957-) e Advâneo Lessa (1982-) foram apresentados como autodidatas;
- Izidorio Cavalcanti (1965-) formou-se como técnico em desenho arquitetônico no Liceu de Artes e Ofícios de Recife;
- Renato Matos estudou música na Universidade de Berkeley, nos Estados Unidos;
- Maria Lídia Magliani foi a primeira mulher negra a cursar a Escola de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde se pós-graduou;
- Yedamaria estudou e lecionou na Escola de Belas Artes da UFBA;
- Sonia Gomes (1948-), mineira de Caetanópolis, polo têxtil em seu estado, frequentou curso de Artes Plásticas na Escola Guignard de Artes Visuais na Universidade Estadual de Minas Gerais;
- Moisés Patrício (1984-), artista multimídia e arte-educador, nasceu em São Paulo em 1984; é formado pela ECA/USP;
- Rosana Paulino é graduada, mestre e doutora em Comunicação e Artes pela USP;
- Claudinei Roberto (1963-) é licenciado em Educação artística pela USP;
- Tiago Gualberto (1983-) estudou artes plásticas na UFMG e moda na USP;
- Sidney Amaral foi aluno da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP);
- Arjan Martins frequentou a Escola de Artes Visuais no Parque Lage, no Rio de Janeiro;
- Lippe Muniz (1986-), pintor, desenhista e grafiteiro, estudou na Escola de Belas Artes da UFRJ;
- Heberth Sobral, mineiro, formado em desenho industrial na Faculdade Estácio de Sá, no Rio de Janeiro;
- Os baianos Renner Rama, Anderson Santos e Pedro Marighella estudaram na EBA/UFBA;
- Ayrson Heráclito estudou educação artística na UCSal e é professor na UFRB.

A exposição *A nova mão afro-brasileira* apresentou artistas mais jovens entre os consagrados no meio contemporâneo do sistema da arte (ARAÚJO, E., 2014). O domínio de instrumentos em voga no processo criativo visual de hoje é notado em paralelo à predominância de discurso conscientemente político de certos artistas plásticos (Rosana Paulino, Moisés Patrício, Heberth Sobral, Tiago Gualberto, Eustáquio Neves...).

Alguns desses criadores vêm se destacando pela atuação nos grandes centros comerciais e culturais da arte brasileira, que são as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Além disso, participaram de mostras, festivais, feiras e bienais internacionais de peso no meio profissional das artes, como a Bienal de Veneza (caso de Sonia Gomes); exposições institucionais promovidas pelo governo federal, a exemplo da Europália em Bruxelas, ano de 2012; ou integraram importantes iniciativas da arte periférica como a Bienal do Mercosul ou a Trienal de Luanda, entre outros espaços de destaque. Ayrson Heráclito foi participante desses últimos eventos citados, com obras de sentido político identitário. Conforme Emanuel Araújo, os trabalhos de Ayrson “[...] transitam pela instalação, performance, fotografia e audiovisual, abordando temas como a cultura afro-brasileira, o candomblé e a história do Estado da Bahia”. (ARAÚJO, E., 2014, p.162).

5.5.3 Videoinstalações

Desde 2010, as pesquisas e processos criativos de Ayrson Heráclito retratam a atração e o interesse nas linguagens da performance, vídeo e fotografia com a temática religiosa negra. O artista iniciou uma investigação sobre representações de deuses negros no candomblé jeje-mahi, que cultua os voduns originários do reino africano do Daomé. Esse tipo de culto ainda sobrevive na Bahia e Maranhão. A pesquisa vem resultando em processos criativos em que a tônica religiosa prevalecem (FERREIRA, A.; SANT’ANA, 2011)

Um emblema desse momento de estudos e descobertas foi a videoinstalação *Buruburu*, de 2010. O trabalho assume a simbologia da divindade Omolu, cultuada no candomblé como o deus da cura e das doenças, conforme nos informam o próprio artista, em parceria com Sant’Ana (2011). O artista baiano utilizou duas telas, nas quais é possível acompanhar o milho da pipoca estourando em *slow motion*, projetando o som do estouro no vídeo.

Figura 68 - *Buruburu* - Videoinstalação, 2011



Fonte: Ferreira, A. e Sant'Ana (2011, p. 3235)

Em outra tela, um *performer* negro recebe pipoca sobre sua cabeça sem parar. Esse ritual do “banho de pipoca” é direcionado à purificação:

A performance faz referência a um antigo hábito praticado ainda na Bahia de se tomar banho de pipocas com o objetivo de limpeza espiritual. O banho do Buruburu é uma fonte vigorosa de energia que limpa o corpo afastando as doenças e alimenta a alma com energias positivas. (FERREIRA, A.; SANT'ANA, 2011, p. 3235)

Em artigo científico, Pimentel e Melchior (2015) analisaram a videoinstalação *Buruburu*. Através de reflexões sobre os traços comuns entre as culturas afrodescendentes e indígenas mediadas pela cultura do milho, comparam os trabalhos dos artistas Ayrson Heráclito e Débora Bolsoni. Segundo as autoras, o milho esteve presente nos rituais ameríndios e migrou para as comunidades negras nas Américas. Não obstante, o alimento tem suas conexões com as religiões afro-brasileiras. E o artista baiano tem a exploração do potencial ritualístico dos alimentos como central em sua obra, como acontece ao usar a pipoca como símbolo religioso:

A chuva de pipoca – em sua leveza e beleza – fala de práticas tradicionais que, não obstante sua fragilidade visual, sofreram um processo de invisibilização às sombras da legitimidade do colonizador. É por meio da tomada de consciência que, posta em cena em Buruburu, deve-se a uma aliança frágil: quase sempre invisível e preterida no campo da história. (PIMENTEL; MELCHIOR, 2015, p.150)

Buruburu foi um dos vencedores do 17º. Festival internacional de arte Contemporânea Sesc-Videobrasil, em São Paulo, 2011. Na opinião da Associação Cultural Videobrasil, entidade organizadora do evento, a obra premiada “[...] analisa questões rituais, simbólicas e etnográficas, ao mesmo tempo em que discute a relação entre as construções culturais e o curso

espontâneo dos fenômenos” (ASSOCIAÇÃO..., 2016).

Em 2015, o mesmo trabalho integrou a exposição *Ficções*, no Rio de Janeiro, realizada no Espaço Caixa Cultural. A mostra se propôs a refletir sobre a arte e a narrativa; exibiu o trabalho de 33 “artistas narradores” (NAME, 2015). Entre os expositores, estão criadoras atuais como Rosangela Rennó e Adriana Varejão, entre outras.

Em *Ficções*, *Buruburu* aparece como portadora de uma memória ancestral da oralidade e da capacidade de inventar mundos ao nomearmos coisas, pessoas e territórios. Ela remete a uma atmosfera de renovação e metamorforse: “Tomando banho de pipoca em *Buruburu*, de Ayrson Heráclito, o visitante é convidado a concluir seu ciclo, para quem sabe reiniciar outro. A jornada do herói só se cumpre se ele pode voltar para casa” (NAME, 2015).

Na 7ª edição do *Berlin International Directors Lounge*, sob curadoria de Kika Nicolela, o filme foi exibido ao lado de mais 14 vídeos brasileiros. Esse evento surgiu em paralelo ao Festival internacional de Cinema de Berlim; é um espaço alternativo para mostra de novas tendências e experimentações em gêneros diversificados de cinema e vídeo, realizados de forma independente (DIRECTORS LOUNGE, 2016).

Outra videoinstalação emblemática do interesse e envolvimento de Ayrson Heráclito com o candomblé e as culturas do recôncavo baiano é a *Funfun* (2012). O vídeo foi feito em homenagem a juíza perpétua da Irmandade da Boa Morte de Cachoeira, Estelita de Souza Santana, falecida aos 105 anos de idade. Nesse trabalho Ayrson também utilizou duas telas: numa apareciam garças brancas; na outra, cenas da procissão da Irmandade da Boa Morte da cidade de Cachoeira, Bahia.

Figura 69 - *Funfun* – still da videoinstalação



Fonte: Ferreira, A. e Sant'Ana (2013, p.2345)

Em 2013, o baiano foi premiado pela obra *Funfun*. Ayrson foi selecionado para residência artística pela Associação Videobrasil, no âmbito do 18º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil daquele ano. O prêmio recebido foi um período de residência artística no Raw Material Company – Center for Art, Knowledge and Society, em Dacar, no Senegal.

Entre as ações programadas pelo artista para serem desenvolvidas na residência na África estavam uma exposição e uma performance em um distrito de Dacar, a Ilha de Gorée. Essa localidade é bastante conhecida por ter um espaço que homenageia a memória do tráfico de africanos para o trabalho escravo, a *Maison des Esclaves* (IN RESIDENCE..., 2015).

Porém, o trabalho criativo planejado começou antes mesmo da viagem do artista. Ayrson realizou um díptico com as performances *Sacudimento do Castelo da Torre Garcia D'Ávila*, em Mata de São João (Bahia) e o *Sacudimento da Maison des Esclaves*. O Castelo da Torre, hoje em ruínas, era a sede de um grande latifúndio e foi palco de atrocidades da escravidão. A viagem de estudos se concretizou em abril de 2015, bem como as propostas de duas performances e exposição em Lisboa. Sobre a experiência, Ayrson Heráclito reflete:

Para mim o sacudimento da Casa da Torre dos Garcia d'Ávila foi uma espécie de catarse. Se Aristóteles dizia que a catarse era uma espécie de purgação das paixões, posso dizer-lhe que o sacudimento foi para mim isso de que ele falava. Ao 'sacudir' a Casa da Torre, pensei em mim como artista, como agente histórico, como ser social, mas também como homem, como negro, e como artista que é fruto da diáspora africana num duplo sentido: como fruto da migração forçada de negros para o Novo Mundo e da miscigenação, e, também, como fruto desse cadinho em que se misturaram tantas culturas de África, da América e da Europa, que resultaram na riqueza inominável da 'Roma Negra' de que falava Roger Bastide, de que participo.

Esse mesmo desejo de exorcismo levou-me à outra margem atlântica, aquela de que vieram os escravos negros. Escolhi a *Maison des Esclaves*, em Gorée, como sítio para formar com a Casa da Torre o díptico. Penso-as, as duas edificações, uma em cada margem atlântica, como espelhos que se elucidam mutuamente. Uma representaria a violência da imposição da partida, o limiar que, quando transposto, leva à margem atlântica oposta de que raramente se volta; a margem americana seria aquela do agasalho, do acolhimento, mas da acolhida violenta.

Quando penso no sacudimento da *Maison des Esclaves*, na ilha de Gorée, o problema que me ponho é análogo àquele que me moveu a empreender o sacudimento da Casa da Torre dos Garcia d'Ávila, na Bahia. Gorée, compreendida como ponto liminar de embarque de escravos para o Novo Mundo, apresenta-nos os problemas do degredo, da migração forçada, da expropriação da humanidade. A *Maison des Esclaves* é uma casa de passagem, em que se permanece por um tempo que é determinado por outrem, aquele que se apodera da humanidade do escravizado, e que decide o seu destino. Gorée espanta-me como local de pouso, de passagem, mas para um mundo outro, o da outra margem atlântica, em que se vai viver integrado no sistema colonial-escravista, e, nesse sentido, o ponto verdadeiramente liminar da *Maison* é a chamada 'porta do não retorno'. (IN RESIDENCE..., 2015)

Figura 70 - Fotografia da performance *Sacudimento da Maison des Esclaves*



Fonte: In Residence... (2015)

Essas experiências criativas ganharam destaque jornalístico especializado em arte contemporânea. Isso é comprovado, por exemplo, no trabalho realizado pela Revista *Select* em edição especial de aniversário, que abordou a relação da arte com a religiosidade.

Figura 71 - Capa da Revista *Select* com foto da performance Bori



Fonte: Revista Select (2015)

A Revista *Select* é publicação brasileira especializada em arte e cultura contemporâneas. Na capa da edição de agosto de 2015 estamparam uma fotografia da performance *Bori*, de Ayrson Heráclito. O tema da revista foi: *(Sobre) Natureza: Rituais, ocultismo e embates com o natural. Arte contemporânea tem a dizer sobre isso?* Para as suas páginas centrais, a seção *Portfolio*, a jornalista Paula Azugarav redigiu uma matéria dedicada ao referido tema, enfatizando as obras de Ayrson. O baiano foi apresentado como “artista, pesquisador da diáspora africana no Brasil e professor da UFRB” (AZUGARAV, 2015, p.13).

O texto se inicia descrevendo os preparativos da performance *Sacudimento do Castelo da Torre Garcia D’Avila*, nas ruínas do castelo do primeiro latifúndio brasileiro, construído em 1550. A redatora informou brevemente que naquele mesmo ano de 2015 aconteceu a segunda parte desse trabalho: a performance *Sacudimento da Maison des Esclaves*, na Ilha de Goreé, no Senegal.

Figura 72 - Performance *Sacudimento do Castelo da Torre Garcia D’Ávila*



Fonte: In Residence (2015)

Figura 73 - Performance *Sacudimento da Maison des Esclaves*



Fonte: In Residence (2015)

Segundo ela, as duas performances complementavam um discurso e eram permeadas de interpretações políticas:

Com seus ritos performáticos, Ayrson Heráclito age politicamente. Dá alimento pras cabeças e faz pensar, na medida em que dá a ver as feridas dos

corpos e revela os espaços doentes e castigados pela história do Brasil. (AZUGARAV, 2015, p. 14)

Para a jornalista Paula Azugarav (2015), apesar de o sacudimento ser um ritual candomblecista de limpeza de ambientes domésticos, o artista transformou o ritual religioso em uma obra de arte com significado universal.

A revista comentou ainda a exposição de vídeos e fotografias de Ayrson Heráclito no Museu Coleção Berardo, em Lisboa (2015). Ambos os prêmios foram concedidos pelo concurso fotográfico *Novo Banco Photo 2015*, organizado por um banco português. O criador dividiu a mostra com o angolano Edson Chagas e a moçambicana Angela Ferreira.

Reunião das Margens Atlânticas foi o título dado à parte da mostra dedicada ao baiano. Foram expostas oito fotografias ampliadas em escala humana e dois vídeos sobre as performances de sacudimento. A curadora e fotógrafa Neide Lantyer define que esse trabalho de Ayrson representa “[...] um esforço artístico por promover um ‘reencontro’ simbólico das duas bordas do oceano que guardam, em seus lados opostos – e no caminho que as separa (e une) – uma história viva” (LANTYER, 2015).

5.6 AYRSON HERÁCLITO, CURANDEIRO E CURADOR

A pesquisadora Bettina Rupp informa que “por curadoria em arte se entende a atividade de conceber uma exposição de um ou vários artistas sobre um projeto expositivo ou tema proposto por um curador ou equipe de curadores” (2010, p. 2). Há casos em que o curador também faz a administração financeira da mostra. Porém, curador é o profissional responsável pela indicação do conteúdo e pela sua organização no evento, além da elaboração do texto explicativo em forma de catálogo, o que já se traduz em um exercício da crítica de arte.

Rupp (2010) considera que uma exposição pode ter sua produção motivada por causa da amizade entre artista e curador, mas a curadoria da mostra se faz a partir de quatro pontos essenciais. Esses eixos são: o conceito crítico, os critérios para a definição do referido conceito; a escolha dos artistas e das obras a serem exibidas; local e modo da exposição (o que definirá a expografia). Entre as tarefas desempenhadas por Ayrson Heráclito no meio artístico, está a da curadoria de exposições de arte.

Levantamos dados e informações a respeito de três mostras que tiveram curadoria do

baiano. Concluímos que a temática identitária funcionava como o fio condutor da crítica, do conceito e da organização expográfica. Destacamos que os três trabalhos estavam vinculados com as culturas populares baianas, a exemplo de *A grande arca: arte e fé* (2007) e *Balangandãs, uma poética da esperança* (2014). Mas entre suas experiências curatoriais, a que mais repercutiu no meio da arte foi a 3ª *Bienal da Bahia*, realizada em 2014.

Em 2007, a exposição fotográfica *A grande arca: arte e fé* mostrou trabalhos de Edgard Oliva. As fotografias capturaram imagens dos processos criativos de presépios natalinos, realizados por “presepistas” ou “belenistas”, como são conhecidos criadores de presépios natalinos no interior da Bahia. O evento aconteceu em Salvador, no Conjunto Cultural da Caixa Econômica. Teve ainda oficina de presépio com Antônia Pereira dos Santos, artista popular da região da Chapada Diamantina, interior da Bahia.

Em *Balangandãs, uma poética da esperança*, da artista baiana Nádia Taguary, puderam-se ver questões relacionadas à história do negro e aos processos históricos coloniais no Brasil. Em 2014, sua exposição esteve no Museu de Arte da Bahia. Em seguida, foi vista em Paris, na Galeria Agnès Monplaisir (IBAHIA, 2015).

Mas foi a 3ª *Bienal da Bahia*, acontecimento de maior importância da arte contemporânea do estado na época, que projetou o trabalho dos seus curadores em nível nacional e internacional. Ayrson foi um dos curadores-chefes e se dedicou a programar a exibição de trabalhos oriundos de aspectos da pluralidade cultural e artística, sem hierarquias. Ele usa a ideia de “curandeirismo” como metáfora desse processo de transformação e ressignificação da relação centro-periferia na arte durante a organização da bienal:

Para mim foi mais uma dessas experiências... de curandeiro-curador! De quebrar! E eu organizei a performance de abertura. E a performance de abertura era quebrar a quizila. Eu não participei como artista, mas ...artista de obra, material! Mas isso era arte! Mas isso, organizar isso: colocar Louco ao lado de Rubem Valentim, no mesmo patamar hierárquico... isso para mim é processo de curadoria, de curandeirice, de feitiçaria, de cura, entendeu?!

Colocar os *hippies* da Bahia, com uma visualidade áspera.... As figuras que geraram um sentimento de muita velocidade, a todo vapor... então, abrir esses arquivos, quebrar essa quizila. Quebrar um pouco essa hegemonia do pensamento de arte brasileira a partir de São Paulo e do Rio, em busca de um espaço para promover outros projetos de arte que existem no Brasil, democratizar de certa forma a complexidade da cultura brasileira. (Informação verbal)⁸⁸

A curadoria contemporânea oferece ao curador o poder de legitimação de artistas, de narrativas visuais e de discursos políticos ou filosóficos (RUPP, 2010). No trabalho curatorial

⁸⁸ Entrevista concedida por Ayrson Heráclito Novato Ferreira em 10 de outubro de 2015. Op. Cit.

da Bienal da Bahia, Ayrson Heráclito exercitou suas referências intelectuais e artísticas, ampliou seu conhecimento no campo artístico nacional e marcou politicamente sua visão da arte.

Figura 74 – Cartaz eletrônico da 3ª. Bienal da Bahia



Fonte: Secretaria da Comunicação... (2014)

A *3ª Bienal da Bahia*, interrompida pela ditadura militar em 1966, aconteceu em 2014. Promovido pela Secretaria da Cultura do Estado da Bahia, o evento ocorreu sob a direção geral de Marcelo Rezende. Marcelo nasceu em São Paulo, jornalista e crítico de arte, e atuava como diretor do MAM/BA. No conselho de curadores da grande mostra estavam, além de Rezende e Ayrson, a ex-diretora executiva da Associação Cultural Videobrasil, Ana Pato, o crítico especializado em artes visuais Fernando Oliva, e a docente universitária Alejandra Muñoz (MUSEU..., 2014)

O tema da Bienal (*É tudo Nordeste?*) foi explorado por cerca de 300 artistas visuais. Subdividiu-se essa questão central em outros assuntos como: Áfricas, imateriais, formas de orientalismo, tropicalidades, brincantes, naturalismo integral, psicologia do testemunho, gêneros. Essas temáticas perpassaram por cada atividade integrante do evento, conduzindo o espectador a fruição do sentido da bienal (MUSEU..., 2014).

Durante cem dias (29 de maio a 9 de setembro de 2014), performances, oficinas e exposições aconteceram dispersas em 18 cidades baianas e em trinta espaços da capital. Na abertura, houve uma homenagem ao artista afro-brasileiro Mestre Didi, com uma apresentação da cantora lírica (sua filha) Inaycira Falcão dos Santos (que cantou em ioruba) acompanhada pelo som de 33 alabês⁸⁹.

A proposta inicial da *3ª Bienal* se contrapõe à ideia de uma ponte internacional, aliando-se à ideia de espaço para a criação artística, visando manter-se fiel à proposta do evento original, mas entendendo os fluxos culturais contemporâneos. Portanto, a bienal também teria o caráter internacional, ao mesmo tempo que estaria atenta aos olhares locais:

⁸⁹ Alabê é o sujeito que ocupa o cargo de músico percussionista dos rituais candomblecistas.

Trata-se, sobretudo, de um dever de memória, em relação às intenções do projeto original: ter um papel emissor a fim de estabelecer um campo alternativo, um contradiscurso apto a criar, fomentar e estabelecer vias alternativas para a pesquisa, propostas, ações educativas e políticas relacionais no campo de arte que existam em toda a sua potência, sem a necessidade de serem dependentes da legitimação de outros centros nacionais e internacionais. (MUSEU..., 2014)

A exposição tratada aqui buscou problematizar a produção de imagens na periferia do sistema da arte face às provocações universalizantes e hibridizadoras das diferenças na globalização. Os diálogos com os centros dos discursos visuais brasileiros e estrangeiros, ocorridos em função da realização do evento baiano, perpassaram o confronto das narrativas e das disputas do poder de legitimação de territórios enunciadores da criação visual e de declarações identitárias.

A elaboração da pergunta *É tudo Nordeste?* exigia uma contextualização do sujeito questionador, de sua localização e suas identificações. Compreendendo os conflitos gerados nos processos culturais inerentes à globalização, o teórico Moacir dos Anjos (2005) contribui com esse assunto, sugerindo que a questão da identidade nordestina também é responsabilidade dos agentes criadores da cultura e arte da região.

Pensar a identidade nordestina nesse contexto requer, portanto, considerar as formas específicas de reação/integração ao processo de globalização elaboradas pelos que produzem bens simbólicos no Nordeste do Brasil; é deles a responsabilidade de problematizar e recriar sistemas de representação que não mais conseguem exprimir os diversos modos de vida afirmados pela comunidade da qual são parte. (ANJOS, 2005, p. 61)

De acordo com Anjos (2005), descobrir o que seria Nordeste ou não no meio das artes plásticas era também um exercício de desconstrução e reelaboração de imagens. Adequando esse pensamento ao caso da Bienal, percebemos que o título do evento evocava para si a análise da condição atual das artes visuais localizadas e sua relação com o âmbito internacional, bem como sobre os agenciamentos identitários nesse fluxo. O intelectual Moacir dos Anjos, em sua obra *Local/global: Arte em trânsito* (2005), acentua que as visualidades e culturas nordestinas também reagem ao fenômeno da globalização, seja a partir de atitudes conservadoras, seja a partir de negociadoras da produção simbólica regional.

Na obra supracitada, o autor acredita que estamos vivenciando na região um momento de abandono da ideia de um único “modernismo”. Esse modernismo, difundido no século XX, conseguiu criar um discurso imagético nordestino dotado de forte sentimento de localização, sustentado da ideia de tradição, imutabilidade e impermeabilidade de seus traços referenciais. No seu lugar, reconhece-se a presença de “modernismos” diversificados, coexistindo com as tendências do pensamento contemporâneo (ANJOS, 2005).

Os curadores da exposição exploraram essas tensões, que se sobressaíam através do trabalho curatorial de Ayrson Heráclito. O artista baiano recebeu o desafio de exercer a curadoria da seção *Museu do Imaginário do Nordeste*, que funcionara durante toda a *Bienal*. Com atividades espalhadas pela cidade de Salvador e por cidades do interior da Bahia, este núcleo recebeu projetos expositivos diversos, tendo seu variado acervo formado por peças, obras de diferentes expressões artísticas, publicações, memória oral, entre outros elementos (MUSEU..., 2014). *Museu do Imaginário do Nordeste* foi o setor responsável por duas grandes exposições: a do *Departamento da Marchetaria de Ficções Instáveis* e do *Departamento do Pós-Racialismo (corpo, dispositivo e subjetivação)*.

Figura 75 - Cartaz das exposições da seção Museu do Imaginário do Nordeste, em Salvador



Fonte: Secretaria da Comunicação... (2014)

Departamento da Marchetaria de Ficções Instáveis, como nos explica o curador, “Sem ressentimentos e longe de tentar delinear outras verdades absolutas, [...] propõe uma série de investigações poéticas que tentam alvitrar novas perspectivas sobre o Nordeste – entendido agora como irrestrito, complexo e ininteligível” (SECRETARIA DA COMUNICAÇÃO..., 2014).

Departamento do Pós-Racialismo (corpo, dispositivo e subjetivação) mostrou o trabalho de artistas em que o corpo negro explora situações e reflexões que ultrapassam a questão conceitual de raça, propondo reinvenções identitárias, como justifica o curador Ayrson Heráclito: “A ideia de subjetivação é de invenção, inventar quem se é”. (SECRETARIA DA COMUNICAÇÃO..., 2014). Entre outros trabalhos expostos estavam os de Mario Cravo Neto, Eneida Sanches, Tracy Collins, Adenor Gondim, entre vídeos de Bakay Diallo, artista organizador da Bienal Africana de Fotografia.

A mostra baiana teve repercussão nacional, dividindo a crítica no jornal *Folha de S. Paulo*. De um lado, o crítico Fábio Cypriano apontava que a questão local era um fator positivo no evento. Para ele,

De certa forma, quando os artistas se aproximam do contexto ao ponto de se mimetizar a ele, criando novas narrativas a partir de algo já existente, é que o time curatorial, composto por Marcelo Rezende, Ana Pato, Ayrson Heráclito, Alejandra Muñoz e Fernando Oliva, consegue maior êxito. (CYPRIANO, 2013, p. E3)

Entretanto, o jornalista prossegue, criticando a bienal em sua contextualização. Ele se incomoda com o que chama de “exagero” e comprara o tipo de curadoria como sendo ideal para museus temáticos. Por outro lado, o crítico Alcino Leite Neto, expõe outra opinião, no mesmo jornal:

Sua importância, porém, ultrapassa a geografia. Trata-se de um acontecimento que, por enfrentar importantes questões históricas, políticas e culturais, expande o sentido da arte e sua exibição [...]

A ênfase, contudo, não é regionalista. A mostra remexe em arquivos e censuras da história para tentar demonstrar como a Bahia é um elo perdido e, por isso mesmo, uma das chaves para pensar o futuro das artes plásticas no país. (LEITE NETO, 2014, p. 9)

O jornalista reconhece o esforço da curadoria para superar o problema do isolamento causado pela intervenção militar no campo cultural e artístico e reconhece a 3ª *Bienal* como sendo importante para o diálogo nordestino com o restante do País do mundo.

Através de reações como as descritas acima, interpretamos que a arte difundida na 3ª *Bienal da Bahia* traduzia uma espécie de insurreição da “periferia” artística, pois estava apoiada em seus deslocamentos no sistema e nas suas diversidades identitárias. Os discursos visuais transcorriam com independência dos centros de legitimação da arte, afirmando o Nordeste como um ponto de fluxos criativos plurais e flexíveis.

Nessa conjuntura, é relevante destacar que uma obra de arte só passa a existir no sistema da arte após sua exibição. A criação pode transmitir informações quando vista por outros, ativando o processo identitário próprio ou reagindo aos de outros sujeitos, pois a identidade se define em contextos relacionais (CUCHE, 1999, HALL, 2005). O criador, ao expor seu trabalho, coloca-se à mercê da opinião de seus pares e do público espectador, elaborando seus discursos de pertencimentos e de exclusões. Enquanto isso, o trabalho do curador é o de intermediar artista e público. Essa tarefa lhe dá o poder de legitimar artistas visuais, movimentos ou de transformar produções em fatos históricos (RUPP, 2010).

Ayrson Heráclito atuou como curador ciente dessas responsabilidades e da força de uma curadoria. Morando e trabalhando na Bahia, adotou estratégias múltiplas para a diversificação de lugares e de enunciação dos sujeitos em seus trabalhos curatoriais. Ele manipulou as ferramentas do meio operacional da arte em função da problematização das relações de poder, de pertencimentos identitários e das certezas universais. O questionamento acerca da identidade, do que pertenceria ou não à Bahia ou ao Nordeste através do olhar local e global, marcara sua atitude política no campo das artes visuais. Tal capacidade de circulação no meio profissional contribuiu para a provocação de tensionamentos internos e externos. Heráclito coloca em movimento os discursos visuais periféricos (negros, nordestinos), afirmando a pluralidade dessas sensibilidades, confrontando antigas visões homogeneizadoras e universais, originárias do “centro” emissor de narrativas visuais contemporâneas. Entretanto, o caminho profissional de Ayrson Heráclito lhe permitiu desempenhar diversas tarefas do meio operacional das artes visuais. Por isso, enquanto curador, pesquisador, crítico, gestor ou artista renomado na arte contemporânea, ele está sujeito às diversas visões acerca de sua obra e de suas identificações.

Nessa etapa de nossa pesquisa, buscamos evidenciar alguns desses enquadramentos externos, confrontados à luz das visões próprias do referido artista afro-brasileiro. Mas entendemos que o sistema da arte apresenta elos diversificados, sobre os quais não possuímos controle, devido à amplitude de ação de seus sujeitos. Cada elemento desse mecanismo realiza outras conexões que vão dando o tom de novas negociações, permitindo que as declarações de identificação sejam fluidas, polissêmicas, e que se realizem na dinâmica política contemporânea (BHABHA, 2005; HALL, 2003). Por isso, nosso esforço no presente estudo visa abarcar uma das muitas leituras possíveis acerca de edificação de discursos identitários afro-brasileiros no meio da arte. Trata-se da elaboração de uma possibilidade interpretativa, situada em um *locus* específico.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um estudo acerca da temática identitária oferece limitações, pois não abarca respostas totalizadoras, mas nos permite tomar conhecimento de uma das suas possíveis interpretações (CUCHE, 1999). Nosso trabalho utilizou ferramentas variadas para a obtenção de pistas capazes de fornecer algumas informações e uma interpretação sobre a identidade afro-brasileira no meio da arte contemporânea. No desenrolar dessa pesquisa, tentamos salientar algumas pistas visando identificar, analisar e compreender o processo de construção de discursos identitários de afirmação negra na trajetória profissional de artistas plásticos, rotulados pelo sistema da arte atual como *artistas afro-brasileiros*.

Para tal, escolhemos estudar o caso do artista Ayrson Heráclito, destacado atualmente na produção artística nacional e internacional, mesmo não vivendo em regiões centrais e legitimadoras do circuito econômico das obras de arte.

No intuito de municiar melhor nossos argumentos, analisamos assuntos que são presentes na vida profissional do artista plástico, a exemplo de conceitos complexos como o de arte afro-brasileira, a profissão de artista, arte contemporânea e sistema da arte. Trouxemos reflexões sobre identidades, cultura, raça e nação, entre outros subsídios necessários para compreendermos a conjuntura das relações no contexto da vida profissional artística.

Partimos da discussão sobre a ideia de arte afro-brasileira, pois esta não é uma qualidade de arte que segue estilos canônicos, a exemplo de movimentos artísticos reconhecidos pela história oficial. A arte afro-brasileira, por desenvolver-se em um meio marcado por desigualdades raciais e de tradicionais hierarquias, reflete as idiossincrasias da temática identitária nacional. Procuramos apresentar o contexto dos debates acerca da noção de arte afro-brasileira e do processo de institucionalização da carreira profissional daqueles artistas no capítulo 2.

Inspirados em teorias como as de Roberto Conduru (2013), Zolads (2011), Muniz Sodré (1983) Stuart Hall (2003), Manuel Castells (2006), entendemos como construções sociais a ideia da carreira de artista visual e de um sujeito afro-brasileiro. Uma análise sobre esse indivíduo deve ser realizada a partir da contextualização histórica, política, cultural e social. Ser identificado como “afro-brasileiro” sem a preocupação com a referida conjuntura, implica em biologizar diferenças, reproduzindo uma crença de que a genética determina seu modo de vida. Estabelecer fronteiras ou modelos simbólicos ou posicionais dessa ótica de características genéticas é uma atitude de essencialização da identidade.

Os sentidos que o termo “artista afro-brasileiro” traz são oriundos de engrenagens políticas no plano cultural. Política essa que não se limita à simples inclusão no meio oficial da arte; ou que não resolve a situação de marginalização da população negra apenas com a sua presença no sistema. A experiência negra é heterogênea e diversa, negociadora constante de diferenças (de gênero, território, classe, sexualidade...) dispostas em posições diversas, deslocando-se entre si (HALL, 2003). Portanto, um artista de origem negra pode escolher ser apenas um “artista visual”, caso não deseje identificar-se como “afro-brasileiro”. E isso não significa que seja contra as plataformas reivindicadas por alguns setores organizados em nome do povo negro, ou que ele não seja integrado a um movimento político. Do mesmo modo, mestiços negros de pele mais clara podem afirmar sua identidade afro-brasileira no contexto da arte, motivados a partir de suas identificações subjetivas.

Discutimos um pouco mais sobre essa complexidade no capítulo 3, quando situamos o conceito de arte visual e presença negra no sistema da arte de hoje. Para nossos apontamentos, consideramos que as identidades contemporâneas vivem um momento de deslocamentos de modelos culturais e do fim do paradigma europeu de cultura. Paralelamente, há uma ascensão estadunidense nos fluxos culturais globais e a emergência de demandas sensíveis das sociedades que sofreram colonização e escravização negras (HALL, 2003). A questão identitária transformou-se em fonte de muitas problematizações, que ecoam também no meio da arte.

Conceitos como os de cultura e identidade estão implicados na produção de discursos visuais. As tensões nas negociações com as origens étnicas ou territoriais vêm embutindo no circuito oficial da arte um movimento de inquietações sobre as desigualdades no meio artístico. A diversidade de narrativas de arte tem encontrado maneiras de penetrar positivamente nos mecanismos que estabelecem ideias, valores e critérios artísticos no mundo inteiro. E o pertencimento etnicorracial se estabeleceu como plataforma política, agregando em torno de si movimentos de pressão para mudanças nas hierarquias campo visuais e suas instituições.

A dinâmica política das identidades influencia a área profissional dos artistas. E esse fenômeno se reflete em um processo de crítica sobre a situação das artes periféricas, de seus agentes e das práticas de racismo institucional do sistema da arte (ANJOS, 2005; CAUQUELIN, 2005; NDIAYE, 2003). A profusão de eventos como bienais e feiras em territórios não centrais do sistema da arte está se alterando através da exigência de comportamentos e práticas inclusivas. Curadores e demais agentes enfrentam a necessidade do diálogo internacional com contextos e tradições diferentes, envolvendo sujeitos antes limitados aos territórios originais. Nessa arena cultural, discursos artísticos são promovidos em meio a conflitos entre homogeneização, hierarquias coloniais, sujeitos e agências emergentes. É bom ressaltar que artistas de

origem negra e periféricos como os africanos, afro-americanos e os latino-americanos aumentaram suas presenças em plataformas expositivas contemporâneas (MOSQUERA, 2014).

Hall (2003) entende que a presença de periféricos no *mainstream* da cultura não se deve a uma simples abertura para inclusão dos outros indivíduos marginalizados. A ocupação do espaço é o resultado de políticas baseadas nas novas identidades e diferenças, construídas por novos sujeitos do contexto cultural e político. Para o autor, o sistema continua existindo, o que muda são posições, o equilíbrio e configurações do poder, e em tal movimentação é que são elaboradas as diferenças capazes de interferir na disposição do poder. Mas o lugar de visibilidade das identificações diferentes é regulado, policiado e controlado.

Os discursos afirmativos negros repercutem em projetos visuais periféricos e centrais, tornando atraente o trabalho criativo das subjetividades africanas, afro-americanas ou latino-americanas. Ao mesmo tempo, os agentes centrais do sistema reconhecem na produção artística da periferia potencialidades para suas operações. A articulação funciona incluindo e dispondo os sujeitos segundo a lógica de poder dos centros legitimadores da arte contemporânea (ENWEZUR; OKEKE-ACULU, 2009; KONATÉ, 2003). No Brasil, após o centenário da Abolição da Escravatura observamos estruturas institucionais culturais mais fortes, abertas aos afro-brasileiros, justamente no período que o sistema da arte internacional mudou as formas de relação com as diferenças.

No capítulo 4, levantamos os modos pelos quais a arte afro-brasileira penetrou no sistema oficial. Durante o século XX, foram criadas instituições voltadas para a cultura e arte do país, o que baseou a formação de um mecanismo local de circulação da arte. Refletindo o racismo presente na sociedade brasileira, o espaço ocupado pelos artistas e pela criação de origem negra era ínfimo e excludente. Notamos que a Bahia agregou importantes iniciativas institucionais para a memória, a arte e a cultura material negras. A partir dos anos 1960, o cenário de marginalização do negro nas artes visuais começa a ser alterado com a atuação de alguns artistas, oriundos da academia.

As trajetórias profissionais de Emanuel Araújo e Juarez Paraíso, ex-alunos da Escola de Belas Artes da UFBA inspiraram as futuras gerações de criadores afro-brasileiros contemporâneos. Emanuel circulou e se impôs como respeitável e influente personalidade nos meandros das instituições gestoras, divulgadoras e negociadoras das artes visuais, culminando com a criação do Museu Afro-Brasil, nos anos 2000. Juarez Paraíso é atualmente professor aposentado da UFBA, tendo ajudado na formação de vários jovens artistas e pesquisadores no âmbito universitário, e protagonizado iniciativas locais de formação, difusão e inovação das práticas artísticas, bem como a organização e ampliação do ensino superior de artes plásticas, notadamente

na pós-graduação. Ambos vivenciaram a efervescência política negra dos anos 1960 e 1970. Experimentaram a ambiência de discussões sobre o protagonismo negro nas artes visuais do mundo, herdadas do I Fesman, em 1966. Participaram de um dos eventos fundamentais para a difusão das ideias políticas negras internacionais, o Festac'77.

Desde os anos 1970, a mobilização em torno de gênero, raça, ecologia, entre outros pontos, pressiona as estruturas das sociedades para que sejam implementadas novas abordagens desses grupos. Os movimentos reivindicatórios, baseados em discursos de identidades focados especialmente em raça, afetaram os debates atuais sobre a arte e identidade nacional brasileiras.

Ayrson Heráclito, apresentado no capítulo 5, compreende e reconhece a importância desses artistas e daqueles eventos para a institucionalização da arte de origem negra no Brasil. No entanto, a tradição baiana no campo visual é herdeira da prática criativa modernista, que usou a cultura afro-brasileira como temática, mas não reconhecia os criadores negros como sujeitos da arte. E a obra de Ayrson bebe nas fontes da erudição acadêmica e da criação “primitiva” ou “popular” da Bahia, que é majoritariamente negra. Seu trabalho, ao se conectar com a africanidade, era interpretado em nível local como elemento representativo da baianidade.

Ayrson Heráclito mora em Salvador, capital da Bahia, região nordeste brasileira, o que poderia definir dificuldades de inserção no sistema de arte contemporânea. No entanto, o artista tem sido convidado, estudado, integrado e exposto em lugares de prestígio no setor artístico, tanto no Brasil, quanto no exterior. Ponderamos que o fato de ser baiano pode também agregar um “valor afro-brasileiro” à sua obra, pois a Bahia, no imaginário nacional, representa a tradição e a herança africanas em nossa identidade, como identificamos.

Desde a conclusão de seu mestrado, a composição étnica brasileira tem motivado seus processos criativos. A cultura é vista e interpretada pelo artista como um campo de disputas políticas, no qual escolheu a experiência colonial negra como melhor metáfora. Quando uma obra sua sai da Bahia ou do Brasil, as características que a conectam com as culturas da África são evidenciadas pelos agentes externos. Ayrson tornou-se uma das opções brasileiras para responder à expectativa estrangeira de contemplar diferenças. A demanda por diversidade influencia a circulação das obras, empodera e reposiciona artistas e profissionais no meio artístico. Ayrson compreende a complexidade das identidades negras no sistema da arte atual, mas confessa acreditar em uma sociedade futura em que se possa conviver sem a preocupação de pertencimento etnicorracial.

A consciência dos limites e *modus operandi* do sistema da arte por parte do artista nos lembra a habilidade de negociação que a cultura afro-brasileira desenvolveu, como descreveu a obra de Muniz Sodré. Ayrson Heráclito está no sistema, mas não depende do sistema para

continuar sendo artista. Porém, incita os agentes a fazerem uma revisão conceitual provocada pela sua obra e pela necessidade de entendimento sem exotizações. Artistas afro-brasileiros materializam uma ação de resistência à noção universalista e eurocêntrica de arte. O fenômeno da presença negra é o que desenha o entendimento ocidental de política (SODRÉ, M., 1983). Entretanto, a experiência cultural negra engendra possibilidades discursivas diferentes entre si; e quando se faz presente através de um sujeito, lida com mecanismos capazes de alterar os sentidos operados pelo conjunto total de criadores. Ayrson Heráclito quer ser apenas “artista”, mas não esquece a importância de se lembrar que é afro-brasileiro. O *artista afro-brasileiro* é consciente desse processo e das leituras polifônicas que se pode ter a seu respeito no meio profissional da arte de hoje.

Ayrson tem se conectado com importantes agentes. O baiano já integrou mostras em prestigiadas instituições brasileiras e estrangeiras. A validação ou não enquanto artista profissional se dá pelo nível de relacionamento com os diferentes agentes institucionais. O sistema pode rotular um artista de “afro-brasileiro” a partir da percepção das diferenças (temática abordada, material expressivo adotado, ou cor da pele). Porém, o sujeito pode aproveitar-se desse rótulo e reforçar sua herança negra em discursos de afirmação nas narrativas visuais ou em ações politicamente pensadas.

Mais do que um novo lançamento no mercado da arte, um *afro-brasileiro contemporâneo* suscita, nos outros agentes, interrogações sobre a origem de seu círculo de relações pessoais, intelectuais ou comerciais. Essa trajetória é marcada por ligações intermediárias entre artistas, sujeitos institucionalizadores e seus critérios (subjetivos) de qualidade artística. Nesse movimento, podem emergir situações que exigem do criador um discurso próprio de pertencimento. É o caso de plataformas como o multiculturalismo no sistema internacional da arte, além de programas e projetos expositivos apoiados por políticas afirmativas para a população afro-descendente no Brasil.

Desde 2003, há uma série de ações afirmativas no campo da cultura brasileira, voltadas para a diversidade etnicorracial. No plano federal, a Fundação Cultural Palmares, a Secretaria de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR) junto com os Ministérios da Educação e Cultura implementaram editais públicos de estímulo à criação artística, formação de público, de arte-educadores, publicações, entre outros. Tais atividades valorizaram processos criativos protagonizados por grupos humanos desprestigiados historicamente. Houve também o apoio e financiamento de instituições para a conservação, preservação e difusão da cultura material negra, estimulando mudanças institucionais.

Como demonstrou nossa pesquisa bibliográfica, a sobrevivência econômica dos artistas

visuais depende muito da iniciativa governamental, pois o setor do ensino público é que mais absorve a mão de obra de artistas brasileiros. Por mais que o mercado da arte opere com valores mais altos, é a educação que oferece segurança financeira aos profissionais.

Ayrson Heráclito é professor universitário. A sua formação permite produzir reflexões sobre o próprio trabalho e se relacionar com agentes variados no sistema. Para acessar ao meio acadêmico, Ayrson precisou dos títulos de graduação e de mestre em artes. A admissão como docente no CAHL da UFRB ocorreu através de rigoroso concurso público realizado. Uma vez docente universitário da rede federal, sua produção acadêmica e artística favoreceu o ingresso como estudante regular do doutorado em Semiótica da PUC/SP.

A pesquisa científica ajuda a consolidar uma carreira acadêmica, mas o sucesso do trabalho depende também de reconhecimento dos pares, apoio institucional e governamental. No meio universitário, integrar uma importante representação de pesquisadores de uma área coloca o sujeito em uma respeitada rede e o autoriza a falar com propriedade na sociedade. A ANPAP é uma dessas organizações; ela congrega os mais importantes docentes, artistas e cientistas das artes plásticas brasileiras. Foi fundada em 1987 e teve como primeiro presidente o historiador Walter Zanini e Mario Barata como seu vice.

Ayrson Heráclito é membro da ANPAP desde 2008, associado ao Comitê de Poéticas Artísticas, seção que reúne pesquisadores de processos criativos e do uso de linguagens artísticas disponibilizadas pelas artes plásticas. Em 2010, integrou a comissão organizadora do 19º Encontro Nacional da Anpap, realizado em Cachoeira, no Campus da UFRB. O evento reuniu pesquisadores, centros e instituições de pesquisa em artes visuais de todo o País em torno da abordagem do tema geral: “Entre territórios” (ANPAP, 2016). Ayrson também publica análises e opiniões em artigos e outros trabalhos científicos, oriundos de suas experimentações artísticas, nos meios de divulgação e nos eventos acadêmicos promovidos pela associação.

Além da ANPAP, outra organização de importância acadêmica para as artes visuais é o Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), formado pelos mais influentes pesquisadores da história da arte do país. Entre seus fundadores encontramos Mário Barata e Luís Saia, alguns dos precursores dos estudos sobre arte afro-brasileira. Mas o interesse no tema ainda é atual na organização, pois seu vice-presidente, Roberto Conduru (UERJ), é membro efetivo e pesquisador interessado em arte afro-brasileira contemporânea. Os seus trabalhos (livros, artigos científicos, entre outros) citam com frequência as obras de Ayrson Heráclito como representantes das poéticas de origem negra. Roberto também é curador e trabalhou em montagens prestigiadas como a *Incorporações – arte afro-brasileira contemporânea*, em 2012.

A inclusão de mais estudantes negros nas universidades, tanto quanto servidores quanto

como alunos, além da promulgação de leis como a 10.639/2003 e 11.645/ 2008 vêm exigindo que as academias ampliem seu campo de atuação para atender novas demandas de pesquisa e sistematização da produção artística afro-brasileira.

A produção do conhecimento e difusão das informações sobre a arte afro-brasileira encontrou na academia um forte aliado. Temos presenciado a criação de programas de pesquisa propícios aos estudos sobre a arte e a cultura de origem negra⁹⁰, especialmente no campo interdisciplinar. Recursos financeiros alocados para projetos e pesquisas acerca da temática afro-brasileira tornaram possíveis trabalhos como o desenvolvido pelo grupo de pesquisa *Mandu Performance-Art*, da UFRB, sob coordenação de Ayrson Heráclito. É bom ressaltar que um dos resultados dessa pesquisa foi a performance *Bori*.

Ayrson foi nomeado como diretor de artes visuais na Secretaria de Cultura do Estado da Bahia em 2007. Embora tenha ficado no cargo por apenas dois anos, seu conhecimento acerca da política cultural local e nacional foi potencializado. Afinal, um gestor público precisa compreender os meandros e os mecanismos do sistema em que atua. Ocupar uma função pública o fez circular por terrenos mais profundos do campo de disputa de projetos de cultura e arte. A Secretaria de Cultura da Bahia iniciou um processo de descentralização de ações culturais e valorização da diversidade do estado, e isso valia também para as artes visuais. Por meio de sua função gestora, Ayrson passou a lidar com variados tipos profissionais da arte. Houve a necessidade de afirmação de um discurso de projeto cultural focado na valorização da diversidade identitária, defendido pela secretaria estadual em consonância com o Ministério da Cultura.

6.1 TENSÕES

Ações afirmativas para populações negras e ameríndias em diversos setores estão transformando a organização social brasileira. Reserva de vagas em universidades, certificação de populações remanescentes quilombolas; demarcações de terras; programas de segurança alimentar; apoio à educação básica diferenciada; cotas raciais na diplomacia brasileira e nos concursos públicos; fomento à economia criativa; criação ou fortalecimento de ações institucionais voltadas para registro, documentação, conservação e preservação da cultura material, editais

⁹⁰ Na UFBA, por exemplo, temos o mestrado em Museologia (criado em 2013), e os programas multidisciplinares de pós-graduação em Estudos Étnicos e Africanos (Pós-Afro) e em Cultura e Sociedade (Pós-Cultura), ambos fundados em 2005. Além disso, outros programas vêm criando linhas de pesquisa abordando as subjetividades criativas negras nas áreas de Educação, Literatura, Crítica Cultural, Artes Visuais, Música e Artes Cênicas.

de apoio financeiro à cultura e à produção artística são algumas das políticas empreendidas no País desde o governo de Luís Inácio Lula da Silva. Essas medidas geraram polêmicas no âmbito da população, pois o acesso aos benefícios citados exige autodeclaração do pertencimento étnico-racial. Por isso, debates sobre a identidade nacional e racial brasileira são frequentes até mesmo nas redes sociais atualmente.

O meio artístico nacional passou a repercutir essas tensões, uma vez que o estado também financia instituições do sistema da arte do país, a exemplo de museus, universidades, institutos de pesquisa e galerias públicas; o governo ainda investe ou facilita o investimento privado em produtos culturais através de programas de renúncia fiscal. Por outro lado, coletivos de artistas negros têm ampliado sua participação política, denunciando o racismo no sistema da arte brasileira, como descrevemos no capítulo 2.

O sistema da arte brasileira, centralizado ao sul do País, está se deparando com denúncias e manifestações de artistas contra o racismo existente no mecanismo (LAURIANO; MARTÍ, 2015; MONTEIRO, 2016). Acusadas de elitismo, etnocentrismo e racismo, as instituições que integram o sistema da arte nacional vivenciam um momento de conflitos e debates fundamentados nas questões identitárias. Esse cenário é uma novidade para os profissionais da área, que ao negociar com estruturas da arte em nível internacional, são obrigados a pensar nas respostas às políticas de inclusão das diversidades.

Nossa pesquisa não se voltou à análise dessas políticas no campo das artes visuais, mas diante do que levantamos, notamos sua importância para a produção artística contemporânea mais plural e agregadora de artistas afro-brasileiros e indígenas. Sinalizamos este como sendo um tema a ser desenvolvido em estudos futuros. Consideramos que a cultura negra é um espaço contraditório, mas local de contestação estratégica que não pode ser explicado apenas por oposições binárias. As culturas negras se reinventam de todas as formas, mas continuam demonstrando as experiências constituintes de sua diferença (HALL, 2003). Estamos vivendo no meio da arte brasileira os reflexos das lutas pela descolonização das mentalidades e o impacto dos movimentos pelos direitos civis dos negros estadunidenses.

O discurso de afirmação da herança ancestral africana vem motivando iniciativas articuladas na circulação e economia visual da ideia de negritude. O trabalho de artistas negros ao redor do mundo está sendo avaliado e operacionalizado política e profissionalmente por plataformas hierárquicas, que definem o que vem a ser a arte de origem negra. Os afro-americanos, empenhados em divulgar suas mentalidades políticas, sustentam um novo mecanismo de agentes desse tipo de arte, especialmente a realizada por territórios que sofreram colonização. Em tal articulação, privilegiam-se traços unilaterais de identidade, pois nela as visualidades negras

devem ser narradas ao modo estadunidense (POWELL, 1997; WAINWRIGHT, 2009). No entanto, essas atitudes podem comprometer a circulação de outras narrativas visuais periféricas, igualmente originadas em identidades e experiências negras ao redor do Atlântico.

O assunto discutido longo do nosso trabalho aponta diversas problematizações; portanto não pretendemos encerrar aqui as análises acerca da presença negra no meio da arte contemporânea. A pesquisa realizada para a elaboração da presente tese possibilitou o contato com ideias diversas e uma breve análise sobre as visualidades afrodescendentes. Essa investigação provocou reflexões e questionamentos sobre relações raciais no meio artístico e nos interessa prosseguir estudando a temática.

REFERÊNCIAS

- ADEMULEYA, B. A.; FAJUYIGBE, M. O. Pan-Africanism and the Black Festivals of Arts and Culture: Today's Realities and Expectations. **Journal Of Humanities And Social Science (IOSR-JHSS)**, v. 20, 3, p. 22-28, mar., 2015. Disponível em: <www.iosrjournals.org>. Acesso em: 28 dez. 2015.
- AJZENBERG, E. Afro-Brasil: Arte, pesquisas e imagens modernas. In: SILVA, D. de M. (Org.). **Interdisciplinaridade, transdisciplinaridade no estudo e pesquisa da arte e cultura**. São Paulo: Terceira Margem, 2010. p.67-70.
- ALBERTO, P. Pra africano ver: intercâmbios africano-baianos na reinvenção da democracia racial, 1961-1963. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, 44, p.97-150, 2011.
- ALMEIDA, M. C. F. de. "Huellas de africanía": recreando el África en el arte visual contemporáneo. **Nómadas**, Bogotá, v. 35, p. 156-165, jul.-dez. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S012175502011000200010&script=sci_arttext>. Acesso em: 22 set. 2013.
- ALMEIDA, M. C. F. O artista é uma criatura arrastada por demônios. **Travessia**, Florianópolis, n. 32, p.45-50, jan-jul.1996.
- ALVARENGA, A. T. et al. Histórico, fundamentos filosóficos e teórico-metodológicos da interdisciplinaridade. In: PHILLIPI JR, Arlindo; SILVA NETO, Antonio J. **Interdisciplinaridade em Ciência, Tecnologia e Inovação**. Barueri (SP): Manole, 2011. p. 03-68.
- AMARAL, A. Um inventário necessário e algumas indagações: a busca da forma e da expressão da arte contemporânea. In: ARAÚJO, E. (Org.). **A mão afro-brasileira: Significado da contribuição artística e histórica**. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro Brasil: 2010. p. 9-101.
- ANDRIOLO, A. Pintura e ingenuidade. In: XXVIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2008, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2009. p. 1016-1022. Disponível em: <cbha.art.br/colquios/2008/index.html>. Acesso em: 7 fev. 2015.
- ANJOS, Moacir dos. **Local/Global: Arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- APTER, A. Beyond Négritude: Black cultural citizenship and the Arab question in Festac'77, **Journal of African Cultural Studies - UCLA**, Los Angeles, p. 1-14, nov. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/13696815.2015.1113126>>. Acesso em: 29 dez. 2015.
- ARAÚJO, E. (Org.) **A nova mão afro-brasileira**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2014.
- ARAÚJO, E. (Org.) **Mostra do Redescobrimento: Negro de corpo e alma**. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- ARAÚJO, E. (Org.). **A mão afro-brasileira: Significado da contribuição artística e histórica**. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro Brasil: 2010, v.1 e v.2.
- ARAÚJO, E. (Org.). **Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva**. Museu Afro-Brasil: São

Paulo, 2006.

ARAÚJO, P. L. **A imagem do artista e os diferentes públicos**: Um estudo de caso na 6ª. Bienal do Mercosul - 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS), 2008.

ARCHER, M. **Arte contemporânea**: Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ART RIO 16. Versão em português. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<http://www.artrio.art.br/pt-br>>. Acesso em: 2 jan. 2016.

ARTE POPULAR DO BRASIL (Blog). Agnaldo Santos, nov. 2010. Disponível em: <<http://artepopularbrasil.blogspot.com.br/2011/02/agnaldo-dos-santos.html>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

ARTREVIEW. Artreview/Future Greats 2015. Versão em inglês. Londres. Disponível em: <<http://artreview.com/>>. Acesso em: 5 set. 2015.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 14724: Informação e documentação: trabalhos acadêmicos: apresentação. 3. ed. Rio de Janeiro, 2011.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. Versão em português. São Paulo, 2008. Apresentação: 0036 - Ayrson Heráclito. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/dossier/dossier/831604>>. Acesso em: 13 mar. 2016

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

AYRSON HERÁCLITO. **Facebook** (perfil). 21 mar. 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ayrson?fref=ts>>. Acesso em: 21 mar. 2016.

AYRSON HERÁCLITO. In: DICIONÁRIO Manuel Querino de Arte na Bahia. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Disponível em <<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/ayrson-heraclito/>>. Acesso em: 12 mai. 2014.

AYRSON HERÁCLITO. **Facebook** (comentário pessoal). 9 abr. 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10206494241222143&set=t.1453366285&type=3&theater>>. Acesso em: 16 abr. 2016.

AYRSON HERÁCLITO. **Facebook** (comentário pessoal). 26 mar. 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10206334456547626&set=t.1453366285&type=3&theater>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

AZEVEDO, T. **As Ciências Sociais na Bahia**: Notas para sua História. Salvador: UFBA, 1964.

AZEVEDO, T. **As elites de cor**: Um estudo de ascensão social. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1996.

AZUGARAV, P. Ayrson Heráclito: Religar e dar a ver. **Revista Select**, Portfólio, 2015. p. 9-14, ago./set., 2015. Disponível em: <https://issuu.com/editora3/docs/degustacao_select_25?e=1818451/14703409#search>. Acesso em: 12 out. 2015.

AZUGARAV, P.; ABRAMOVIC, M. O toque da curadora. **Revista Select**, Exposição,

fev./mar., 2015. Editora Três, n. 22, p. 74-76. Disponível em: <https://issuu.com/editora3/docs/select_22_indesign>. Acesso em: 12 out. 2015.

BALLESTEROS, E. F. Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidade a la globalización y la antiglobalización. **Huellas**, no. 3, p.31-44, 2003.

BARATA, D. Body image. In: **Conexões Culturais – Revista de Linguagens, Artes e Estudos em Cultura**, n. 1, v. 1, p. 41- 60, jul. 2015, Jaguarão (RS). Disponível em: <<http://periodicos.claec.org/>>. Acesso em: 13 fev. 2016.

BARATA, D. S. **Corpo-imagem**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2012.

BARATA, M. Arte e significação dos ex-votos populares. **Diário de notícias**. Rio de Janeiro, 4 out. 1953, Suplemento Literário, p.8.

BARBOSA, J. As crônicas de José Valladares e o Modernismo na Bahia. In: 7º Encontro da Associação Brasileira de Pesquisadores da História da Mídia, 2009, Fortaleza. **Anais eletrônicos...** Fortaleza: UNIFOR, 2009. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-20091/As%20cronicas%20de%20Jose%20Valladares%20e%20o%20Modernismo%20na%20Bahia.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

BARBOSA, M. S. Pan-africanismo e Relações Internacionais: Uma herança esquecida. In: 5º Encontro Nacional da ABRI: Redefinindo a Diplomacia num Mundo em Transformação, 2015, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos...** Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <<http://www.encontronacional2015.abri.org.br/>>. Acesso em: 2 dez. 2015.

BARRETO, A. Elementos para se pensar uma carreira profissional artística e criativa. **CADERNOS DO CEOM - Economia Criativa e Economia da Cultura**. Ano 26, n. 39, 2013. p. 119 - 131. Disponível em <<http://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/viewFile/1735/953>>. Acesso em: 13 abr. 2014.

BARROS, J. D. As influências da Arte Africana na Arte Moderna. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, vol. 44, p. 37-95, 2011.

BARROS, R.; GOMES, N. L. Sem igualdade racial não há democracia. **Carta Capital**, [S.l.], 23 mar. 2016. Seção Opinião. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/sem-igualdade-racial-nao-ha-democracia>>. Acesso em: 26 mar. 2016.

BARRUECO. Autores: Danillo Barata e Ayrson Heráclito. Performer: José Domingos Coni Vídeio (4:38min), 2004. Disponível em: <<https://vimeo.com/19813675>>. Acesso em: 17 jan. 2014.

BASIS FOR LIVE ART. Versão em inglês. Full Brazilian and Other Rituals, 2011. Amsterdam. Disponível em: <<http://www.basisforliveart.com/project.php?id=4>>. Acesso em: 2 abr. 2016.

BECHARA FILHO, G. **A construção do campo artístico na Bahia e na Paraíba (1930-1959)**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2007.

BECHELANY, C. C. A comunidade transnacional de arte contemporânea. **Revista Fronteira de Relações internacionais**, v. 4, n. 7, p. 7-36, Belo Horizonte, jun. 2005.

BECHELANY, C. C. Alterité et art contemporain: une étude de deux expositions internationals. **MOUSEION**, n. 13, p. 97-113, set-dez., 2012.

BENDASSOLLI, P. F.; BORGES-ANDRADE, J. E. Representações e estratégias identitárias na experiência do artista. **Psicologia & Sociedade**, 24(3), p. 607-618, 2012.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2005.

BISPO, A. A. ; LOPES, F. Presenças: A performance negra como corpo político: o corpo negro invade espaços simbolicamente interditados. **HARPER'S BAZAAR ART BRASIL**, [S. 1.] abril, 2015, p. 106-112. Disponível em <<http://www.coletivoasa.dreamhosters.com/wp-content/uploads/2015/06/CorpoPolitico.pdf>>. Acesso em: 6 set. 2015.

BOGO, K. L. **Década de 70**: A política externa e o papel do Itamaraty. Dissertação (Mestrado em Ciência Política). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BOLSA DE ARTE. Artista Agnaldo Manoel dos Santos. [S.l.]. Disponível em: <<http://www.bolsadearte.com/artistas/perfil/id/281/>>. Acesso em: 3 fev. 2016a.

BOLSA DE ARTE. Artista Pedro Paulo Leal. [S.l.]. Disponível em: <<http://www.bolsadearte.com/artistas/perfil/id/281/>>. Acesso em: 3 fev. 2016b

BORGES, R. C. **Recife lírica**: representações da cidade na obra de Cícero Dias. Dissertação (Mestrado em História). UFPE, Recife, 2012.

BOULBINA, S. L. Esthétique (s) contemporaines (s) et migration(s) postcoloniale (s). **Proteus – Cahiers des Théories de l'Art**, [S.l.], nº 8, ps. 56-63, mar. 2015. Disponível em: <<http://www.revue-proteus.com/Proteus08.pdf>>. Acesso em: 8 set. 2015.

BOURDIEU, P. **A Distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

BOURRIAUD, N. **Pós-Produção**: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

BOURRIAUD, N. **Radicante**: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRASIL. Ministério da Cultura. **International Arts Festival Europalia.Brasil**. 2012. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2013/04/EuropaliaVol2_bx.pdf>. Acesso em: set. 2015.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Sete brasileiros e seu universo**: artes, ofícios, origens, permanências. Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação, 1974.

BRASIL. Ministério das Relações Exteriores; Ministério da Educação e Cultura. **The impact of African culture on Brazil**. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1977.

BRITO, L. S. **O filho de Ogum**: Emanuel Araújo. Salvador, 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes/Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

BRITO, R. I Salão Metanor/Copenor de Artes Plásticas da Bahia. Artes visuais/Reynivaldo Brito. Blog. Disponível em: <<http://reynivaldobritoartesvisuais.blogspot.com.br/2012/07/i-sa-lao-metanor-copenor-de-artes.html>>. Acesso em: 1 abr. 2016.

BRITO, R. Instalações à base de dendê. **A Tarde**, Salvador, 1º out. 2012. Disponível em: <<http://reynivaldobritoartesvisuais.blogspot.com.br/2012/08/visuais-goya-lobes-1-de-outubro-de-2002.html>>. Acesso em: 6 abr. 2016.

BRITO, R. Rubem Valentim: o tempo é sua angústia. **A Tarde**, Salvador, 14 jul. 1980.

BRITO, R. Viúva de João Alves vende acarajé. **A Tarde**, Salvador, 7 mai. 1977. Disponível em: <<http://reynivaldobritoartesvisuais.blogspot.com.br/2013/05/viuvade-joao-alves-vende-acaraje-07-de.html>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

BUENO, M. L. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. **Sociedade e estado**, Brasília, v. 20, n. 2, p. 377-402, ago., 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922005000200006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 15 mar. 2016.

BULHÕES, M. A. Antigas ausências, novas presenças: o mercado no circuito das artes visuais. In: GONÇALVES, L. R. (Org.). **Arte Brasileira no século XX**. São Paulo: ABCA; MAC USP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 265-282.

BULHÕES, M. A. As instituições museológicas e a constituição de valores no circuito mundializado da arte. In: BERTOLI, M. & STIGGER, V. (Org.). **Arte, crítica e mundialização**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008. p. 125-133.

BÜLL, M. R. **Artistas primitivos, ingênuos, (naïfs), populares, contemporâneos afro-brasileiros**. Família Silva: um estudo de resistência cultural. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

BURNET, E. L’africain de service, des zoos humains aux biennales d’Art contemporain. **Ethi- opiques** n°73. Littérature, Philosophie et Art .2ème semestre 2004. Disponível em: <<http://ethi- opiques.refer.sn/spip.php?article117>>. Acesso em: 13 abr. 2013.

BURUBURU. Autor: Ayrson Heráclito. 2010. Vídeo (3:07 min). Disponível em: <<https://vimeo.com/18631295>>. Acesso em: 8 out. 2015.

CANCLÍNI, N. G. **Diferentes, desiguales y desconectados**: mapas de la interculturalidad. Barcelona: Gedisa, 2004.

CANCLINI, N. G. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2003

CASCUDO, L. da C. Monólogo sobre arte popular. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1960, p.8.

CASHMORE, E. **Dicionário de relações étnicas e raciais**. São Paulo: Summus, 2000.

CASTELLS, M. **O poder da Identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

CASTRIOTA, L. B.; REZENDE, M. P. X. Três museus, três posturas – Diferentes visões acerca da cultura afro-brasileira. In: I SEMINÁRIO DE INVESTIGAÇÃO EM MUSEOLOGIA DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA E ESPANHOLA. 2009, Lisboa. **Actas eletrônicas...** Lisboa, 2009. pp. 198-211 Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8035.pdf>>. Acesso em 6 jan. 2016.

FICÇÕES (Catálogo). Curadoria e textos: Daniela Name. Verão para o inglês: Julia Borja. Rio de Janeiro: Caixa Cultural/ADUPLA, 2015. 96p. Disponível em: <https://issuu.com/anderso-neleoterio/docs/ficcoes_catalogo>. Acesso em: 2 dez. 2015.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAVALCANTI, A. M. T. Transversalidades nas Artes Visuais – Relações entre História e Crítica da arte no Brasil. In: 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2009, Salvador. **Anais eletrônicos...** ANPAP: Salvador, 2009. Disponível em: <<http://anpap.org.br/view/685/anais/>>. Acesso em: 8 out. 2014.

CAVALCANTI, C. **Catálogo da Exposição Heitor dos Prazeres Pintura**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1961.

CAVALCANTI, C. Heitor dos Prazeres, Pinturas. **Catálogo da Exposição da Galeria Sistina**, São Paulo, nov., 1961.

CEIA. Versão em português. MIP2 – Manifestação Internacional de Performance, 2009. Disponível em: <<http://ceiaart.com.br/br/projetos/mip2>>. Acesso em: 13. abr. 2016.

CHIARELLI, T.; FERREIRA, H. Protagonismo negro sobre tela: Tadeu Chiarelli, diretor geral da Pinacoteca do Estado de São Paulo, fala sobre exposição que destaca trabalho de artistas afrodescendentes. **Cult**, São Paulo, fev. 2016. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2016/02/protagonismo-negro-sobre-tela>>. Acesso em: 7 mar. 2016.

CHRISTO, M. de C. V. Algumas questões sobre a representação do negro na arte brasileira nos anos 1920. In: CONDURU, R.; SIQUEIRA, V. B. XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. **Anais...** Rio de Janeiro: CBHA, 2009. p. 404-413.

CLAY, V. O negro em *O Estado da Bahia*: de 9 de maio de 1936 a 25 de janeiro de 1937. **Faculdade de Comunicação da UFBA**, Salvador, 2006. Disponível em: <<http://www.facom.ufba.br/pex/viniciusclay.doc/>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

CLEVELAND, K. Afro-Brazilian Art as a prism: a socio-political History of Brazil's artistic, diplomatic and economic confluences in the Twentieth Century. **Luso-Brazilian Review**, v.49, n.2, p.102-119, 2012, University of Wisconsin Press. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/lbr/summary/v049/49.2.cleveland.html>>. Acesso em: 13 jul. 2013.

COLETIVO OBÁ: Apresentação. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.coletivo-oba.com/apresentacao>>. Acesso em: 5 set. 2015.

CONDURU, R. **Arte e imagem**: vidro+água+óleo+sal=arte. Disponível em: <http://www.lab-eduimagem.pro.br/jornais/ed_img/anteriores/ano1_ed4/pdfs/edu_ai_a1_e4.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2016.

CONDURU, R. Brasil: Terra de mágicos? Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2013, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro, 2013, p. 227-234. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2013/coloquio_2013.html>. Acesso em: 8 fev. 2015.

CONDURU, R. **Pérolas negras primeiros fios**: Experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil. Rio de Janeiro: EduERJ, 2013.

CONDURU, R. **Arte afro-brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CONDURU, R. **Incorporações** -Arte afro-brasileira contemporânea. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/vou-la-visitar/incorporacoes-arte-afro-brasileira-contemporanea>>. Acesso em: 5 mai. 2012.

COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DO ENSINO SUPERIOR. **Comunicado n. 003/ 2012** - Área Arte-Música. Considerações sobre a multidisciplinaridade e a interdisciplinaridade na área. Disponível em: <http://www.capes.gov.br/images/stories/download/avaliacao/Interdisciplinaridade_Artes_e_Musica.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2013.

CORRÊA, A. A coleção Museu de Magia Negra do Rio de Janeiro: O primeiro patrimônio etnográfico do Brasil. **Mneme**: Revista de Humanidades, Caicó, V. 7. n. 18, out./nov. de 2005, p. 404-438. Disponível em: <www.cerescaico.ufrn.br/mneme>. Acesso em: 3 mar. 2016.

CORRÊA, A. Um museu mefistotélico: museologização da magia negra no primeiro tombamento etnográfico no Brasil. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**. Rio de Janeiro, v.11, n.1, p. 33-51, mai. 2014.

COUTINHO, D.; SANTOS, E. M. **Epistemologias não-cartesianas na interface artes-humanidades**. Repertório. Teatro & Dança, Salvador, ano 13, n. 14, 2010, p. 65-73. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/2036/1/4666-11942-1-PB.pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2013.

CRISOL HUMANIDADES, ESTUDOS CULTURAIS E URBANOS (Blog). Museu de Magia Negra. Rio de Janeiro, 27 jan. 2009. Disponível em: <<http://gpeculturais.blogspot.com.br/2009/01/artigo-colecao-museu-de-magia-negra.html>>. Acesso em: 24 jun. 2016.

CUCHE, D. **A noção de cultura nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.

CUNHA, Marcelo N. B. da. et al. Nina Rodrigues e a Constituição do Campo da História da Arte Negra no Brasil. **Gazeta Médica da Bahia** 2006, n.76: Suplemento 2:S23-S28a, 2006.

CUNHA, Marcelo N. B. da. **Teatro de memórias, palco de esquecimentos**: culturas africanas e das diásporas negras em exposições. Tese (Doutorado em História Social), Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006.

CUNHA, Marianno C. da. Arte Afro-brasileira. In: ZANINI, W. (Coord.) **História Geral da Arte no Brasil**. Vol.2. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. p.975-1033.

CYPRIANO, F. Mérito da Bienal da Bahia está no uso de contextos locais. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 jul. 2014. Ilustrada, Crítica/Artes Visuais, p. E3.

D'AMBROSIO, O. A arte naïf. In: GONÇALVES, L. R. (Org.). **Arte Brasileira no século XX**. São Paulo: ABCA; MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 251-263.

D'ÁVILA, P. M. **Primitivo, naïf, ingênuo**: um estudo da recepção e notas para uma interpretação da pintura de Heitor dos Prazeres. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

DA MATTA, R. **Relativizando**: uma introdução à antropologia social. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

DEES, S. Brazil's: "It's Complicated!". Africanah. Org: Arena for Contemporary African, African-American and Caribbean Art, 4 dez. 2014. Disponível em: <<http://africanah.org/complicated/>>. Acesso em: 24 mar. 2015.

DEL VAL, N. J. Aesthetics, multiculturalism and decoloniality. **Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo** Vol. 1, núm. 1, p. 141-149, 2013.

DIAS, I. de A. e C. **Dias, Por aqui**: Projeto para uma exposição. Dissertação (Mestrado em Estudos Curatoriais). Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2006.

DIAS, M. G. Arte africana e arte brasileira com matrizes africanas. In: CONDURU, Roberto L. T.; SIQUEIRA, Vera B. (Org.) **Anais do XVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2009. p. 465-474.

DICIONÁRIO MANUEL QUERINO DE ARTE NA BAHIA. Ayrson Heráclito. Disponível em: <<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/ayrson-heraclito>>. Acesso em: 28 mar. 2016.

DIMITROV, E. **Regional como opção, regional como prisão**: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano. 2013. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DINIZ, C.; HEITOR, G. **Gilberto Freyre**. Rio de Janeiro: Funarte, 2010.

DIRECTORS LOUNGE. Versão em inglês. Contemporary Art and Media. Disponível em: <<http://directorslounge.tumblr.com>>. Acesso em: 3 abr. 2016.

DOSSIN, F.R. Apontamentos acerca da presença do artista afrodescendente na história da arte brasileira. In: 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Florianópolis, 2008. **Anais eletrônicos...** Florianópolis: UDESC, 2008. p. 243-253. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2008/index.html>>. Acesso em: 18 dez. 2012.

DOY, G. **Black visual culture**. Londres: L. B. Tauris & Co. Ltd., 2000.

EAGLETON, T. **A idéia de cultura**. Lisboa: Temas e Debates, 2000.

ENWEZUR, O.; OKEKE-ACULU, C. **Contemporary African Art since 1980**. S. L. Bolonha: Damiani, 2009.

ERNESTO SIMÕES. Ayrson Heráclito se apropriou da carne de charque para expressar sua visão de mundo. Blog. 30 jun. 2013. Disponível em: <<http://artbyernestosimoes.blogspot.com.br/2013/07/ayrson-heraclito-se-apropriou-da-carne.html>>. Acesso em: 2 abr. 2016.

ESCOBAR, T. Apuntes sobre una situación. In: RUIZ, A. (Org.) **Hybrido y puro**: practicas

curatoriales em el arte contemporâneo. Córdoba: Ediciones del Centro Cultural España-Córdoba, p. 61-91, 2009. Disponível em: <http://ccec.org.ar/wp-content/uploads/2010/05/hibrido_y_puro.pdf>. Acesso em: 3 out. 2013.

ESCOBAR, T. Zonas transitórias: La resistencia del arte en los tiempos globales. In: BERTOLI, M. & STIGGER, V. (Org.) **Arte, crítica e Mundialização**. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial do Estado, 2008. p. 57-73.

ESPINHEIRA, Gey. Mal-estar na baianidade: perdas e danos. **Cadernos do CEAS**. n.º 200, Salvador, p.79 -98, 2002.

ETETUBA – ARTE E RESISTÊNCIA CULTURAL: Nós de Aruanda – Artistas de Terreiro vai até 11 de abril. Blog. Belém, 2014. Disponível em <<http://etetuba.blogspot.com.br/2014/02/nos-de-aruanda-artistas-de-terreiro-tem.html>>. Acesso em: 5 set. 2015.

EXPOSIÇÃO Nós de Aruanda. **KultAfro**: Rede de empreendedores, artistas e produtores da cultura negra, Belém, 22 abr. 2016. Disponível em: <<http://www.kultafro.com.br/2016/04/exposicao-nos-de-aruanda/>>. Acesso em: 21 jun. 2016.

EXPOSIÇÃO NÓS. **Extra**, Rio de Janeiro, 14 jan. 2009. Disponível em: <<http://extra.globo.com/tv-e-lazer/exposicao-nos-438554.html>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

FAITH RINGGOLD. Versão em inglês. [S.l.], 1997. Images. Disponível em: <<http://www.faithringgold.com/ringgold/d73.htm>>. Acesso em: 9 mai. 2013.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

FAUVEL, L. L'art contemporain, une notion occidentale? **Slate Afrique**, 31 mar. 2011. Disponível em: <<http://www.slateafrique.com/2179/art-contemporain-orient-occident-prejuges-islam>>. Acesso em: 2 jan. 2013.

FERNANDES, F. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

FERNANDES, M. Q. (Org.). **Longitudes**: A formação do artista contemporâneo no Brasil. São Paulo: Casa do Povo, 2014.

FERREIRA, A. H. N. **Ayrson Heráclito Novato Ferreira**: depoimento [2015]. Entrevistador: SESC SP. São Paulo; SESC SP, 2015. 1 video/mp4. (3:32 min). Entrevista concedida ao Projeto Terra Comunal do SESC SP. Disponível em: <<http://terracomunal.sescsp.org.br/mai/oito-performances/ayrson>>. Acesso em: 11 abr. 2016.

FERREIRA, A. H. N. Buruburu. Festival de arte contemporânea Sesc Videobrasil: Panoramas do Sul. (2:30 min). [2011] Disponível em: <<https://vimeo.com/86639112>>. Acesso em: 18 mai. 2015.

FERREIRA, A. H. N. **Corpo coletivo como devir ritual**: palestra [2012]. Brasília: UnB, 2012. 1 video/mp4 (1: 10:22 hs). Palestra concedida ao evento Performance, dança: corpo político. Disponível em: <<http://performancecorpopolitica.net/?video=ayrson-heraclito-performance-danca-corpo-coletivo>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

FERREIRA, A. H. N. **Ecologias de pertencimento** - poéticas contemporâneas afro-brasileiras:

palestra [18 nov. 2014]. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2014. 1 vídeo/mp4 (1:54:56 hs), Palestra proferida na 2ª Jornada de Educação e Relações Étnico-raciais do MAR/RJ. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hthTWZOqeJI>>. Acesso em: 2 abr. 2016.

FERREIRA, A. H. N. Performance - art e cultural performance: dialogia entre um processo de criação contemporâneo e matricialidades do Recôncavo da Bahia. In: 19º. Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, 2010, Cachoeira - Bahia. **Anais ...** (Cd-Rom). Salvador: Edufba, 2010. p. 1055-1067.

FERREIRA, A. H. N. **Segredos da Boca do Inferno: Arte, História e Cultura Baiana/Instalação**. Dissertação (Mestrado em Arte). Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997.

FERREIRA, A. H. N. Segredos no Boca do Inferno: Quatro pressupostos sobre o açúcar – Instalações. 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, **Anais Eletrônicos...** UDESC, Florianópolis, 2008, p. 1605-1616. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2008/index.html>>. Acesso em: 9 nov. 2012.

FERREIRA, A. H.N. **Ayrson Heráclito Novato Ferreira**: depoimento [10 out. 2015]. Entrevistadora: Nelma Cristina Silva Barbosa de Mattos: UFBA, 2015. 3 arquivos .mp4 (6.914 min), 8GB. Entrevista concedida para tese de doutorado em Estudos Étnicos e Africanos (UFBA) da entrevistadora.

FERREIRA, A. H.N; SALGADO, G. Leia textos sobre o vídeo “Barrueco”, da mostra Memórias Inapagáveis. **Folha de S. Paulo**, Ilustríssima. São Paulo, 31 ago. 2014.

FERREIRA, A.H. N.; SANT'ANA, T. Para além de rivalidades provinciais: Poéticas visuais tropicalistas e outros projetos de arte expandida sob a perspectiva do Nordeste. 23º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - “Ecossistemas Artísticos”, 15 a 19 de set. de 2014, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos...** p. 894-903. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/ANAIS.html>>. Acesso em: 3 abr. 2015.

FERREIRA, A.H. N.; SILVA, R. N. R. A cozinha dos processos visuais na obra de dois artistas baianos: arte contemporânea como devir-ritual. In: 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Transversalidades nas Artes Visuais, 21 a 26 set. 2009, Salvador, Bahia, 2009, Salvador. **Anais Eletrônicos ...** (Cd-Rom). Salvador: Edufba, 2009. v. 1. p. 1101-1115. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2009/index.html>>. Acesso em: 12 dez. 2012.

FERREIRA, A.H.N.; SANT'ANA, T. Axés e pertencimentos: marchetaria entre mitologias contemporâneas afro-brasileiras e performance-arte. In: 22º. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Ecossistemas Estéticos, 15 a 20 out. 2013, Belém. **Anais Eletrônicos...** Belém, p. 2337-2351. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/ANAIS.html>>. Acesso em: 17 fev. 2014.

FERREIRA, A.H.N.; SANT'ANA, T. Corpo, dispositivo e subjetivação: experiências entre performance e vídeo. In: 20º. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2011, Rio de Janeiro. **Anais Eletrônicos ...**, 2011, p. 3227-3241. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2011/index.html>>. Acesso em: 6 out. 2013.

FERREIRA, G. Estruturas abertas. In: ZAPPA, R. e SOTO, E. **1968**: Eles só queriam mudar o

mundo. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

FERREIRA, R. F. **Afro-descendente**: Identidade em construção. São Paulo: EDUC: Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

FEYERABEND, Paul. **Contra o método**: Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

FIALHO, A. L. As Exposições internacionais de Arte Brasileira: Discursos, práticas e interesses em Jogo. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 20, n. 3. p. 689-713, set./dez. 2005.

FIALHO, A. L. N. **L'insertion internationale de l'art brésilien**: Une analyse de la présence et de la visibilité de l'art brésilien dans les institutions et dans le marché. Tese (Doutorado em Sciences de l'Art et du Langage). Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2006.

FIALHO, Ana Letícia. Mercado de artes: global e desigual. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2551,1.shl>>. Acesso em: 5 mai. 2012.

FICQUET, É.; GALLIMARDET, L. On ne peut nier longtemps l'art nègre: Enjeux du colloque et de l'exposition du Premier Festival mondial des arts nègres de Dakar en 1966. **Gradhiva**, Paris, v. 10, 2009. Disponível em: <<http://gradhiva.revues.org/1560>>. Acesso em: 3 jan. 2013.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

FRANCIS, Jacqueline. To be real: Figuring Blackness in Modern and Contemporary African Diaspora Visual Cultures. **Radical History Review**, Nova Iorque, n.103, 2009, p. 188-202.

FREIRE, L. A. R. A história da arte de Manuel Querino. In: 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Cachoeira, 2010. **Anais eletrônicos...** Salvador: Edufba, 2010. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/luiz_alberto_ribeiro_freire.pdf>. Acesso em: 7 out. 2012.

FREIRE, L. A. R. O impacto da Academia de Belas Artes da Bahia na arte oitocentrista. In: VALLE, A.; DAZZI, C. (Org.) **Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República**. Tomo 2. Rio de Janeiro: EDUR-UFRJ/DezenoveVinte, 2010.

FREITAS, M.H. S. **Pintura naïve**: Conceitos, características e análises, quatro exemplos em São Paulo. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2011.

FREYRE, G. (Org). **Novos Estudos Afro-brasileiros**. Rio de Janeiro: Ariel; Civilização Brasileira, 1937. v.2.

FREYRE, G. O que foi o 1º Congresso Afro-brasileiro do Recife. **Novos Estudos Afro-brasileiros**. v.2. Rio de Janeiro: Ariel; Civilização Brasileira, 1937, p. 348- 352.

FROTA, L. Criação liminar na arte do povo: a presença do negro. In ARAÚJO, E. (Org). **A mão afro-brasileira**: Significado da contribuição artística e histórica. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Museu Afro Brasil: 2010. p. 297-355.

FUNFUN. Autor: Ayrson Heráclito. Cachoeira (BA). 2012. Vídeo (4:08 min). Disponível em: <<https://vimeo.com/51152402>>. Acesso em: 8 out. 2015.

FUNNELME. Black World Festival: Festac'77. 11 mar. 2011. Disponível em: <<https://funnelme.wordpress.com/2011/03/11/black-world-festival-festac-77/>>. Acesso em: 22 jun. 2016.

GALERIA ESTAÇÃO. Versão em português. São Paulo [S.d]. Disponível em: <<http://www.galeriaestacao.com.br/artista/47>>. Acesso em: 4 fev. 2015.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GIDDENS, A. **Sociologia**. Porto Alegre: Penso, 2012.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2008.

GILIOLI, R. de S. P. **Representações do negro no modernismo brasileiro: artes plásticas e música**. São Paulo: Best Book, 2009.

GLEMBOCKI, A. Book Review: Rencontres de Bamako, 'Telling Time'. **Musée Magazine**. Disponível em: <<http://museemagazine.com/art-2/features/book-review-rencontres-de-bamako-telling-time>>. Acesso em: 21 mar. 2016.

GOETHE INSTITUT/SALVADOR-BAHIA. Artes Plásticas: Saccharum BA. Versão em português. Salvador. Disponível em: <<http://www.goethe.de/ins/br/sab/prj/rap/art/ptindex.htm>>. Acesso em 25 mar. 2016.

GOLDENBERG, M. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GOLDSTEIN, I. Reflexões sobre “arte primitiva”: o caso do Musée Branly. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 29 / ano 14, p. 279-314, jan./jun. 2008.

GOMES, A. dos S. **A formação de oásis: dos movimentos fretenegrinos ao Primeiro Congresso Nacional do Negro em Porto Alegre – RS (1931-1958)**. 2008. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica/RS, Porto Alegre, 2008.

GOMES, A. dos S. Oásis e desertos no Brasil: da Frente Negra Brasileira aos Congressos Nacionais sobre a temática afro-brasileira e negra. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 22, no. 2, p. 131-146, jul/dez 2009.

GOMÉZ, P. P.; MIGNOLO, W. **Estéticas y opción decolonial**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco Julio Caldas, 2012.

GOMÉZ, P. P. La paradoja del fin del colonialismo y la permanência de la colonidad. **Calle 14 - Revista de Investigación en el campo del Arte**, São Paulo, n.4, 2010. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=EJEMPLAR&revista_busqueda=13756&clave_busqueda=245251>. Acesso em: 3 jul. 2011.

GONÇALVES, L.R. Exposição e crítica – um enfoque em duas direções. In: BERTOLLI, M.; STIGGER, V. (Org.). **Arte, crítica e mundialização**. São Paulo: ABCA; MAC USP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 45-55.

GREGÓRIO, R. Mostra grátis no Sesc reúne vídeos que debatem opressão e preconceito. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 set. 2014.

GROSGUÉL, Ramon. Dilemas dos estudos étnicos norte-americanos: multiculturalismo identitário, colonização disciplinar e epistemologias descoloniais. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v.59, n.2, 2007. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000200015&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 3 jul. 2008.

GROSGUÉL, Ramon. Les Implications des altérités épistémiques dans la redéfinition du capitalisme global: transmodernité, pensée-frontalière et colonialité globale. **MultitudesWeb**. Disponível em: <<http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article2674>>. Acesso em: 2 dez.2007

GUIMARÃES, A. S. Nacionalidade e novas identidades raciais no Brasil: uma hipótese de trabalho. In: SOUZA, J. **Democracia hoje**: novos desafios para a teoria democrática contemporânea. Brasília: Editora UnB, p.387-413, 2001.

GUIMARÃES, A. S. **Racismo e Anti-Racismo no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 1999.

GUIMARÃES, Antonio S. Manoel Querino e a formação do “pensamento negro” no Brasil, entre 1890 e 1920. In: 28º Encontro Nacional da ANPOCS. 2004, Caxambu. **Comunicações...** Disponível em: <<http://svn.br.inter.net/5star/blogs/mqpensamentonegro.pdf>>. Acesso em: 2 jun. 2013.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. DP& A Editora, 2005.

HALL, S. **Da diáspora**: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HAMA, L.; IANÊS, M. Maurício Ianês conta como foi o retiro que fez com Marina Abramovic. **Trip**. Trip/Arte. 17 abr. 2015. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/trip/mauricio-ianes-conta-como-foi-o-retiro-que-fez-com-marina-abramovic>>. Acesso em: 5 mai. 2016.

HARRISON, C. **Modernismo**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

HEARTNEY, E. **Pos-Modernismo**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

HEINICH, N. Para acabar com a discussão sobre a arte contemporânea. In: BUENO, M. L. e CAMARGO, L. O.L. (Org.) **Cultura e consumo**: estilos de vida e consumo na contemporaneidade. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008. p. 179-194.

HEITOR DOS PRAZERES: Biografia. [S.I] Disponível em: <<http://www.heitordosprazeres.com.br>>. Acesso em 3 jun. 2015.

HELENA, L. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. São Paulo: Ática, 1989.

HERÁCLITO, A. Ayrson Heráclito Art Blog. Blog. Salvador, 2011. Disponível em: <<http://ayrsonheraclitoart.blogspot.com.br/>> Acesso em 13 mai 2014.

HERÁCLITO, A. Ayrson Heráclito Blog. Blog. Salvador, 2006. Disponível em: <<http://ayrsonheraclito.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 12 mai 2014b.

HERÁCLITO, A. Ayrson Heráclito: o pintor e a paisagem. Blog. 2011. Disponível em: <<http://arcobartecontemporaneaibaiana.blogspot.com.br/2011/01/ayrson-heraclito-o-pintor-e-paisagem.html>>. Acesso em: 9 fev. 2016.

HILL, M. C. de S. **Quem são os mulatos?** Sua imagem na pintura modernista brasileira entre

1916 e 1934. 2008. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

HOBSBAWM, E. **Era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

HOMEM, R. Arte y fé: sincretismo afrobrasileño. **Revista Kaypunku**, vol 1, dez. 2014, p. 25-39. Disponível em: <www.kaypunku.com>. Acesso em: 3 jan. 2016.

IBAHIA. Artes e Exposições. Nádia Taguary expõe na Galerie Agnès Monplaisir, em Paris. 23/01/2015. Disponível em: <<http://www.ibahia.com/detalhe/noticia/nadia-taguary-expoe-na-galerie-agnes-monplaisir-em-paris/?cHash=6aa73fc1e3a0204d386fdf4a1dae50da>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

IN RESIDENCE. Ayrson Heráclito: O Sacudimento: a reunião das Margens Atlânticas. Versão em português. Dacar, Lisboa. Ago. 2015. Disponível em: <https://inresidence.videobrasil.org.br/2015/08/24/os-sacudimentos-a-reuniao-das-margens-atlanticas-projeto-finalizado-durante-o-premio-de-residencia-sesc_videobrasil-na-raw-material-company-dacar-senegal/>. Acesso em: 1º mai. 2016.

ÍNDICE BIOGRÁFICO: Rubem Valentim. São Paulo. [s.n] Versão em português. Disponível em: <<http://museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/2014/12/02/rubem-valentim>>. Acesso em 3 jun. 2015.

INHOTIM. **Simplemente Marepe**. Blog. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/blog/simplemente-marepe/>> Acesso em: 8 mai 2014.

IPEAFRO – Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-brasileiros. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://ipeafro.org.br/>>. Acesso em: 3 de janeiro de 2016.

ITAÚ CULTURAL: Enciclopédia. São Paulo. [s.n] Versão em Português. Enciclopédia de Cultura e Arte Brasileiras. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 3 jan. 2014.

JARDIM, L. A exposição de pintura no 1º. Congresso Afro-Brasileiro. **Diário de Pernambuco**, Recife, 10 nov. 1934, p. 04.

JOÃO ALVES. In: DICIONÁRIO Manuel Querino de Arte na Bahia. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 21 abr. 2014. Disponível em <<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/joao-alves/>>. Acesso em: 4 mai. 2016.

KONATÉ, Y. Art africain contemporain: Espaces de jeux de minorités: **AICA Press: Dakar – Art, Minorités, Majorités**, jul. 2003. Disponível em: <<http://www.aica-int.org/IMG/pdf/16.konatefr.pdf>>. Acesso em :13 abr. 2013.

KULLA, M. The Politics of Culture: The Case of Festac. **Ufahamu: A jornal of African Studies – UCLA**. Disponível em: <<http://escholarship.org/uc/item/46s9r2zt>>. Acesso em: 21 mar. 2016.

LANTYER, N. Fotografia: o espelho de Heráclito. 21 set. 2015. **Caros Amigos**. Cultura. Disponível em: <<http://www.carosamigos.com.br/index.php/cultura/5386-fotografia-o-espelho-de-heraclito>>. Acesso em: 1º mai. 2016.

LARAIA, R. B. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LAURIANO, J.; MARTÍ, S. Do racismo na arte contemporânea. **Folha de S. Paulo**, 7 fev. 2015. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/racismo-na-arte-contemporanea/#gs.b40a44c4f7534d4a8a5d1e9d8fb98b89>>. Acesso em: 7 set. 2015.

LEENHARDT, J. A função autor e o novo dispositivo da arte. In: SILVA, D. (Org.) **Interdisciplinaridade, transdisciplinaridade no estudo e pesquisa da Arte e Cultura**. São Paulo: Terceira Margem, 2010. p. 17-24.

LEITE NETO, A. Diário de Salvador: O mapa da cultura. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 24 ago. 2014. Ilustríssima, p. 9.

LEITE, J. R. T. Negros, pardos e mulatos na pintura e na Escultura Brasileiras do século XVIII. In: ARAÚJO, E. (Org.). **A mão afro-brasileira**: Significado da contribuição artística e histórica. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Museu Afro Brasil: 2010. p. 25-70.

LIMA, M. S. A arte primitivista de João Alves e o Modernismo baiano. **Revista Ohun**, Salvador, v. 06, 2011. Disponível em: <<http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/marcio.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

LODY, R. **Jóias de axé**: fios-de-contas e outros adornos do corpo: A joalheria Afro-brasileira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

LODY, R. **O negro no museu brasileiro**: construindo identidades. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005 p. 21-28.

LODY, R. **Tem dendê, tem axé**: etnografia do dendezeiro. Rio de Janeiro: Pallas, 1992.

LUBISCO, N.; VIEIRA, S. C. **Manual de estilo acadêmico**: Trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses. 5 ed. Salvador: Edufba, 2013.

LUDWIG MUSEUM. Discover Brazil: Painting, Sculptur, Installation. Versão em alemão. Koblenz. 2005. Disponível em: <http://www.ludwigmuseum.net/engl/exhibitions/retro_05/discover_brazil_05.htm>. Acesso em: 4 abr. 2016.

LUZ, A. A. da. Fronteiras e interseções no campo da historiografia da arte. In: CONDURU, Roberto L. T.; SIQUEIRA, Vera B. (Orgs.) **Anais do XVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2009. p. 79-86. Disponível em: <www.cbha.art.br/coloquios/2008/anais.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2014.

MAFRO – MUSEU AFRO-BRASILEIRO da UFBA. Versão em Português. Salvador, 2013. Disponível em: <www.mafro.ceao.ufba.br>. Acesso em: 2 fev. 2016.

MAIO, M. C. O Projeto UNESCO: as Ciências Sociais e o “credo” racial brasileiro. **Revista USP**, São Paulo, n. 46, p. 115-128, jun./ago. 2000.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Pensamento crítico desde a subalternidade: os estudos étnicos como ciências descoloniais ou para a transformação das humanidades e das ciências sociais no século XXI. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, n. 34, p. 105-129, 2006.

MALPASSO, A.; CAMPOS, M. F. H. Estética e ritual *Bori* no candomblé: conexão entre passado e presente na obra artística de Ayrson Heráclito. In: VISALLI, A. M.; PELEGRINELLI, A. L. M.; GODOI, P. W. V. (Org.). Encontro Nacional de Estudos da Imagem e II Encontro Internacional de Estudos da Imagem. **Anais eletrônicos...** vol. 11, 19-22 mai. 2015. Londrina-PR: UEL, p. 176-185, 2015. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2015/>>. Acesso em 13 set. 2015.

MANUEL QUERINO. In: DICIONÁRIO Manuel Querino de Arte na Bahia. Salvador: EBA-UFBA/ CAHL-UFRB, 2014. Disponível em: <www.dicionario.belasartes.ufba.br>. Acesso em: 2 dez. 2014

MAREPE. In: Enciclopédia Itaú Cultural. São Paulo, Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2651&cd_item=1&cd_idioma=28555>. Acesso em: 8 mai 2014.

MARIANO, W. **Etsedron**. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

MARINA ABRAMOVIC +MAI: 10/março a 10 maio – Sesc Pompeia – São Paulo. Versão em português. São Paulo, s. d. A exposição. Disponível em: <<http://terracomunal.sescsp.org.br/terra-comunal/terra-comunal>>. Acesso em: 31 mar. 2016.

MARINA ABRAMOVIC INSTITUTE. Versão em inglês. The anatomy of exploitation: An interview with artist Ayrson Heráclito. 2016. Disponível em: <<http://www.mai-hudson.org/terra-comunal-content/2015/4/19/ayrson-herclito>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

MARQUES, L. O século XIX e o advento das Belas artes e o novo estatuto do artista negro. In: ARAÚJO, E. (Org). **A mão afro-brasileira**: Significado da contribuição artística e histórica. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Museu Afro Brasil: 2010. p. 187-227.

MARTÍ, S. Artistas negros não passam de 4% nas últimas cinco bienais. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 15 dez. 2011.

MARTÍ, S. Em ‘rolezinhos’ da arte ativistas negros vão em grupo a vernissages. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 03 fev. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/02/1584260-em-rolezinhos-da-arte-ativistas-negros-vao-em-grupo-a-vernissages.shtml>>. Acesso em: 7 set. 2015.

MARTIN, J.H.; SEVERI, C.; BONHOMME, J. Jean-Hubert Martin et la pensée visuelle. **Gradhiva**, Paris, v.13, 2011. Disponível em <<http://gradhiva.revues.org/2120>>. Acesso em: 3 jan. 2015.

FERREIRA, A. H. N.; MARTINEZ, T. V. Q. Grupo Mandu Performance-art: Uma experiência de intercâmbios estéticos. In: 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Cachoeira, 2010. **Anais eletrônicos...** Salvador: Edufba, 2010. v. 1. p. 1068-1080. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/ayrson_heraclito_novato_ferreira_2.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2012.

MARTINHO, T. Histórias Mestiças: Narrativas e cruzamentos de épocas e culturas que partem de um olhar pós-colonial não acadêmico. Revista Brasileiros, Arte!Brasileiros, 28 ago. 2014. Disponível em: <<http://brasileiros.com.br/2014/08/historias-mesticas>>. Acesso em: 1º abr.

2016.

MATOS, M. A. **50 Anos de Arte na Bahia**. Salvador: EPP: 2010.

MATSUDA, M. K. **Artes Plásticas em Salvador: 1968-1986**. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) –Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995.

MAY, Tim. **Pesquisa Social: Questões, métodos e processos**. Porto Alegre: Artmed, 2004.

MEET the 5 Afro-Brazilian artists making their mark at Dak'Art-Africa's largest Art event. **Afropunk**, Atlanta, 9 mai. 2016. Disponível em: <http://www.afropunk.com/profiles/blogs/feature-meet-the-5-afro-brazilian-artists-making-their-mark-at?xg_source=activity>. Acesso em: 22 jun. 2016.

MELO, A.C. B. Arte Moderna da Bahia: Processo histórico-artístico. **Revista Ohun**, Salvador, v. 1, 2003. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Arte_Moderna_na_Bahia_AnaCarolinaBezerraMelo.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2016.

MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA: ESPAÇO PÚBLICO DE CULTURA. Baiano traz Dendê na mostra “Arte Lusófona Contemporânea”. Versão em português. São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.memorial.org.br/2012/02/baiano-traz-dende-na-mostra-arte-luso-fona-contemporanea>>. Acesso em: 24 abr. 2016

MEMORIAL MARIO BARATA. Blogspot. Disponível em:<<http://mario-barata.blogspot.com.br/2008/07/obra-do-pintor-brasileiro-antonio.html>> Acesso em: 3 mar. 2016

MEMÓRIAS inapagáveis - um olhar histórico do Acervo Videobrasil. **Canal Contemporâneo**. 26 jun. 2015. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/006561.html>>. Acesso em: 8 abr. 2016.

MENDONÇA, E. **Tesouro e exposições permanentes de folclore e cultura popular**: Narrativas sobre arte popular elaboradas pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (1980-2004 [2006]). Tese (Doutorado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

MENEZES, H. O lado negro da arte: sobre 'Territórios - artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca'. **Carta Maior**, São Paulo, 31 jan. 2016, Seção Cultura. Disponível em: <<http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura/O-lado-negro-da-arte-sobre-Territorios-artistas-afrodescendentes-no-acervo-da-Pinacoteca-/39/35408>>. Acesso em: 20 jun. 2016.

MENEZES, J. L. M. A presença dos negros e pardos na arte pernambucana. In: ARAÚJO, E. (Org). **A mão afro-brasileira**: Significado da contribuição artística e histórica. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro Brasil: 2010. p. 87-134.

MEYRIC-HUGUES, H. A história e a importância da Bienal como instrumento de globalização. In: BERTOLI, M. & STIGGER, V. (Org.) **Arte, crítica e mundialização**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008. p.19-43.

MICHAUD, Y. **L'artiste et les commissaires**: Quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent. Paris: Hachette Littératures, 1989.

MIDDLEJ, D. R. **Juarez Paraíso**: Estruturação, abstração e expressão nos anos 1960. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2008.

MITIC, G. B. Curator Puts Contemporary African Art on the Map. *International Arts*. Nova Iorque, **New York Times**, 1 out. 2015

SUHRBIER, M. Candomblé and the brazilians : The impact of art on a religion' s succes history. In: p. 465 -494. In: SUHRBIER, M. (Org). **Handbook of new religions and cultural production**. Vol. 4, Nova Iorque: Carole Cusack e Alex Norman, 2012.

MONTEIRO, T. Paredes brancas, presença negra. **ARTEBrasileiros!**, São Paulo, 9 mar. 2016. Disponível em: <<http://brasileiros.com.br/2016/03/paredes-brancas-presenca-negra>>. Acesso em: 23 mar. 2016

MONTICELLI, I.; NAME, D. Dançando no escuro. Disponível em: <<http://www.ismaelmonticelli.com/#!blank/gara1>>. Acesso em: 15 dez./2015.

MOSQUERA, G. Além da antropofagia: arte, internacionalização e dinâmica cultural. In: PEDROSA, A.; SCHWARCZ, L. M. **Histórias Mestiças**: Antologia de textos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p. 328-338.

MOTA, D.; FERREIRA, A. H. N. Ayrson Heráclito: Entrevista. Ago. 2008. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/dossier/textos/831604/1776241>. Acesso em: 6 mar. 2016.

MOULIN, R. **L'artiste, l'institution et le marché**. Paris: Flammarion, 2009.

MOULIN, R. **O mercado de arte**: mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre: Zouk, 2007.

MOURA, R. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

MUNANGA, K. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1999.

MUNANGA, K. Arte Afro-brasileira: O que é afinal? In: AGUILAR, Nelson (Org.) **Mostra do Descobrimento**: Arte afro-brasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p.98-111.

MUNANGA, K. As facetas de um racismo silenciado. In: SCHWARCZ, L.; QUEIROZ, R. **Raça e Diversidade**. São Paulo: EDUSP, 1996. p. 213-229.

MUNIZ, P. Bahia de todas as artes. **Diário de notícias**, Salvador, 13 jun. 1962.

MUÑOZ, A. H. **A camada invisível**: um olhar transversal dos vídeos de Ayrson Heráclito. Ago. 2008. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/dossier/textos/831604/831838>>. Acesso em: 6 mar. 2016.

MUÑOZ, A. H. Saccharum BA. **Goethe Institut/Salvador-Bahia**. Disponível em: <<http://www.goethe.de/mmo/priv/5400597-STANDARD.pdf>>. Acesso em: 25 de mar. 2016.

MUSEU AFRO-BRASIL. Versão em Português, Disponível em: <www.museuafrobrasil.org.br>. Acesso em: 2 fev. 2016.

MUSEU CARLOS COSTA PINTO: Acervo: Ourivesaria. Salvador. [s.n] Versão em português. Disponível em: <http://www.museucostapinto.com.br/acervo_ourivesaria.asp>. Acesso em: 2 jun. 2015.

MUSEU CASA DO PONTAL: ARTE POPULAR BRASILEIRA. Versão em português. GTO. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/roda>>. Acesso em: 14 mai. 2016.

MUSEU DE ARTE DO RIO. Do Valongo à favela: imaginário e periferia. Versão em português. 2014. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/node/1105>>. Acesso em: 2 abr. 2016.

MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. 3ª Bienal da Bahia: É tudo Nordeste? –Projeto. 2014. Disponível em: <<http://bahiamam.org/wp-content/uploads/2013/09/Leia-aqui-o-projeto-da-bienal.pdf>>. Acesso em: 24 mai. 2015.

MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA: Notícias: 9 momentos de Mestre Didi. Salvador, 2013. Disponível em: <<http://mambahia.com/9-momentos-de-mestre-didi/>>. Acesso em: 6 mai. 2015.

MUSEU DE ARTE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. Sobre o Masp. São Paulo. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/sobre_masp_missao.php>. Acesso em: 4 fev. 2016.

NASCIMENTO, A. Cultura e Estética no Museu de Arte Negra. **Revista Galeria de Arte Moderna**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 21-22, 1968.

NASCIMENTO, A. **O Brasil na mira do Pan-Africanismo**. Salvador, Edufba, 2002.

NDIAYE, I. D. Qui peut critiquer l'Art Africain Contemporain? **AICA Press**: Dakar – Art, Minorites, Majorites, jul. 2003. Disponível em: <<http://www.aica-int.org/IMG/pdf/02.ndia-yefr.pdf>>. Acesso em 01 mar. 2013

NOGUEIRA, O. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. **Tempo Social**, São Paulo, vol. 19, n. 1, p. 287-308, 2006.

NOTHINGNESS, NEVER WAKE ME UP WHEN I'M SMILING. Ayrson Heráclito – Múltiplo II. Blog. Disponível em: <<http://dancinginyourhead.tumblr.com/post/95498257113/ayrson-her%C3%A1clito-m%C3%BAltiplo-ii-multiple-ii>> . Acesso em: 5 abr. 2016.

NUNES, E. Manuel Raymundo Querino: O primeiro historiador da arte baiana. **Revista Ohun**, ano 3, n. 3, p. 237-261, set. 2007a .Disponível em: Disponível em <http://www.revista-ohun.ufba.br/pdf/eliane_nunes.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2013.

NUNES, E. Raimundo Nina Rodrigues, Clarival do Prado Valladares e Mariano Carneiro da Cunha: três historiadores da arte afro-brasileira. **Cadernos do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia**. Salvador, Edufba, ano 4, n. 4, 2007b, p.120. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/cppgav/article/viewFile/3973/2915>>. Acesso em: 13 jun. 2013.

OLIVEIRA JUNIOR, G. B. de. **Agostinho da Silva e o Centro de Estudos Afro-Orientais**

(**CEAO**): A primeira experiência institucional dos estudos africanos no Brasil. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

OLIVEIRA, E. D. G. de. O popular no museu: seleção, circulação e suas imagens. In: XXVII Simpósio Nacional de História da ANPUH – Brasil: Conhecimento Histórico e Diálogo Social. Natal, 2013. **Anais eletrônicos...** Natal: ANPUH, 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364659196_ARQUIVO_Oliveira,EmersonAnpuh_2013.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2015.

OLIVEIRA, W. F. A África a procura de si mesma. **A Tarde**, Salvador, 21 de mai. de 1966.

OLIVEIRA, W. F.; LIMA, V. C. **Cartas de Édison Carneiro a Arthur Ramos**: De 4 de janeiro a 6 de dezembro de 1968. São Paulo: Corrupio, 1987.

ORGANISATION INTERNATIONALE DE LA FRANCOPHONIE. **Le Mouvement Panafricaniste au vingtième siècle** - Contribution à la Conférence des intellectuels d'Afrique et de la Diaspora (CIAD I) organisée par l'Union africaine en partenariat avec le Sénégal (Dakar, 7-9 octobre 2004). Disponível em: <<http://www.francophonie.org/>>. Acesso em: 8 jan. 2016.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PATTON, S. F. **African-American Art**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

PAULA, M. L. B. C. **Artes plásticas no século XX**: Modernidade, desterritorialização e globalização. 1995. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

PAZ, Clilton da S. Identidade nacional: uma questão travada no Primeiro Congresso Afro-brasileiro de Recife, realizado em 1934. In: XXIII Simpósio Nacional de História ANPUH: História: Guerra e Paz, Londrina, 2005, **Anais ...** Londrina: ANPUH, 2005. CD-ROM.

PAZ, Clilton da S. **Um monumento ao negro**: memórias apresentadas ao Primeiro Congresso Afro-brasileiro de Recife, 1934. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social). UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

PEDROSA, A. Ayrson Heráclito. **ArtReview**: Future Greats 2015, Londres, p. 104, mar. 2015a.

PEDROSA, A.; SCHWARCZ, L.M. (Orgs.) **Histórias mestiças**: catálogo. Rio de Janeiro: Cobogó: São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2015.

PEDROSA, A. Histórias mestiças são histórias descolonizadoras. In: SCHWARCZ, L.; PEDROSA, A. (Orgs.) **Histórias mestiças**: catálogo. Rio de Janeiro: Cobogó: São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2015b, p. 25 -31.

PEDROSA, M. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PÊPE, S. **Louco, Maluco e seus seguidores e a formação de uma escola de escultura em Cachoeira (Bahia)**. 2015. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

PIAIA, V. **O Festac, a divulgação da cultura africana e o Brasil**: problemas e convergências.

Disponível em: <<https://africaemquestao.wordpress.com/2012/07/27/trabalho-sobre-o-festival-negro-e-africano-das-artes-e-da-cultura-festac/>>. Acesso em: 26 ago. 2015.

PIMENTEL, M. E. M.; MELCHIOR, L. Reencantamentos e novas apropriações: alimento como vivência e memória na arte brasileira contemporânea. **Revista Esferas**, ano 4, n. 5, jan. a jun./2015, p. 141- 152.

PINA - Pinacoteca do Estado de São Paulo. Versão em português. São Paulo, [S.d]. Acervo online. Disponível em: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/?mn=545&c=1031>>. Acesso em: 8 abr. 2015.

PIPA: A JANELA PARA A ARTE CONTEMPORÂNEA. Sobre o Prêmio. Versão em Português. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.premiopia.com/sobre-o-premio/>>. Acesso em: 13 abr. 2015.

PORTOLANO, R. G. **Por fora da Arte**: um estudo sobre o campo da produção artística e a identidade do artista plástico. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2009.

POUTIGNAT, Phillipe; STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da Etnicidade**: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. São Paulo: UNESP, 1998.

POWELL, R. J. **Black Art and Culture in the 20th century**. Londres: Thames and Hudson, 1997.

PRICE, S. A Arte dos Povos sem História. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, UFBA, n.18. p.205-224, 1996.

PRICE, S. **Arte primitiva nos centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

QUEMIN, A. A ilusória abolição das fronteiras no mundo da arte contemporânea internacional. **IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte**. v. 1, n. 2, São Paulo, ago./dez. 2008. Disponível em: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaara/wp-content/uploads/2015/01/06_IARA_vol1_n2_Artigo.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2016.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais, Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Quijano.rtf>>. Acesso em: 20 ago. 2012.

RAHE, N. No colo de Marina. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 13 fev. 2015. Ilustrada, p. E 5.

RAMOS, A. Arte negra no Brasil. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). **A mão afro-brasileira**: Significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988, p. 247-259.

RAMOS, A. **Estudos afro-brasileiros**. Recife: FUNDAJ/Massangana, 1988.

RAMOS, C; SPINASSÉ, R. Bahia: conjunto de peças sobre o candomblé é retirado do DPT. **A Tarde**, Salvador, 1º set. 2013.

RAMOS, J. de S. **O ponto da mistura**: Raça, imigração e nação em um debate da década de 20. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro:

Rio de Janeiro, 1994.

REINHEIMER, P. O Museu de Folclore Edison Carneiro e a Casa do Pontal: os discursos sobre o folclore e a arte popular. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 16, p. 31-44, 2007.

REINHEIMER, P. O território da arte: da nação ao indivíduo, valores antagônicos na afirmação da autonomia da forma. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 15-41, jan./jun. 2008.

REIS, L. **Liberdade que vem do ofício**: Práticas sociais e artífices na Bahia do século XIX. Salvador: Edufba, 2012.

RELIGAR e dar a ver. **Revista Select**, 28 ago. 2015. Disponível em: <http://www.select.art.br/article/reportagens_e_artigos/religar-e-dar-a-ver?page=unic>. Acesso em 30 ago. 2015.

REVISTA AFRO-ÁSIA. **Informações**: 1º Festival Mundial de Artes Negras. Salvador, v. 2-3, p. 177-182, 1966.

REVISTA SELECT. Editora Três, n. 22, ago.2015. (Sobre)Natureza: Rituais, ocultismo e embates com o natural. Arte contemporânea tem a dizer sobre isso? Disponível em: <<http://www.select.art.br/edicoes/>>. Acesso em: 30 ago. 2015.

RIBEIRO, C. O. **Relações político-comerciais Brasil - África (1985-2006)**. Tese (Doutorado em Ciência Política). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RODRIGUES, N. **Os africanos no Brasil**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

RODRIGUES, N. S. 2º. Salão independente e Congresso Afro-brasileiro. In: O grupo dos independentes: arte moderna no Recife, anos 1930. Recife: Smashword, 2014. p. 49-52.

RODRÍGUEZ, J. B. Desplazamientos (trans)culturales: Arte global, movilidad y perifericidad en el sistema internacional del arte contemporáneo. **Inter: Art Actuel**, Quebec, n. 102, p. 38-45, 2009. Disponível em: <<http://www.erudit.org/culture/inter1068986/inter1112175/45465ac.html?vue=resume>>. Acesso em: 3 mai. 2012.

RODRÍGUEZ, J. B. El sistema internacional del arte contemporáneo: Universalismo, colonialidad y transculturalidad. Barcelona. Disponível em: <http://artglobalizationinterculturality.com/wp-content/uploads/2012/11/Joaquin-Barriendos_el-sistema-internacional-del-arte-contemporaneo.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2013.

RODRIGUEZ, J. B. La colonialidade del ver: Hacia um nuevo visual interepistémico. **Nómas**, Bogotá, n. 35, p.13-30, jul./dez. 2011. Disponível em: < http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502011000200002>. Acesso em: 26 dez. 2011.

ROMO, A. O que é que a Bahia representa? O Museu do Estado da Bahia e as disputas em torno da definição da cultura baiana. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, n. 39, p. 115-151, 2010.

ROSANA PAULINO. Artista visual, pesquisadora e educadora. Doutora em Artes Visuais pela ECA/USP. Blog. Disponível em: <<http://www.rosanapaulino.com.br/>> Acesso em: 20 mai. 2013.

ROTHSCHILD, S. de. Mali retoma Bienal de foto em meio a conflito. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 21 nov. 2015. Arte e Design, p. 6.

RUBINO, S. B. **Rotas da Modernidade**: Trajetória, Campo e História na atuação de Lina Bo Bardi (1947-1968). 2002. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

RUBINO, S. Gramsci no museu, ou a arte popular no solar do unhão, salvador, 1963-4. In: 26ª Reunião Brasileira de Antropologia, 2008, Porto Seguro. **Anais eletrônicos...** Salvador: UFBA, 2008. Disponível em: <http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2037/silvana%20rubino.pdf>. Acesso em: 21 out. 2015.

RUIZ, A. (Org.). **Hybrido y puro**: practicas curatoriales em el arte contemporâneo. Cordoba: Ediciones del Centro Cultural España-Cordoba, p. 61-91, 2009. Disponível em: <http://ceec.org.ar/wp-content/uploads/2010/05/hibrido_y_puro.pdf>. Acesso em: 3 out. 2013

RUPP, B. **Curadorias na Arte Contemporânea**: Precursores, conceitos e relações com o campo artístico. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

SALUM, M. H. L. “Imaginários negros”: Negritude e Africanidade na Arte Plástica Brasileira. In: MUNANGA, K. (Org.) **História do negro no Brasil**: o negro na sociedade brasileira, Vol. 1 – Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2004. p.337-380.

SALUM, M. H. L. Cem anos de arte afro-brasileira. In: AGUIAR, Nelson (Org.) **Mostra do Redescobrimento**: Arte Afro-brasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p.112-121.

SANGUE, SÊMEN E SALIVA. Autor: Ayrson Heráclito. 2005. Vídeo (3:19 min). Disponível em: <<https://vimeo.com/51152402>>. Acesso em: 7 set. 2015.

SANSI, Roger. Miragens e vitrinas: os paradoxos da arte africana contemporânea. **Revista Afro-Ásia**, 33 (2005), 327-331. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia33_pp327_331_Roger.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2013.

SANSONE, L. Da África ao afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, v. 27, p. 249-269, 2002.

SANSONE, L. **Negritude sem etnicidade**: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil. Salvador: Edufba, 2004.

SANSONE, L. Os objetos da identidade negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil. **Maná**, n.6, v. 1, p. 87-119, 2000.

SANT’ANNA, S. P. A crítica de arte brasileira: Mário Pedrosa, as décadas de 1950 e 2000 em discussão. **Revista Poiesis**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 17-33, dez. 2009. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis14/Poiesis_14_MarioPedrosaDecadas.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2016.

SANTOS, F. G. Os discursos intelectuais afro-brasileiros num contexto de disputa racial na Bahia -1889/1937. **Seara** – Revista Virtual de Letras e Cultura. UNEB. Disponível em: <<http://www.seara.uneb.br/sumario/professores/flaviogoncalves.pdf>>. Acesso em: 8 ago.

2015.

SANTOS, Jancileide S. **Coleções, Colecionismo e Colecionadores**: um estudo sobre o processo de legitimidade artística da produção de arte popular católica na Bahia entre as décadas de 1940 a 1960. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

SANTOS, Jocélio T. dos. **O poder da cultura e a cultura no poder**. Salvador: Edufba, 2005.

SANTOS, José M. P. **Os artistas plásticos e a performance na cidade de Salvador**: Um percurso histórico-performático. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

SANTOS, M. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SANTOS, N. A. dos. **Entre ventos e tempestades: os caminhos de uma gaiaku de Oiá**. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos). UFBA, Salvador, 2013.

SANTOS, R. A. F. dos. **A escravidão africana na arte contemporânea**: um olhar sobre quatro artistas. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2004.

SCHWARCZ, L. M. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: **História da vida privada no Brasil**: Contrastes da vida contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 173-244.

SECRETARIA DE COMUNICAÇÃO do estado da Bahia. Solar Ferrão recebe o Museu Imaginário do Nordeste pela 3ª Bienal de Arte da Bahia. Salvador, 9 jul. 2014. Disponível em: <<http://www.secom.ba.gov.br/2014/07/119890/Solar-Ferrao-recebe-o-Museu-Imaginario-do-Nordeste-pela-3a-Bienal-de-Arte-da-Bahia.html>>. Acesso em: 16 abr. 2016.

SEGNINI, L. R. P. Música, dança e artes visuais: Especificidades do trabalho artístico em discussão. In: VII Congresso Latino-Americano de Estudos do Trabalho, 2013. **Anais eletrônicos...** 2013. Disponível em: <<http://congressoalast.com/wp-content/uploads/2013/08/302.pdf>>. Acesso em: 8 ago. 2013.

SEYFERTH, G. O beneplácido da desigualdade: breve digressão sobre racismo. In: ABONG. **Racismo no Brasil**. São Paulo-Petrópolis: ABONG; 2002. p.17-43

SHILLER, N. G.; FOURON, G. “Laços de sangue”: os fundamentos raciais do estado-nação transnacional In: FELDMAN-BIANCO, Bela; CAPINHA, Graça (Orgs). **Identidades**: estudos de cultura e poder. São Paulo: Hucitec, 2000, p.41-71.

SHOHAT E.; STAM R. Narrativizing Visual Culture. Towards a polycentric aesthetics. In: **Visual Culture Reader**. Londres e Nova Iorque: Nicholas Mirzoeff, p.27-49, 1998.

SHOHAT, E.; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac e Naify, 2006.

SILVA, Ana P. da. As artes plásticas dos negros no Brasil: Tentativa de bibliografia. In: ARAÚJO, E. (Org). **A mão afro-brasileira**: Significado da contribuição artística e histórica. São

Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro Brasil: 2010. p. 333-339.

SILVA, Antonio V. da. Reflexos da cultura iorubá na arte e nos artistas brasileiros. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, v. 14, p. 174-187, 1983.

SILVA, D. de M.; CALAÇA, M. C. F. **Arte Africana e Afro-brasileira**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVA, N. I. F. da. **Museu Afro Brasil no contexto da diáspora**: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2013.

SILVA, P. A. **Bienal do Recôncavo**: Aspectos de uma intervenção contemporânea. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

SILVA, R. N. R. da. **Arte Afro-brasileira**: Uma questão em aberto. Disponível em: <<http://geraufms.blogspot.com.br/2012/10/arte-afro-brasileira-uma-questao-em.html>>. Acesso em: 3 dez. 2012.

SILVA, Taiane F. **Políticas culturais**: A Secretaria da Cultura e turismo do Estado da Bahia - 1995-2006. 2008. Dissertação (Mestrado Multidisciplinar em Cultura e Sociedade). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

SILVA, Tomáz T. da (Org) **Identidade e Diferença**: A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

SILVA, Vagner G. da. Artes do axé: O sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé. **Ponto Urbe**, São Paulo, 10, 2012. Disponível em <www.pontourbe.revues.org/1267>. Acesso em: 21 fev. 2016.

SILVA, Vagner G. da. Religiões afro-brasileiras: Construção e legitimação de um campo do saber. **Revista da USP**, São Paulo, n. 55, p. 82-111, set./nov. 2002.

SILVA, Viviane R. da. **Pintores fundadores da Academia de Belas Artes da Bahia**: João Francisco Lopes Rodrigues (1825-1893) e Miguel Navarro y Cañizares (1834-1913). 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

SKOLAUDE, Mateus S. Afirmção identitária e a memória da revolução farroupilha: os discursos da Frente Negra Pelotense e do Movimento Negro Sul-rio-grandense contemporâneo. In: IX CIEIA - Dimensões do Poder: História, POLÍTICA e Relações Internacionais, 9, 2013. **Anais** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013. Disponível em: <ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/cieia/media/30.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2014a.

SKOLAUDE, Mateus S. Identidade Nacional e Historicidade: o 1º. Congresso Afro-brasileiro de 1934. In: XIII ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA ANPUH/RS, 13, 2014, São Leopoldo. **Anais** São Leopoldo: UNISINOS, 2014. Disponível em: <http://www.eeh2014.anpuhrs.org.br/resources/anais/30/1404752235_ARQUIVO_Texto-MateusSilvaSkolaude.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2014b.

SODRÉ, J. **Manuel Querino**: um herói de raça e classe. Salvador, 2001.

SODRÉ, M. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1983.

SODRÉ, M. **Claros e escuros**: identidade, povo e mídia no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1999.

SODRÉ, M. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

SOUZA, M. de S. **A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araújo**. 2009. Dissertação (Estética e História da Arte). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

SP ARTE. Versão em português. São Paulo, [S.d]. Disponível em: <<http://www.sp-arte.com/expositores/galerias/>>. Acesso em: 4 fev. 2015.

TATE MODERN. Across the board: Interdisciplinary practices. **Across the board**, [S.l], Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/download/file/fid/37959>>. Acesso em: 5 mar. 2016.

TAVARES, O. A escultura afro-brasileira na Bahia. **Revista O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 14 abr. 1951.

TEJO, C. S. **Made in Pernambuco**: Arte Contemporânea e o sistema de consumo cultural globalizado. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Pernambuco: Recife (PE), 2005.

TINOCO, B. A. A crítica de arte nos jornais de 1955 a 2005: O caso carioca. In: III Encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP, Campinas, 2007. **Anais eletrônicos...**, UNICAMP, 2007, p. 644-654. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2007/TINOCO%20Bianca%20Andrade.pdf>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

TOSETTO, G. O diálogo nas imagens de Ayrson Heráclito. **Old**. Lisboa, 30 jul. 2015. Disponível em: <<http://revistaold.com/blog/o-dialogo-nas-imagens-de-ayrson-heraclito/>>. Acesso em 17 nov. 2015.

TRIGO, L. **A grande feira**: uma reação ao vale tudo na Arte Contemporânea. Rio de Janeiro: Record, 2009.

TRINDADE, J. B. Arte colonial, corporação e escravidão. In: ARAÚJO, E. (Org). **A mão afro-brasileira**: Significado da contribuição artística e histórica. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro Brasil: 2010. p. 163-183.

VAHIA, E. **Políticas Artísticas na Era da Globalização**: O caso do Multiculturalismo. Público, Lisboa, jun. 2002. Disponível em: <<http://www.motelcoimbra.pt/#/student/liz-vahia/>>. Acesso em: 6 jun. 2013.

VALENTIM, R. Manifesto ainda que tardio. In: ARAÚJO, E. (Org.). **A mão afro-brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. 1. ed. São Paulo: Tenenge, 1988. p.294-295.

VALLADARES, C. do P. Agnaldo Manoel dos Santos: origem e revelação de um escultor primitivo. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, n. 14, p.22-40, 1983.

VALLADARES, C. do P. O negro brasileiro nas artes plásticas. In: ARAÚJO, E. (Org.). **A mão afro-brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. 1. ed. São Paulo: Tenenge,

1988, p. 285-291.

VALLADARES, C. do P. **On the ascendancy of Africa in the Brazilian Arts / L'Ascendance africaine sur les Arts Bresiliens**. Colloquium Black Civilisation and Arts: Lagos, 1977.

VALLADARES, C. do P. **Riscadores de milagres**: Um estudo sobre arte genuína. Rio de Janeiro: Superintendência de difusão cultural da Secretaria de Educação do Estado da Bahia, 1967.

VALLADARES, C. do P. Sobre o Festival de Arte Negra. **Correio da Manhã**, 13 mar. 1966, p. 2.

VAN HEST, F. La présence marginale d'oeuvres non occidentales sur le marché de l'art contemporain. **Proteus – Cahiers des Théories de l'Art**, [S.l.], no 8, p. 39-55, mar. 2015. Disponível em: <<http://www.revue-proteus.com/Proteus08.pdf>>. Acesso em: 08 set. 2015.

VEGA, J. F. El arte global entre la crisis de sentido y el giro teórico. In: **Praxis Filosófica Nueva serie**, No. 29, p.101-112, jul./dez.2009:

VERNASCHI, E. O momento do abstracionismo: Brasil nos anos 1950-1960. In: GONÇALVES, L. R. (Org.). **Arte Brasileira no século XX**. São Paulo: ABCA; MAC USP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 251-263.

VIANA, J. B. S. **Uma possível arte afro-brasileira**: corporeidade e ancestralidade em quatro poéticas. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.

VIANNA, H. O exotismo nosso de cada dia. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 16 mai. 2004, p. 08 e 09.

VIDAL, D. Anish Kaapor et ses interpretes: De la mondialisation de l'art contemporain à une nouvelle figure de l'artiste universel. In: **Revue Européene des migrations internationales**, vol. 25, no. 2, 2009. Disponível em: <<http://remi.revues.org/4951>>. Acesso em: 5 fevereiro de 2013.

VIDEOBRASIL PREMIA OITO OBRAS E REPRISA ESCOLHIDAS ATÉ DIA 21. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, pag. E4 Ilustrada. 9 de out. de 2007.

VINCENT, C. Rappels historiques: Cédric Vincent writes about the importance of remembering, focusing on four groundbreaking African festivals. **Magazine Contemporary AND – Platform for International Art from African Perspectives**. 2015. Disponível em: <<http://www.contemporaryand.com/fr/magazines/a-call-to-history/>>. Acesso em: 26 dez. 2015.

WAINWRIGHT, L. New Provincialisms: Curating Art of the African Diaspora. **Radical History Review**, New York, n.103, p. 203-213, 2009.

WELTKULTUREN MUSEUM. Versão em alemão. Frankfurt. Disponível em: <www.weltkulturenmuseum.de>. Acesso em: 25 abr. 2016.

WILLIAMS, R. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1992

WOLF, L. L'art contemporain à l'heure de la mondialisation. **Études**, Paris, Tomo 406, p. 649-658, mai. 2007. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-etudes-2007-5-page-649.htm>>. Acesso em: 28 ago. 2013.

YIN, R. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. Porto Alegre: Bookman, 2001.

ZAMBONI, S. **A pesquisa em Arte: um paralelo entre Arte e Ciência**. Campinas: Autores Associados, 2006.

ZOLADZ, Rosza W. (Org). **Profissão Artista**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011.

APÊNDICES

APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA CONCEDIDA POR AYRSON HERÁCLITO, EM 18 DE OUTUBRO DE 2015

Nelma (N): **Quem é Ayrson Heráclito?**

Ayrson Heráclito (AH): Essa é uma pergunta difícil...responder assim, né?

Mas eu exercito um pouco essa possibilidade de criar narrações partindo de minhas experiências. Vou tentar! Eu sou artista nordestino. Eu nasci no sertão da Bahia, na cidade de Macaúbas. Eu sou fruto de um casamento interracial. O meu pai é do Recôncavo, de origens africanas e indígenas. Minha mãe é do sertão, de Macaúbas. Eles se conheceram lá mesmo, nessa cidade em que eu nasci, que é de origens... é descendente de portugueses e de italianos. Eu sou uma pessoa absolutamente brasileira e miscigenada, fruto de um casamento que foi muito conflitante socialmente...é ...a aceitação do meu pai pela família da minha mãe. Então, o avô do meu pai...ops! o pai da minha mãe, que era de descendência italiana direta...ele ficou seis anos sem falar com minha mãe, sem permitir que a gente, meu pai, entrasse na casa dele.

Então, minha mãe tinha uma formação bastante avançada para as mulheres da época no sertão: ela estudou! A mãe dela, que era costureira e administrava um hotel na cidade, investiu na educação formal das filhas. Então as filhas todas – era uma família muito grande a da minha mãe: oito membros (quatro mulheres e quatro homens) -... Todas as mulheres estudaram e todos os homens, não – os filhos dela não estudaram formalmente.

O grande centro de estudos da época era Caetité, uma cidade. Então minha mãe, além de falar e escrever latim e francês, tinha um conhecimento humanístico muito grande. Então, isso na década de 50, na Bahia! E minha mãe se apaixonou pelo meu pai. Meu pai era delegado de carreira na cidade, tinha saído daqui. Era um negro muito bonito e foi aceito na cidade como delegado e conheceu minha mãe lá. Eles se apaixonaram e se casaram. Mas foi um estranhamento muito grande porque ao mesmo tempo meu pai tinha uma certa ascensão social porque era uma pessoa pública, mas era negro. E a minha mãe era mulher feminista, professora de história. Ela foi sempre uma mulher que tinha uma participação política muito grande na cidade. Ela foi vereadora, fumava, dirigia, então ela foi bastante...vestia calça! Minha mãe adorava copiar, fazia aquelas réplicas de Chanel das revistas, minha avó costurava...Era muito elegante! Então era um casal muito diferente na cidade. E eles tinham uma casa moderna, gostavam de móveis modernos e eles investiram muito na educação da gente, sim.

O meu pai, ele foi criado por....ele perdeu os pais dele muito jovem...ele foi criado por um tio dele que era militar também, mas era maestro da banda, em Dendezeiros, aqui.... Meu pai era muito sensível em relação a isso! Em relação a tudo assim...por exemplo: quem vai receber meu pai em Macaúbas, quem vai apresentar à minha mãe, é um grande advogado brasileiro, baiano, chamado Gilberto Caetano, que era negro e era homossexual assumido. E que foi perseguido justamente pela questão da homossexualidade dele. E teve muitos problemas em relação; ele era uma pessoa muito inteligente, tinha feito concurso...ele foi perseguido em relação a isso e....acho que no final da vida dele ele recuperou tudo. Ele entrou com um processo contra o governo brasileiro e recuperou tudo. E ficou milionário! Foi para o Jô Soares! Mas é só para você entender: o meu pai transitava também em Salvador. Salvador no momento áureo da década de 50: rua Chile, e meu pai tinha muitos amigos artistas.... Então meu pai era uma outra cabeça. Aí, chegando em Macaúbas, conheceu a minha mãe na casa desse juiz de direito de lá, o Gilberto Caetano, e já era um ambiente bastante atípico.

A cultura sertaneja de onde eu vim, era iminentemente machista e racista. Então era... era Abril

Despedaçado⁹¹. Eu vi coisas horríveis em relação a minha família: brigas, preconceitos em relação à sexualidade, coisa muito...muito...principalmente a minha família materna. A paterna eu quase que não conheci. Só depois de muito tempo eu conheci. Então, nós fomos criados com esse estigma: os filhos desse casal inter-racial e tanto eu como meu irmão, como minha irmã, somos “negrólogos”. Fizemos uma opção dentro desse leque de referências étnicas, culturais, da minha formação familiar. A gente fez uma opção justamente pelo lado do meu pai.

Meu pai é vivo hoje. O aniversário dele...ele tem 87 anos e é....foi nos braços dele que o meu avô morreu. Esse avô...ele tinha o meu pai como assim...um filho! Então as coisas mudaram muito e... Mas meu pai negociou muito! Meu pai foi muito estratégico porque...também passou por uma espécie de apagamento profundo assim...um distanciamento dessas origens aqui de Salvador, da Bahia...para ele conseguir sobreviver no sertão, em Macaúbas.

Aí, na década de 70, com quatro filhos já nascidos, eles resolvem se transferir para Vitória da Conquista. Vitória da Conquista, que era uma grande cidade, porque eles poderiam oferecer um ensino melhor para os filhos. O meu pai se transfere e minha mãe também consegue transferência da escola que ela lecionava lá. E Conquista é minha segunda casa. Eu nasci em Macaúbas, e fui para Vitória da Conquista, mas não perdi o vínculo porque todas as férias, duas vezes por ano, a gente estava em Macaúbas, com a família de minha mãe.

Então, chegando em Conquista, eu tive um...eu estudava assim...Ao sete, oito anos, eu fui picado por um escorpião. E alguns médicos hoje dizem que esse acidente de picada que eu tive isso desencadeou uma crise, um desequilíbrio hormonal...uma crise de apendicite...apendicite não! De pancreatite! Eles achavam que eram apendicite, mas era pancreatite...uma doença terrível; ela atinge assim...o fígado...ele para de funcionar. O pâncreas, aliás! E apenas expele o suco pancreático. Um suco muito corrosivo; muito ácido; é para digestão de gorduras profundas. E eu era um jovem esperto na escola. Eu já era alfabetizado ensinava minha irmã mais velha algumas coisas e tal. Mas eu passei seis meses assim, nesse tratamento, nessa doença rara. Consegui me recuperar porque eles conseguiram uma droga raríssima também que inibia esse funcionamento irregular do pâncreas. Mas eu passei por uma...um momento traumático que eu tive que me desdobrar porque foi muito forte, muito tenso. Eu realmente estava na beira da morte e mobilizou a família toda, aquela coisa toda em relação a meu quadro.

Era muito recente porque minha avó, que era a matriarca, minha avó materna tinha acabado de falecer. Foi uma crise muito grande e eu apresentei um quadro mesmo de dislexia, de apagamento também...intelectivo: eu esquecia até como escrever. Eu fazia terceira ou quarta série na época pela tarde, na turma regular, e pela manhã eu estava na alfabetização de novo! Aprendendo a ler, aprendendo a escrever, aprendendo tudo. Foi realmente muito radical: seis meses que eu fiquei muito mal. Mas foi um momento que, a partir daí eu comecei a ter a percepção...eu me lembro que, até hoje, que quando sob o efeito da picada do escorpião eu tive uma alteração de consciência profunda e as cores...num momento que eu me lembro ainda, muito rápido, as cores do lugar aonde eu estava para ser transportado correndo para o hospital para tomar lá o antídoto reverberavam assim. Então alucinação mesmo! Azul do céu de Conquista muito intenso, as ramagens do chuchuzeiro.... Eu ficava num quarto de costura onde minha vó trabalhava, nesse dia a gente estava brincando.... Então comecei a desenvolver uma percepção e o interesse muito grande pela imagem.

Meu pai sempre vinha pra Salvador, comprava instrumentos musicais pra gente, e os discos dos Tropicalistas pra gente. Minha mãe sempre oferecia livros. Então, a gente lia Cyrano, a gente lia os clássicos da literatura universal: Dom Quixote, né.... Minha mãe era apaixonada pelo Castro Alves. Então era muito dramática ela. Nós herdamos, todos os filhos, essa dramaticidade

⁹¹ Filme dirigido por Walter Salles.

e o poder da oratória. Todos são professores, eu e meus irmãos. E de história! Uma coisa assim...muito grande. E ela nos educou assim: ouvindo Castro Alves, lendo... e sempre repudiando qualquer tipo de racismo e de preconceito. Era uma casa bastante ...uma família bastante especial. Em conquista eles tiveram também contato com casais também mais diversos, né?!. Tinham muitos amigos que eram negros ou que tinham casamento interracial. Então eles não estavam tão isolados como em Macaúbas. E a minha casa era uma festa, sim! Na casa dos meus pais, sexta, sábado e domingo, eram todos os amigos do meu pai, da minha mãe...era uma sociabilidade incrível que eles tinham. Samba, muita festa, sempre para cima, assim! E a gente ...nós fomos criados nesse.... Mas aconteceu essa doença. Essa doença eu vejo que marcou profundamente a minha percepção de mundo.

O meu irmão é quem era o pintor. Aliás, desde muito cedo nós tínhamos uma relação com as artes muito forte. A gente tinha um clube na época em Conquista, que a gente convidava os vizinhos, os amigos todos para participar. E a gente fazia atividades culturais nesse clube: desde projeções de cinema, porque meu irmão conseguiu um projetor de 16 mm... Então, a gente conseguia filmes e passava para essa audiência, até fazer bailes de carnaval e fazer espetáculos de teatro. Então a gente fazia teatro, teatro de criança, mas tinha uma organização, tinha desfile de moda, tinha oficinas que a gente dava... O clube chamava Clube Paka. E até hoje todos os meus amigos daquela época se lembram, o quanto foi importante.

N: Clube Paka?

AH: Paka, é! A gente fazia performances. A gente fazia. A gente ia para o cinema, assistia os filmes e reproduzia. A gente fazia encenações da história do Brasil, fazia ficções. O meu irmão escrevia - o meu irmão mais velho que é o Alberto Heráclito, que é um grande historiador, estudou “o que é que a baiana não tem”, estudou as mulheres pobres, negras da Bahia...hoje está afastado da universidade... Mas ele é que era o escritor, o grande intelectual, jovem promissor. Um menino que lia não sei quantos livros por dia e recitava de cor poemas, escrevia... E ele era pintor também porque ele veio pra Bahia em 79, pra Salvador, e começou a pintar.

Apaixonado por Di Cavalcanti, pintava mulata... E eu sou sete anos mais jovem que ele. Aí, ele deixava a produção em conquista. Aí, eu comecei a desenhar. Achava incrível: comecei a observá-lo trabalhando. Eu fui um meio assistente daquilo. Eu adorava aquilo, me dava um prazer imenso de ver ele mexendo as tintas, preparando. E eu que preparava tudo: limpava os pincéis e aí eu falava:

- Oh meu irmão, venha pintar! Vamos pintar! Vamos pintar!

E aí, quando ele voltava, eu virava as telas ao contrário e com o lápis de cera eu comecei a fazer meus primeiros desenhos; no fundo da... Uma relação meio de projeção também. Minha relação com meu irmão é bastante complexa. É cármica no sentido positivo, sim. Eu e ele somos pessoas que ...não estamos aqui por acaso, tem toda uma confluência astral. Somos irmãos! Mas, é, tem uma coisa de existir em outros planos. Bem assim...e desse encontro, dessa passagem que estamos.

Pois é! Ai, a coisa foi desenvolvendo, desenvolvendo...nós éramos muito precoces. Aos treze anos eu comecei a estudar com a filha de Nelson Rodrigues, a Sônia Mota Rodrigues, que era professora de história da escola que eu estudava lá. E que hoje é uma grande escritora, teve até aqui em Salvador, por conta dessas mostras literárias. Eu é que descobri o contato com ela. E ela, e o esposo dela, que é o Bira Mota, eles nos convidaram a participar do Partido Comunista. Eu e todos os quatro irmãos éramos comunistas do Partido Comunista do Brasil, do PCdoB. Então isso mudou e alterou totalmente a minha...

N: Em que ano foi isso?

AH: Isso...deixe-me ver... em 80 mais ou menos. É 80!, porque eu vim pra Salvador em 84, 85. Então, é... comecei a vender *Tribuna Operária*. Eu fui representante regional do sudoeste do *Movimento Viração*, que era o movimento estudantil do PCdoB. Minha irmã pouco mais velha que eu era envolvida nas questões das mulheres. A gente ajudou a implantar hortas, padarias comunitárias em bairros periféricos aqui em Salvador, ops! em Vitória da Conquista! Em lugares muito... “paisagens do medo”, muito perigosos assim. A gente vendia *Tribuna Operária*, a gente teve esse período comunismo mesmo! Líamos aquelas versões d’*O Capital* para a juventude, que o partido produzia. Líamos muito, escrevíamos, tínhamos essa participação política na escola, que foi o período de maior conflito com essa família maravilhosa que eu descrevi.

Os meus pais, por mais avançados que eles eram, mas eles eram mais direitistas. Minha mãe, principalmente, era. Ela se candidatou na política em Conquista, ficou na suplência de um cargo lá político, era da Arena na época. Então, foi o momento que a gente teve maior conflito em relação a isso. Mas foi fundamental, principalmente para desenvolver a consciência social. Então outra relação com o mundo mais...

Começou a ficar muito chato para mim porque eu me atraía muito...era atraído pelos malucos de Conquista: os artistas loucos, homossexuais, *hippies*, pessoas que viviam de uma forma muito diferente e que passavam a margem do projeto do ético, estético também, do Partido Comunista. Aí eu fiz uma opção: acabei saindo justamente porque...por causa dos preconceitos do Partido, de como era o operário. Mas participei do quebra-quebra de ônibus em Salvador. Eu tive uma vida. Na minha família, os meus irmãos todos participaram. Os que moravam aqui já, já estudavam, e eu e minha irmã que estávamos nos preparando para vir.

Mas, vencemos essa relação e eu comecei realmente a me envolver. Conheci uma artista, uma atriz em Vitória da Conquista e comecei a namorar com ela aos 17 anos, aos 16 anos. Foi a minha iniciação sexual, foi essa parceria: eu fiquei casado com ela 11 anos. Que é a Monica Medina, que é uma artista importante, professora da universidade também, do Sudoeste, do curso de cinema. A gente teve na década de 80 uma parceria muito grande.

Aí, vim pra Salvador, estudei no Colégio Águia. Sempre trabalhei com arte: dava aulas de pintura e desenho em ateliês burgueses da Pituba que tinham. [*risos*] Porque eu sempre tive uma relação muito grande assim, com uma certa independência. A minha família dava um apoio... muito grande, são seis filhos para manter. Dava um apoio assim...de estrutura, mais assim... para comprar os materiais, para seguir a sua vida, você tinha que...eu tive que...e eu gostava muito dessa relação. Tanto que eu fiz, tentei vestibular para Arquitetura e para Arte e optei por Arte. Para a minha família era uma tragédia. Como é que um filho ia sobreviver com arte? E eu:

- Mas minha mãe, desde os 14 anos eu faço serigrafia, faço escudo das escolas de Conquista, faço cartaz para todas as festas forró, para o interior todo; faço camiseta, sempre tive meu dinheirinho... Faço com arte, então é meu trabalho!

Aí, fiz licenciatura em Artes Plásticas na Universidade Católica, eu era um curso bastante interessante, era um curso de arte integral. Tinha aquela ideia de educação artística bem americano na época. E era essa ideia de um professor que pudesse ser polivalente, que pudesse abarcar todas as disciplinas. Eu estudei canto, por isso comecei a estudar e a imitar desse cedo a minha voz. Apaixonado por música. Na verdade, eu que vivi nesse dilema muito grande: eu imaginei que eu iria me tornar um músico, um artista. Estudei teatro e artes visuais. O canto, música, teatro e artes visuais, artes plásticas. Era um curso bastante panorâmico, mas estudei história da música – adoro história da música! O teatro – li muito texto de teatro, dramaturgias. E nesse período comecei a fazer cinema também- cinema não! -, vídeo VHS. Era apaixonado por cinema. E gênios da pintura. Era um período que eu trabalhava muito, trabalhava com essa minha primeira esposa.

Aí, aqui em Salvador foi aquela descoberta do lance, né? Eu já vim para a universidade com um profundo conhecimento de história da arte e de arquitetura. Eu estudava muito lá: era Har-tour..., nos poucos livros que existiam. Eu ficava ansioso esperando...tinha uma única banca de revista em que podia de vez em quando, aparecer aqueles fascículos de gênios de pintura. Não tinha material. Os materiais às vezes eu tinha que comprar aqui em Salvador. Meu também me levava. Então era... Mas aqui em Salvador foi assim uma descoberta! E ao mesmo tempo um choque cultural muito grande porque eu saí de Macaúbas justamente para estudar em Conquista, uma cidade também sertaneja. E Salvador era uma cidade de uma cultura completamente diferente para mim. Muito erótica!

A minha irmã tinha um namorado que eles iam para a praia e eles voltavam, para deixá-la em casa, tipo...meia-noite, depois de uma farra, uma coisa assim, só de sunga e de sandália! [*risos*] Ele era um negro maravilhoso, lindo! Até hoje, ele é professor de educação física, um queridíssimo amigo da gente. Mora na Federação. E o samba também! Porque a minha educação em Conquista era muito clássica. Totalmente europocêntrica, né! Então eu ouvia Chopin, ouvia Beethoven, ouvia ...e músicos modernos também. Muitos músicos modernos, tipo Schoenberg. Eu era muito amigo dos filhos de Elomar. Somou aí esses dois núcleos. Ai o João Omar e o João Ernesto eram quase que irmãos, coisa assim, né! São!! E aí eu tinha toda essa relação...eu tinha um amigo meu cantor lírico, colega de escola, o Eleomar Nascimento, mora em Boston hoje. É um baixo importante num coral lá de Boston.

Eu cheguei em Salvador e tomei um choque muito grande! Primeiro pela população negra..., que é uma coisa que na paisagem de Conquista existia, mas não era muito visível, um apagamento muito grande, aliás! Negros de conquista passaram a existir depois...assim...eu fico brincando com isso, mas tem algo bastante sério...depois do trabalho da minha irmã, porque a minha irmã foi uma das primeiras professoras de História da África do interior da Bahia. E era um trabalho todo de conhecimento da negritude de Conquista. Conquista é uma cidade politicamente branca. O que aparecia era justamente só essa história. E ela começou a trabalhar muito e....faz eventos, é uma pessoa muito importante nessa área. Muito reconhecida socialmente, aliás.

Então quando eu cheguei aqui, eu tive esse choque cultural. Tudo era muito novo e eu tive que conviver aos poucos e transformei no ser que sou hoje: uma pessoa completamente apaixonada por toda essa beleza... e cultura da cidade da Bahia e da sua interlândia, o Recôncavo. Completamente! Não consigo me imaginar fora daqui.

Eu sou uma pessoa apaixonada pela cultura brasileira, principalmente essa cultura de origem africana, de origem aborígine, e indígena também. Então, só sairia de Salvador pra São Luís do Maranhão e moraria lá em Codó, lá. Aqui eu trabalho em Cachoeira, então são os únicos correspondentes de espaços de cidades, de urbanidades que eu consegui conceber na altura dos meus 47 anos.

Então, conclui a universidade, mas antes, no primeiro ano da universidade, aos 17 anos eu participei de um evento artístico aqui, que era um salão promovido pela empresa Copene e Metanor, e depois misturou e virou Prêmio Copene. Foi em 86 e aí eu me apresentei publicamente as minhas pinturas. Guaches sobre papel muito grandes. E fui reconhecido por um importante crítico de arte brasileiro. Existia uma confluência de críticos muito grande: tinha professor da Escola de Belas Artes, o professor Juarez Paraiso; tinha artistas plásticos no grupo, o professor César Romero; tinha na época a professora Ana Maria Villar, da Escola de Belas Artes também...e eu era totalmente desconhecido! Totalmente desconhecido, eu estudava na Católica. Existia um preconceito muito grande entre Belas Artes e a Católica. Principalmente porque a Católica era vista como uma escola – como de fato era-, mais voltada para licenciatura, para Educação em que existia poucos artistas. Mas eu conheci grandes artistas lá na Católica, eram

colegas. Mas realmente lá era mais tradicional. Tinha os professores de música velhinhos, representavam um pouco assim, uma certa aristocracia cultural na Bahia. É uma pena ver o prédio hoje fechado. É muita história, história da Bahia, muita história da música, da arte da Bahia está aqui, tem passado por mãos muito importantes. E eu estudava no Instituto de Música, mas onde funcionava o curso de artes plásticas, licenciatura em artes plásticas.

Eu ganhei esse prêmio e fiquei muito conhecido. Eu dividi o prêmio com outro artista na época, que era mais conhecido na Escola de Belas Artes, que é o Gabriel Lopes Pontes, o filho do Manuel. E hoje Gabriel faz teatro! Migrou. E aí, mas nessa exposição foi muito importante porque de lá saíram grandes artistas baianos como eu, como – o que estão trabalhando até hoje! - O Caetano Dias (teve a exposição do Caetano também, que não teve muito destaque na época, nessa exposição); o Paulo Pereira também estava. Eu acho que devo ter até esse catalogo aí, mas eu vou pesquisar mais a fundo. Mas tinha uma geração assim... a Márcia Abreu, acho! Tinha artistas muito importantes. E outros artistas que desapareceram! Não sobreviveram porque a vida – eu acompanhei muito isso! -, vi artistas, colegas muito importantes, que faziam exposições, vendendo, trabalhando, ensinando, mas...mudaram radicalmente os seus caminhos. Foi a dificuldade que é ser artista, sobreviver como artista. Acho que aqui no Brasil, acho que no terceiro mundo (não gosto dessa palavra não, mas assim, os países que foram colonizados, que foram colônias economicamente, politicamente, né...) ser artista é bastante cruel. Mas, primeiro você tem de sobreviver, de heroísmo assim! Para depois você pensar em poéticas.

Sim, aí eu comecei a ter um espaço social na cidade. Esse crítico era um crítico muito importante, por isso eu o cito na minha tese hoje, as ideias dele, o crítico mineiro Frederico de Moraes. E que ele que vai criar aquela geração, vai ser o crítico daquela geração de Cildo Meireles, do Antonio Manuel, do Valtércio [Caldas], do Antonio Dias, lá do Rio. E um discurso sobre América Latina, é o primeiro crítico brasileiro que fala que a América Latina tem que se conhecer. Ele escreve sobre isso, ele promove esses cruzamentos todos. Muito mais do que construir um discurso de identidade brasileira artística, nacional, ele faz de fato mesmo, vai buscar relações, fazer cruzamentos.

E aí, eu consegui me inserir nesse centro, comecei a participar de todos os salões que apareciam na época. Participei ativamente dos salões, todos os salões da Bahia; e de alguns salões fora da Bahia, do tipo Salão de Arte de Pernambuco, que era uma cena importantíssima. E tive algumas participações em Minas, em Belo Horizonte. Mas aí me formei. Com esse sucesso todo do salão, eu resolvi ir a convite de alguns críticos que viram meu trabalho aqui na Bahia (eu tinha uma identidade muito grande no meu trabalho, diferente da produção feita aqui), eu tentei viver em São Paulo.

Logo depois que...um pouco antes de me formar. Tentei mudar meu curso pra FAAP em São Paulo... mas aí não aconteceu e eu conclui aqui. E fui ensinar educação artística em Vitória da Conquista. Foi o que chamo de uma experiência sinfônica de arte - educação porque era um encontro por semana em cada turma e as escolas ficavam realmente impressionadas com o meu currículo e com minha formação e aí todas as escolas...Eu era concursado em escola pública, tinha ...tinha 20 horas numa escola, mas aí todo o outro tempo era muito preenchido pelo meu trabalho em escolas particulares.

Foi uma experiência sinfônica. Eu cheguei a ter 36 turmas, quase cinco mil alunos que eu via toda semana! E aí comecei a organizar eventos, performances públicas com muitos jovens. Para mim foi muito importante porque por mais que eu tinha sido um artista, um aluno que fiz muitos estágios aqui eu não sabia que eu teria uma empatia tão grande com os jovens, os adolescentes. Porque minha juventude praticamente foi muito engajada e logo depois muito fechada o meu casamento. Só com Monica, a gente só pensava em literatura, só pensava em cinema, só pensava em arte. Então não tive muito contato, nunca tive muitos amigos de escola, além de outros ET's

também, como João Omar, como Eliomar Nascimento, cantor lírico, o João Ernesto... Além desses “estranhos”, eu não tinha uma vida muito, não tinha uma vida... não tive juventude, de ir para boate, de ir para beber, ir na festinha... eu não ia! E quando me tornei professor, trabalhando basicamente com o período onde a adolescência em Conquista era marcada por gangues, que hoje são as facções, né. Então as gangues e as escolas públicas, que eram conflitos sociais... particulares, então foi bastante importante trabalhar com tantos alunos ao mesmo tempo.

Agora mesmo uma das alunas que hoje é uma importante artista negra, que é de Conquista, que a minha aluna, chamada Marissa Lobo, ela é uma artista ativista, mora em Viena. Ela saiu de Vitória da Conquista, foi pra Viena e construiu uma carreira brilhante lá. Ela tem uma produção importantíssima. E recentemente ela me convidou como curadora pra participar de evento que ela organizou sobre artistas e ativistas da América Latina, junto a um museu importante lá. E ela foi minha aluna e recentemente eles me mostraram uma performance que eu fiz numa praça pública com 150 alunos. Aí ela falou:

-É a minha primeira performance! [*risos*]

Foi bastante emocionante porque uma colega postou. Então, tive muitos alunos que saíram, que são artistas hoje, que se tornaram artistas, arquitetos, atores importantes. Quer dizer, tem uma artista que eu... er... eu fui professor de grandes artistas! De todas as áreas: da música: Claudia Leitte foi minha aluna de história da arte na Católica. [*risos*]. Pois é, tive essa experiência sinfônica lá e chegou um ponto em que eu comecei a ficar muito deprimido porque não tinha interlocução. Só a minha esposa na época, ela estava aqui, estudando. Foi uma época de uma solidão muito grande. Foi realmente encontrando tanta gente e foi o único momento em que eu realmente me senti sozinho. Tinha um contato frequente com os alunos, tinha teatro, um bom estúdio lá, invadido pelos meninos o tempo todo. O tempo todo estavam ensaiando, estavam fazendo mil coisas..., mas eu não tinha interlocução.

E eu tentei a segunda ou terceira turma do mestrado da UFBA e fui aprovado. E pedi uma transferência na secretaria de Educação, porque o diretor do museu, o Heitor Reis, já me conhecia e ele queria que eu fosse professor das oficinas. E isso não aconteceu: a secretaria da Educação, mesmo com carta de aprovação no mestrado, eu entrei com um processo... eles não me liberaram para vir para Salvador, para fazer... Tanto que, depois eles entraram com um processo comigo, de abandono de emprego, porque eu decidi que eu viria fazer o mestrado. Depois eu ganhei, mas teve essa chateação toda.

E foi muito difícil porque eu vim pra Salvador, para estudar na Escola de Belas Artes, e sem emprego, sem nenhum tipo de renda. E os trabalhos nesse período já eram trabalhos assim com ... todos os meus trabalhos foram sempre “não comerciais”, bastante experimentais. E nesse período foi quando eu estava começando a lidar com os materiais orgânicos. Aí eu tive um afastamento do MAM, nesse período também, devido às políticas que se construíram lá. Porque eu montei uma grande instalação lá e depois não tinha condição de tirar. Isso criou um... eu fiquei uma pessoa bem... tanto eu como Mônica. E como Marepe! [*risos*] Não ficamos assim bem aceitos na ... Mas no início, quando eu vim pra cá pro mestrado eles deram muito apoio, porque eu meu trabalho que agora expus no MAR, eu elaborei lá, o “Segredos Internos”.

Trabalho que para mim... hoje tem muita gente escrevendo sobre o meu trabalho ... os críticos o reconhecem com um marco também desse novo pensamento sobre arte afro-brasileira, numa perspectiva mais atual. Que é um trabalho que vai ser uma síntese da minha pesquisa do mestrado, porque é todo meu mergulho na história colonial e no Recôncavo. É um trabalho que eu abordo justamente a decadência do sistema açucareiro e a abertura dos portos e a entrada da nova ordem, uma ordem burguesa, mercantil. Vai entrar em conflito direto com a ordem dos nobres aristocráticos portugueses. Para mim, a partir dessas leituras que eu fiz, passei essa tensão, esse momento, é que os nossos segredos internos, que é uma citação que eu faço do

Schwarcz, que escreve sobre esse período e escravidão, começam a ser revelados; nossos segredos mais íntimos.

Esse trabalho foi um marco. Entrei na Escola de Belas Artes. Minha relação com a Escola de Belas era muito periférica. Durante minha graduação, estudei restauração com a professora Ana Maria Villar, que estava na banca desse concurso, e ela se interessou muito por mim. Mesmo! Queria conhecer. E aí ela falou:

-Vá lá!

Eu falei para ela o quanto eu tinha interesse em estudar mais materiais artísticos, e ela falou:

- Vá lá como aluno! Seja meu assistente, monitor informal...Vá lá!

E realmente eu fiz todas as disciplinas de restauração. Todas, todas! Aí, a minha ideia era usar aquele conhecimento dos materiais para pensar a não conservação, a preservação e a intervenção, começando a pensar a transitoriedade. Tudo que eu aprendia eu usava nunca em meu trabalho! É o avesso! Oposição máxima! E é daí que começa a surgir justamente essa produção que para mim é o início da performance! Acho que um dos materiais orgânicos eles não inauguram essa série de instalações, de objetos estranhos, da performance, porque eram materiais com vida! E aí foi quando eu cheguei realmente ao corpo. Através principalmente dos materiais, que também são orgânicos, são perecíveis. E o primeiro material, no mestrado, foi açúcar. O mestrado, ele sistematizou! Foi importantíssimo em minha carreira: sistematizou a minha metodologia.

N: Quando ouvi falar pela primeira vez em Ayrson Heráclito, eu era aluna de Belas Artes, era do Diretório Acadêmico, era petista, do movimento estudantil dos anos 1990...

AH – Comunista também!!! Comunista!! [risos]

N: É ...tudo farinha saco! E a gente queria organizar o Fórum dos Estudantes de Artes, fazer aquela revolução na Bahia através da arte. Porque a arte, a arte, arte, a arte!... Toda aquela coisa linda... E você já era professor na Católica...

AH- E eu participei, não foi? Dei umas oficinas...[risos]

N- Sim, você participava de algumas coisas, era sempre parceiro da gente...você estava sempre no mesmo grupo e...

AH- Eu participava. Dei umas duas oficinas assim...acho! [risos!]

N- É. Tinha muitas coisas assim...a gente sempre participando, se encontrando. E naquela época Ayrson Heráclito era “cultura baiana”. Você era apresentado como “cultura baiana”. Sempre os textos eram “cultura baiana”. De 2000 para cá, a coisa vem para arte afro-brasileira, arte contemporânea, negro... Eu percebi que houve esse pulo. Ou talvez não haja esse pulo! Em algum momento você percebe essa mudança? Como você percebe isso?

AH- Deixa eu pensar.... Pois é! Eu acho que partiu justamente desse envolvimento acadêmico. Me lembro que a professora Sofia [Olzewsky Filha] na minha prova – porque lá para fazer mestrado você tinha que fazer uma prova prática! Tinha que fazer uma exposição. E ela ficou impressionada com a minha prova prática. Eu fiz uma instalação que combinava diversos materiais e já essa pesquisa que eu desenvolvia da história da Bahia. E ela falava assim:

- Isso é uma pesquisa sobre a Bahia!! Isso é a arte!

Porque naquela época existia...(até hoje! Eu sou professor de metodologia também.) essa ambivalência, essa separação entre ciência e arte, essas coisas...Mas na época, a gente estava construindo um mundo atípico na pós-graduação da UFBA. A gente estava começando a construir

caminhos para você defender, a nível acadêmico, uma produção de uma artista. Então, professor Juarez Paraiso foi muito importante nisso aí. Então foi nesse momento que tive uma participação muito importante dentro do mestrado: porque eu era um artista que mergulhava no meu processo, mas também tinha um aparato bibliográfico; tinha os documentos, tinha as fontes primárias, tinha respaldo teórico. E eles ficavam encantados porque eu não ilustrava, eu era uma espécie de um exemplo a ser seguido na academia porque eu transfigurava todo aquele conteúdo teórico em poesia. E isso era bastante para eles. Acho que é nesse momento aí que eu começo a ser associado a isso. Tanto que ainda no mestrado, no meio do mestrado, eu sou convidado para ensinar na escola, Católica, retorno para a escola que eu estudei. Me torno professor de arte na Católica - que me salvou. Agradeço muito à diretora da época, que era Leda Margarida, que conhecia meu trabalho, era um bom aluno aí ela me chamou.

Existia essa política na Católica: a de chamar ex-alunos egressos do curso para ensinar. Mas foi nesse momento, eu acho aí, que há essa associação. E eu deixava muito claro, né. A professora Maria Adair, a professora Viga, ...elas ficavam impressionadas porque as minhas experiências no mestrado eram muito intensas em relação à visualidade baiana.

E eu queria fazer esculturas com quiabo, esculturas com camarão seco... e a minha tese de mestrado foi bastante importante para isso porque não era uma ilustração, né. Eu trabalhei com literatura, eu cruzei todo esse processo com Gregório de Matos (mas eu não estudava Gregório!). Eu estudava o campo de significados. E Gregório era interessante porque Gregório estabelece essa relação que eu estava estabelecendo com a Bahia. A Bahia era a fonte de inspiração, era o modelo dele. Construía a satírica dela, a erótica dele...Então, nesse momento realmente a Bahia passou a ser um tema para mim. Eu eu dizia justamente que eu não queria trabalhar com as imagens que foram trabalhadas pelos modernistas baianos. Eu amava os modernistas, estudava profundamente esses modernistas baianos, do tipo Caribé, Cravo... Mas eu queria trabalhar numa outra dimensão. Queria instaurar no sistema outras abordagens de outras de outras possibilidades de visualidades. E aí chegaram os materiais como um emblema.

A década de 80 foi bastante ...as referências externas que a gente recebia era de reler do passado, mergulhar na história, de citar coisas.... Então, aquele momento que a pós-modernidade está... A ideia de pós-modernidade é internacionalizada. Então, é...muitas referências. E a partir daí eu baixei a questão: a minha referência é essa! É essa que eu quero.

Fiquei muito tocado assim, quando voltei de Vitória da Conquista, com o movimento musical da Bahia, com o Olodum. Aquilo é uma coisa incrível para mim. Eu tive num carnaval na praça Castro Alves, naquele período em que o Olodum homenageava a tropicália. Era uma coisa assim! Aí tinha Caetano falando que o Haiti não é aqui. Aquelas coisas todas assim. E eu percebia que poucos artistas na Bahia estavam se voltando para essas questões – os artistas visuais. E aí eu comecei a me firmar nisso e foi aí que eu comecei a pensar esses três materiais, que é o açúcar, a carne e o dendê.

E aí foi nesse período do açúcar que a questão da escravidão começou a aflorar em meu trabalho. Eu contei uma história amarga. O açúcar, de doce, não tinha nada! As minhas obras que eu fazia nesse período não eram insígnias de senhor de engenho, era escravidão, era trabalho forçado, era monocultura... e ao mesmo tempo a criação de uma nova cultura, construída a partir desse contexto tão conflitante que é o contexto colonial. Aí eu queria pensar justamente a partir daí.

Eu queria pensar justamente, o açúcar descortina essa paisagem onde, de certa forma, se forma um corpo cultural. Esse corpo cultural, de certa forma, é onde eu começo a fazer minhas associações mais diretas aos afrodescendentes. E aí a carne vem justamente como metáfora desse corpo cultural (a carne de charque, que não é um filé *mignon*!, que é uma carne processada, mas uma carne muito resistente!). É uma carne que também está associada ao sertão. E que também

traz, de certa forma, a carne de charque para mim, na minha gramática mitológica artística, traz para mim todas essas consequências oriundas da colonização e do tráfico. Que continuam sendo atualíssimas, que é a miséria, a desigualdade, que é o preconceito...os conflitos todos sociais. Então a carne começou a... comecei a utilizar a carne justamente como essa plástica, para pensar esse corpo cultural. Que é oriundo dessa paisagem, desse açúcar amargo.

Só que o meu primeiro vínculo com esse lado metafísico que tem a minha obra é bem anterior a isso. Na época que eu era pintor, que eu ganhava os salões, anos 80, eu fazia universidade ainda, eu participei da gravação de um documentário, em Cachoeira, com a Gaiaku Luísa, e foi quando eu conheci Cachoeira. Eu era uma espécie de diretor de arte no documentário. E foi aí que começou tudo. E eu acompanhei um importante ritual, no Humpami Huntologi,⁹² que era Humpami da Gaiaku Luíza. Eu acompanhei um importante ritual de uma semana, que a festa do Boita, a maior festa do jeje.

Foi aí que eu conheci o Pierre Verger, que estava lá também. E foi aí que descortinou outro mundo completamente, inteiramente novo, de percepções novas.

Quando eu retornei dessa festa, eu também senti no corpo. Passei por um processo de intoxicação, de diarreia e tudo mais, e aí fui procurar Zé Carlos Lisboa (que era um dos alunos da Católica), que era iniciado no terreiro e que possibilitou a gente... , a equipe que ele também fazia parte da equipe, produzir o documentário. E aí ele me falou que eu tinha visto coisas muito fortes, muito intensas e não tinha tido preparo espiritual. E partir daí, como cliente, eu comecei a me tratar com ele. Foi na década de 80 que eu fiz a minhas primeiras limpezas de eguns, tomei meus banhos, meus resguardos... Aí, depois essa relação foi crescendo e eu estabeleci uma relação de abiã com ele durante muito tempo. E depois me confirmei no terreiro. Sou filho dele. A Gaiaku faleceu, ele abriu o terreiro dele e esse universo metafísico, sagrado, entrou no meu trabalho. Mas entra muito mais no momento quando eu penso esse corpo cultural como um corpo que não só resiste e sobrevive, mas um corpo que ele age! Daí a importância do terceiro elemento que utilizo como material, que é o azeite de dendê.

Esse poder de dar a vitalidade, o movimento e a dinâmica às coisas. O azeite de dendê é pensado como um material, que é esse representante da culinária baiana, mas como um material que representa os fluidos vitais desse corpo, que para mim são três. E que estão associados à mitologia de Exu, que é sangue, o sêmen e a saliva. O sangue eu associo à parte mais hidrogenada do azeite, que é a flor. A parte intermediária, que está entre flor e a parte mais integral, que é o bambar, seria a saliva. E o bambar, que é a parte mais integral, ao sêmen de Exu.

Então, o sangue que oxigena esse corpo, esse sangue vegetal faz esse corpo viver. O esperma, que fertiliza esse corpo e faz esse corpo se multiplicar, expandir, procriar, não se findar, gerando descendências, gerações. E a saliva, que faz esse corpo falar. Que faz esse corpo construir discurso e comunicar.

Foi exatamente nesse período. Tudo isso veio no mestrado. É lógico que aos poucos, as coisas foram aprofundando. No mestrado, as minhas formulações da paisagem da Bahia, a ideia de paisagem, que o açúcar me deu, esse campo onde eu vou fixar essa ideia de corpo cultural é que adensa. Do mestrado são todos esses materiais que eu elejo e começo a fixar.

A partir de 2000, com os trabalhos de carne, eu passo quase quatro anos em trabalhos consecutivos com carne. (Recentemente retomo com Marina [Abramovic]. E retomou o trabalho, e o trabalho voltou com uma atualidade incrível! Agora já fiz um trabalho fora do Brasil, na Áustria, vou fazer agora em Nova Iorque, a *Transmutação da carne*.)

E o dendê. E logo depois, o dendê. Os aquários, minha participação na Bienal do Mercosul, na

⁹² Terreiro Humpame Ayono Huntologi, situado em Cachoeira.

terceira bienal do Mercosul (eu tenho o catálogo aí). Os aquários de dendê...onde eu crio justamente a minha imagem. Eu compreendo que é essa referência de cultura baiana e de artista afro contemporâneo vem desses dois momentos. A nível de sistema social, essa ideia de cultura baiana está associada à minha pesquisa de mestrado e o meu desdobramento acadêmico e minha ação na Bahia. E a nível de arte afro-brasileira, nessa participação na Bienal do Mercosul. Que foi 2000 e?... que foi um trabalho que ficou invisível, aparentemente invisível para o sistema de arte, sistema de arte brasileiro principalmente. Foi *O Divisor*.

Esse trabalho eu fiz logo depois que li o texto do Paul Gilroy, o Atlântico Negro. Essa é a minha leitura da teoria dele. Ele ficou muito feliz com esse trabalho, ele já viu esse. Tive o prazer de conhecer ele no CEAO. E ele fica muito alegre com isso, com as coisas que eu penso através desse trabalho, da obra dele. Porque esse trabalho, de certa forma, ele foi um dos meus trabalhos mais complexos...a nível de estrutura. Sempre fui um artista muito barroco, muito ousado, coisas grandes...Mas esse trabalho, ele era montado fora. E são mil litros de azeite de dendê que saiam do Recôncavo. Foram transportados. Atravessou o Brasil. O trabalho era isso, tinha essa complexidade. E ia para um espaço, que até então eu acreditava, era um espaço de brancos. E esse trabalho quando foi montado num palácio lá da Praça da Alfândega, sede do Centro Cultural Santander, de uma forma muito complexa, porque o material era bastante...reagia de uma forma muito inesperada com as baixas temperaturas de Porto Alegre. Congelava, então tinha que ter bombeiro para derreter as latas para poder encher os aquários... o cheiro do aquário, toda uma história! Causou uma espécie de ...funcionou como um farol identitário!

As pessoas faziam o movimento. Ao mesmo tempo que os críticos, os curadores, o sistema da arte..., passavam despercebidos pelo meu trabalho, o meu trabalho alcançava uma dimensão social: era um grande evento, era quase que uma peregrinação! Então, existia grupos imensos do movimento negro que iam pra quase eu referendar o trabalho, como se fosse um ícone religioso. E eu tive uma grande participação em eventos: dei várias entrevistas às rádios, aos programas sobre cultura negra, eu participei de duas reuniões em que eu falei dos meus trabalhos para grandes grupos de cultura negra lá. Então, o trabalho hoje, ele é o me apresenta no sistema de arte internacional.

Essa revista, a *Art Review*, é uma revista que indica. E ela convida curadores do mundo inteiro para apresentar os *future greats*, então são a aposta do sistema. Quem são os que os curadores apostam no sistema de arte. O sistema de arte, você sabe, é muito complexo, muito grande. Cada dia mais eu vou descobrindo particularidades dele que eu num conhecia. (Depois eu vou falar da minha experiência na Bienal de Veneza). E aí esse trabalho foi publicado, junto com um trabalho das minhas mitologias africanas, afro-brasileiras, nessa revista com o perfil de 2015. Com o meu perfil. É muito interessante você ver, por exemplo, tentar relacionar a interpretação que se faz do meu trabalho hoje, por um importante curador que é o curador do MASP⁹³, Adriano Pedrosa, que eu chamo, que é um dos meus padrinhos porque ajuda muito no meu trabalho, me promove também! Mas assim, o que muda a nível de discurso em relação ao meu trabalho. Até então, depois da experiência no Mercosul, foi uma experiência que não teve muita repercussão, digamos assim. Ao mesmo tempo, teve essa repercussão dos movimentos sociais negros, mas a nível de sistema de arte, críticos, curadores, não!

O meu trabalho era lido de uma forma que era um trabalho estranho, potente, mas ainda tinha uma relação que o próprio sistema não se resolvia, que era uma relação de preconceito! Abertamente ninguém chegou a falar que o que eu fazia era o limite entre o folclore e a arte contemporânea, mas tinha isso... tinha essa ideia do *folk*, do *roots*. Tinha isso e a arte brasileira ainda estava investindo na expectativa internacional.

⁹³ Museu de Arte de São Paulo.

A própria arte africana era vista também de uma maneira muito preconceituosa. Aos poucos é que ela vai se desenvolvendo. Então, o meu trabalho segue também...

Então, por que eu penso tanto em sistema de arte? É o sistema que legitima os discursos. Muitas vezes! ...ele que populariza esses discursos; então eles são fundamentais! Eu, como professor também, e como artista - com essa experiência de como meu trabalho é inserido, ou como ele se insere dentro dos contextos artísticos sociais-, eu percebi muitas transformações desde que eu comecei até hoje. Uma dessas transformações é justamente dessa transformação do discurso sobre a arte brasileira sofreu.

A arte brasileira, eu acho que o sistema da arte brasileira, ela não conviveu muito bem com as complexidades culturais brasileiras. Então ela ficou realmente muito presa com as ideias paulistas da antropofagia. E ao mesmo tempo, de uma antropologia que gerasse uma síntese racional. Então, essa tradição geométrica, brasileira, racionalista que durante a década de 40 e 60, via produzir obras incríveis, né?! Mas que o sistema legitima de uma forma muito domesticada. E ela vai apresentar, justamente nessa contemporaneidade brasileira, para o mundo, em supremacia essa produção!

O sistema no Brasil, de arte, que está em São Paulo, dita os caminhos das coisas todas, sempre foi racista e sempre foi...nunca gostou muito do barroco, da desordem de aspereza! Nem de algo muito indeterminado – sempre entram em pânico em relação a isso! Isso eu assisti!

Então, isso refletia a um culto a formas de expressão internacionais, muito europocêntricas. De certa forma, é consequência também da ideia do colonialismo. Então, era um conceitualismo frio, era uma assepsia demais, que foi se popularizando. Uma racionalidade absurda com relação ao que se deveria mostrar sobre a arte brasileira. Mas, realmente grandes artistas se tornaram bastante importantes nesse momento. E aí minha obra é muito complexa assim. Era forte, rica, mas ficava nesse limite entre uma entrega a outros caminhos complexos da cultura brasileira, que não despertavam interesse!

Se a gente analisar o próprio protagonismo e o que sofreu o [Emanoel] Araújo para implantar no coração do [Parque] Ibirapuera o Museu Afro.... Porque o que Lina [Bo Bardi] fez antes já tinha sido esquecido, em relação a se pensar a cultura brasileira de forma mais complexa...isso já tinha sido esquecido! E num estava pensando sobre um sistema. Existia um sistema muito pequena, que pensava diferente: era o sistema em torno da Galeria Estação, em São Paulo. Lá onde estavam TODOS os artistas populares, primitivos, negros, ignorantes, analfabetos ou agramaticais, a – gramáticos! Então estavam ali! Era um nicho, justamente isso! Mas era um local em que existia um mercado, que é mercado considerável, mas não se multiplicava!

Então, a própria resistência do Emanoel de decidi implantar aquela coleção ali, sobreviver ali, de publicar “A mão afro-brasileira”, que é uma publicação seminal pra se pensar a diáspora africana na América. Seminal. Acho que pelo tamanho, pela complexidade que o trabalho dele pretende - e fez! produziu!..., nós não temos, eu desconheço por exemplo, inclusive na América do Norte alguma coisa tão potente a nível cronológico! O próprio Emanoel foi muito criticado:

- É um museu caótico! Coisa de preto! Não tem expografia! Não tem ...ninguém consegue entender nada! As obras são mal montadas! Fica sem a cenografia!

Então esse...eram as críticas que o museu de Emanoel, que *hardcorezou* muitas das questões de montagens de Lina! Então, essas duas referências são bastante importantes assim. E hoje todo mundo bebe no Museu Afro; toda a expectativa internacional para se pensar arte brasileira, quando chega no Museu Afro assim, baaaah!! As pessoas tomam um choque!! Um choque devido a essa forma distinta de apresentar a coleção e à dinâmica do museu. Bem, então, daí em diante muitas coisas mudaram.

A nível internacional eu percebo, por exemplo, a exposição de ...uma das exposições importantes africanos que conjuga arte africana e contemporaneidade, essas duas ideias - o próprio Marcelo [Cunha] fez importante pesquisa sobre isso! -, foi a África Remix. E hoje é uma exposição muito questionada, pelos próprios africanos. Porque muitas coisas mudaram! Mas a África, aos poucos, foi tendo uma dimensão...diversas abordagens, diversos curadores foram desenvolvendo projetos, importantes exposições e posturas frente a arte e essa relação da África no mundo...foram revistos. Como por exemplo, a exposição do Senghor, fundador do grande Festival internacional de arte em Dacar, em 66. Ele leva Picasso pra África. E também é criticado por suas posturas em relação a esse tipo de relação da África em relação à expectativa europeia.

O Senghor também leva três artistas brasileiros, em 66, que é o Rubem Valentim (que eu ironicamente amo a obra de Valentim, mas ironicamente digo que Rubem Valentim teve essa penetração nesse sistema internacional mais fácil do que um artista como Louco - que nunca saiu da Galeria Estação, porque que é um artista que mais se encaixou no projeto modernista, de modernidade paulista). Ele é assim, a concessão dos concretos, dos não concretos, neoconcretos, mas os concretos paulistas para a cota negra dentro desse sistema. Por isso que ele teve esse destaque muito grande.

O Rubem Valentim estava nessa exposição, o Agnaldo [Manoel dos Santos], que é um dos tesouros da arte baiana e brasileira, pouquíssimo conhecido ainda. Mas morreu muito jovem. Pouquíssimo “estudado”, não “conhecido”! Um artista muito raro e quando aparece no sistema comercial de arte, é muito caro, o Agnaldo! E o sambista e pintor Heitor do Prazeres. Essa era a representação brasileira nessa exposição...

Pois é, a partir dessa exposição aí, veio a África Remix, pensa essa ideia da contemporaneidade. É organizada pro [Fernando]Alvim, organizada por Simon, organizada pelo atual diretor da Bienal de Veneza [Onkwui Enwezor] também... e pensada, amarrada conceitualmente por uma nova...uma resposta – resposta não!...uma alternativa ao conceito de pan-africanismo, que foi pensamento do Achile Mbembe, que atualiza a ideia de *afropolitan*, afropolitanismo. Essa exposição foi muito criticada porque muitos críticos, africanos mesmo, acharam que eles forçaram muito a barra. Eles queriam apresentar para o mundo. Lógico, grandes artistas tinham algo...eles foram mediadores assim, né! Propuseram que os artistas fizessem, saíssem daquela realidade de não mercado de arte contemporânea que existe na África; que fossem apresentar outras possibilidades de expressão, que fosse fazer arte contemporânea, né!, na Europa. Por isso que essa exposição viajou muito, em quase todos os países da Europa. Eu vi em Paris essa exposição. Tive a oportunidade de ver.

Ok. Depois dessa África Remix, as críticas são essas né...Muitos dos artistas foram artificialmente criados para um expectativa, principalmente expectativa da Tate [Gallery]. A Tate estava passando uma grande revolução. Estava ampliando seu leque de curadores. E depois do Paul Gilroy, depois de Stuart [Hall], depois de tantos pensadores...Homi Bhaba...Essa discussão do pós-colonialismo, começou a se popularizar e esses grandes espaços da arte não poderiam se refutar de não dialogar com essas ideias. E aí, departamentos curatoriais especificamente para pensar a arte africana, foi criado lá no coração de Londres, da arte latino-americana, da arte da Oceania, da arte dos outros, que é como eles interpretam. Então isso promoveu toda uma abertura de espaço. Mas aí também criou uma expectativa de montagem, uma expectativa de obra em exposição. Então, quais seriam as obras, que teriam, que entrariam justamente nisso?

Eu recentemente tive uma experiência pouco prolongada na África. E a experiência pós-colonial africana é muito complexa, é muito diferente da nossa. E em relação à arte também. A grosso modo, eu vejo que ao mesmo tempo eles querem ser reconhecidos como artistas contemporâneos. Mas com uma identidade africana. Só que essa identidade africana eles têm que

negociar com arte africana pré-colonial, que para eles – para eles não! De fato, foi! -. Foi utilizada pelos colonizadores para reduzir a complexidade e o valor cultural dessas artes. E que para colocar no coração da Europa, nos museus de etnologia, essa cultura primitiva do outro...Então o artista africano, hoje, ele sofre muito com isso. Com a experiência que eu tive lá, era bastante interessante porque eles sabiam que eu não era não tinha uma mentalidade colonial. Pelo contrário, que eu sou um descolonizador total! [*risos*]Eu sou um pós-racialista; acredito nessa utopia! Mas, para eles era muito estranho porque as coisas que me interessavam eram tudo o que o ocidental reconhecia como primitivo. Então, eles não sabiam bem...:

-Porque que você não está se... Por que não te interessa questões contemporâneas da África?

E eu falei:

-Por que isso é contemporâneo da África! Isso está aí!! Está nos guetos, está!! Isso não foi destruído nem pela colonização, nem pelo processo de islamização. E nem pela revolução, pelo pensamento socialista revolucionário! Isso está aí, é contemporâneo! E que é a mesma coisa que eu faço aqui no Brasil!

E isso para eles era uma coisa estranha. Mas quando eles viam o trabalho, eles ...funcionava como um farol também! Como um caminho para paz...porque eu não tenho esses problemas. Eu não tenho... Se você reduz o meu trabalho ao folclórico, o problema é seu! Você que é uma pessoa que tem problema! O problema é seu! Se você lê dessa forma, poxa!, você perdeu tudo! Se um artista, um crítico brasileiro pensa dessa forma, então não entendeu nada de Lina, não entendeu nada de pessoas muito importantes que contribuíram para a criação de coisas tão fantásticas e pensamentos tão fantásticos! Então, meu trabalho, ele está nesse fluxo. A África em alta.

A minha experiência na Bienal de Veneza, foi uma experiência também que não é uma coisa conquistada...é absolutamente conquistada! Tipo, a nível de direito e legitimação. É a Bienal mais africana, mais negra que existe, porque o curador também é. Mas antes de chegar à Veneza, ele teve passar por Cassel. Teve que passar na Remix, Cassel, uma série de coisas e projetos incríveis a cada vez, para passar e para chegar em Veneza! Aí ele teve que fazer um percurso muito grande. E aí fez uma bienal que é uma delícia!!!Porque é uma bienal com dendê, temperada, entendeu?! Com toda essa esquizofrenia que eles vivem lá, do que é o contemporâneo para eles. Mas, incrível, incrível assim! Mas ao mesmo tempo, as grandes estrelas africanas elas eram barradas no sistema hierárquico dos eventos. Nas festas, nas reuniões da nata, ne´... que detém poderes políticos no sistema, na grande elite do sistema.

Eu vivi situações assim, muito constrangedoras! Eu, como tinha um passaporte do curador geral, porque a Koyo, que é uma curadora que me recebeu na residência [artística] em Dacar, ela é uma das mulheres mais influentes da arte no mundo porque ela trabalha com a arte africana, a Koyo me convidou e aí me deu essa credencial. Então, eu tinha um telefone e esse negócio que me deixava entrar em tudo quanto é canto. Mas não era assim pra todo mundo! Eu vi muitos artistas assim... o esforço das delegações africanas em...conseguir espaço, conseguir mostrar as obras, alugar espaços! No Brasil também, né, nem se fala! Então lá é a vida nua!

Hierarquizações: eu vi exatamente isso, como eu falei! Eu me senti Virgílio, aquele personagem da *Divina comédia*, passeando com Dante pelo purgatório. Eu me senti como olhando de ombro, assim, porque as coisas eram definidas. E a Itália, a Europa como um todo, o próprio sistema, o que eu descobri agora, que é o que gera, que surge a nível monetário, a partir de uma pessoa que dirige a feira de Basel (conheci lá o grande diretor); e aí depois vai pra outras feiras do mundo: vai pra Londres, vai pra Frozen, Master, etc, etc...então lá você vê o desenho claro dessas hierarquias que se constroem. E eu até imaginava que quem definia muitas coisas eram bienais ou eventos artísticos mais radicais, mais revolucionários...E não são!! Eu imaginava que

era a Documenta, mas a Documenta [de Cassel] não tem o poder da bienal. A bienal é uma vovozinha que as pessoas...A Bienal de Veneza é que ainda define as coisas!

N: Como você se vê nesse sistema internacional?

AH: Pois é... Eu tenho recebido muitos convites, as pessoas têm tido interesse no meu trabalho, eu estou começando a ser conhecido. Eu deixo claro que ainda não está tudo dominado não! [*risos*]. Mas existe uma definição para eles: que eu sou um artista da diáspora africana que consegue estabelecer uma relação muito especial com a África. Eu sou um artista americano que conseguiu estabelecer essa relação poética. E também esse caráter metafísico, esse caráter transcendente de minha obra é uma outra coisa também que está, de certa forma, ganhando um espaço social muito grande. Tem muita responsabilidade na obra dessa mulher, que é minha também madrinha, a Marina [Abramovic].

N: É “a Marina Abramovic?”

AH: É! Marina!? Mas a própria Marina ela teve o cuidado, ela me deu uns toques muito grandes assim. Falou:

- Olha Heráclito, o mundo é cruel! Você coloca suas questões, mas negocie!

Mas eu não estou seguindo muito os conselhos de Marina, não! Pelo contrário...a cada dia mais eu estou pesando a mão! Então, cada dia mais eu estou mais (entre aspas) “PRIMITIVO”! Trocando os conceitos pela surra de folha, pela energia das limpezas! Aí recentemente eu estive num dos principais museus de etnologia do mundo. Fui convidado justamente para esse evento e fiquei em Viena. E eles também tão passando por esta crise pós-colonial. Mas não todo mundo! Não é todo museu, não. Algumas pessoas importantes no museu que abrigam, abrem, estão abrindo os espaços. Por aqui, por exemplo. E estão me convidando muito! Porque eles não estão sabendo o que fazer mais com esses acervos. Como é que expõe a cultura dos outros não reduzindo essa cultura a um exemplo em que a Europa se destaca?

Então eles estão muito preocupados. Eu estou recebendo muito ...eu estou entrando um pouco também nesse sistema, nesse espaço dessa discussão colonial e do que fazer com os outros? E aí, eles me chamam. Para eu fazer limpeza, para mim (sic) oxigenar essa energia, para mim (sic) apagar, aplacar um pouco esses espaços, esses eguns. Mas os eguns não são os eguns dos acervos. São os eguns do colonialismo! São esses espíritos de mortos que são energias frias e que atravessam toda a tessitura social até hoje! E lá na Europa principalmente isso está fazendo!! Isso está muito, muito complicado para eles! E eles também não devolvem. Eu falei:

- Por que vocês não devolvem? E o penacho do imperador inca que está aqui? Não devolvem. As efígies do Egito que estão na Nacional Galeria [National Gallery]? Por que não?

Mas aí eles tão convidando, não é? Recebi dois convites. Mas aí, quando se chega lá tem uma reação...né...Eu chego... (meu sonho era levar um cargueiro só com as ervas. Um cargueiro inteiro atravessando o Atlântico, indo em direção à Europa que é para dar assim um banho...)

N: Um banho de floresta?!

AH: É sim! Para dar um banho de ebó, trazer aroeiras assim...trazer toda a botânica de limpeza sagrada pra ... Então cada vez mais eu quero reafirmar, eu quero confronta-los com essa ideia do primitivo, com as operações do primitivo. Mas eu posso fazer isso agora porque abriu essa janela nesse sistema. E eu sei também que esse sistema é dinâmico, esse sistema muda, entendeu?

Então é muito mais do que realizar uma exposição com objetos, com vídeos, com instalações,... é esse deslocamento desses discursos... O que pra mim, eu acho que é um discurso que...prin-

cipalmente na África agora, que é meu foco de interesse grande, entendeu, me tronar conhecido, trabalhar mais na África... Dessa relação que grande parte dos artistas africanos sofrem com essa ideia de tradição. É um chumbo nas costas deles!

Eu agora mesmo... uma artista da Nigéria, que estuda em Viena, está importante. Mas, que tem um trabalho bonito, mas completamente inserido no que se compreende de arte na Europa. É uma artista africana, que faz um trabalho a partir de uma perspectiva africana, mas assim com uma forma e com um...né!... Ela, vendo uma performance minha, ela se entregou em comoção! Ela se entregou, sim! Ela falou:

- Há muito tempo que eu não choro! Você está me fazendo chorar!

E para mim foi muito interessante, porque é uma espécie de...né...essa coisa que muitos artistas ditos contemporâneos africanos se distanciaram, ou ainda não resolveu, ainda é um problema. É complicado! É muito complicado: você, todas as suas tensões, toda sua complexidade, toda sua inteligência, reduzidas a um exemplo a não ser seguido, entendeu? E você estar nesse lugar. E você viver nesse lugar! Que é coisa que esse isolamento da Bahia, essa coisa meio *hippie*, que eu vivo, *outsider*...essa coisa de não ter um protagonismo também! De não ter acreditado na fantasia da antropofagia, no Mário [de Andrade], no Oswald [de Andrade]... de achar que nem tudo você consegue comer e nem tudo você consegue fazer síntese, e nem tudo é digerível. Há coisas que você come e você defeca como entrou. Ou às vezes nem defeca, você criar um câncer; não consegue ...! Tem referências que são assim: te matam! Eu acho que alguns artistas africanos, muitos assim que eu conheço, estão sofrendo dessa doença em relação a esse enfrentamento, nesse momento pós-colonial. Não sei se me fiz claro assim.

N: Você fala quais línguas? Como você se comunica nesse sistema?

AH: Eu falo um pouco de tudo. Um pouquinho de tudo: um pouquinho de italiano, um pouquinho de francês – francês eu falo um pouco mais, falo um pouco de inglês...misturo tudo! As pessoas hoje, quando eu viajo, elas querem me ouvir, querem saber o que falo. Então quando eu ...para trabalhar, para montar um trabalho, fazer uma coisa, eu não preciso...eu me viro”, mas quando vou fazer uma palestra, preciso de um tradutor. E estou fazendo um esforço muito grande para aprender línguas africanas.

Nessa experiência lá ...porque eu não imaginava que em Dacar, uma grande metrópole, com uma história longa de colonização por portugueses, no início, depois franceses... que todo mundo falasse francês! E não é verdade. Tinha pessoas que me interessavam: sacerdotes, os lutadores de *lamp*, que é uma luta que me interessa muito lá, porque resolve de uma forma muito popular e contemporânea essa esquizofrenia que é tradição e contemporaneidade. Então, essas pessoas não falam, elas não foram para a universidade. Então, até entendem francês, mas elas falam *uolof*. Elas falam serere, falam jola... Eu virava a noite lá estudando um pouco e como lá eu não era brasileiro pra eles – pra população com quem me interessava estar, porque eles acham que os brasileiros são todos brancos, são todos muito ricos e eu me passava por um cabo-verdiano e aí os mais velhos falavam em crioulo comigo. E aí a gente tinha uma comunicação muito grande. Eu era um cabo-verdiano que estava tentando a vida em Dacar. [*risos*]. E na Europa em sou tunisiano. A polícia me para sempre na rua, pedindo documento.

N: Magrebino?

AH: É tunisiano mesmo! [*risos*] Uma loucura essa experiência da Áustria hoje porque é uma tensão...porque é a rota de entrada dos imigrantes...e ao mesmo tempo é aquela cidade linda, linda...Aquela beleza, aquela arquitetura... É a cidade das princesas: das Leopoldinas da vida no meu universo, entendeu? Cidade do *art nouveau*, do Klimt, Freud,...mas ao mesmo tempo era a cidade do Hitler, aquela cidade do pensamento absolutista, do pensamento autoritário. E o embate que esse grupo que me levou lá, ativistas negros, mulheres, *queers*, trans, refugiados,

assim... uma guerra porque existe um conflito muito grande. Isso me deixou muito excitado em saber que as coisas no mundo realmente estão mudando e mudando, e estão acontecendo!...Eu acredito na revolução através dos conflitos... e no ativismo mais metafísico!

Porque negro, o negro enlouquece! Com as meninas, as artistas tão piradas assim, eles brigam o tempo todo. E assim eles reafirmam, às vezes nesse ativismo extremado (que está acontecendo lá que eu estou vendo), preconceitos. Reafirmam preconceitos.

Tipo assim, pra mim, minha mãe e meu pai, o casamento deles, me ensinaram eles me ensinaram!, que raça não tem cor, entendeu, que sexo não tem marca, não tem gênero, não tem nada! Eu aprendi isso assim. Mas eles... e aí, com meu trabalho está cada vez mais imaterial, mais dito primitivo, para mim eu acho que estou chegando nas essencialidades das questões. Eu propus um trabalho lá, um ritual que só é feito em três ou quatro casas de santo, do Recôncavo e em São Luís do Maranhão. E que é o embostamento do museu, que é o trabalho do Museu Etnologia de Viena – esse foi o título. Que para eles tinha uma curiosidade antropológica incrível, porque eles não tinham, porque era do outro, era primitivo demais isso. Mas, ao mesmo tempo eles viam uma ofensa muito grande, sobre material, não só simbólica, não. É material. É sobre os pisos, sobre o contexto, o nitrato das fezes das vacas austríacas que foram (forneceram a matéria prima para fazer a obra) aflorando, contaminando o espaço, a coleção ... a preocupação com a conservação dessas obras que estão ali, é o nitrato. Aí não pode ficar muito tempo. Foi instaurado, a coisa aconteceu. Depois teve que tirar. Então esse trabalho para mim foi muito importante em relação a trazer uma coisa que eu tenho muita fé, que eu acredito muito no poder, que é o poder dos métodos que os africanos trouxeram para nós, para nos salvar. Os africanos trouxeram para se salvar e nos salvar. Eu acredito muito nesse conhecimento, nesse conhecimento que chegou até nós através dessas práticas religiosas, dessas formas de relacionamento negro. Como estratégias de cura. Então esses seviciados, que foram escravizados, são também o antídoto dessa salvação?

E eu venho trabalhando muito com isso. Eu tenho cada vez me aprofundado nisso. Então, o estrume é essa sanha absoluta de Ossaim. A ideia de que o gado come as folhas e no seu processo digestivo acontece que toda potencialização, né... No sangue tem uma explicação disso: quando você decanta o sangue, você tira o plasma. Ah! O plasma vegetal de Ossaim! Que é um poder inacreditável, um poder que eu experimento a mais de 27 anos!

Porque quando eu estou carregado, tomo meus banhos de folha! Viro uma outra pessoa! Aqui a gente faz limpeza nessa casa em toda virada de ano. Em casa: fuhhhhhh! Quer dizer, eu acredito nisso! Então, estar nesses lugares, levar isso nesses lugares, enfrentar isso é importante. Isso para mim é o que tem de positivo no sistema. Essas janelas que estão abrindo. Essa é a minha ambição.

Eu sou um artista muito simples. Eu tenho uma aposentadoria que o governo do PT me deu, né. O governo Lula me deu. E eu posso me aposentar e continuar pagando o aluguel de um apartamento como esse porque tem essa mangueira que é um orixá pra mim, que eu não consigo me sair daqui. Ela tem uma relação comigo aqui. Então, o mais positivo é levar um pouco isso; é devolver um pouco do que foi me dado, sim...foi nos dado, que os outros nos negaram, como uma alternativa. Por isso que eu virei um curandeiro-curador, entendeu?

N: E a *Bienal da Bahia*, o que foi para você?

AH: Para mim foi mais uma dessas experiências... de curandeiro-curador! De quebrar! E eu organizei a performance de abertura. E a performance de abertura era quebrar a quizila. Eu não participei como artista, mas ...artista de obra, material! Mas isso era arte! Mas isso, organizar isso: colocar Louco ao lado de Rubem Valentim, no mesmo patamar hierárquico...isso para mim é processo de curadoria, de curandeirice, de feitiçaria, de cura, entendeu?!

Colocar os *hippies* da Bahia, com uma visualidade áspera... As figuras que geraram um sentimento de muita velocidade, a todo vapor...então, abrir esses arquivos, quebrar essa quizila. Quebrar um pouco essa hegemonia do pensamento de arte brasileira a partir de São Paulo e do Rio, em busca de um espaço para promover outros projetos de arte que existem no Brasil, democratizar de certa forma a complexidade da cultura brasileira.

N: Na sua visão, dentro da produção, realização..., como é que o artista negro figurou na *Bienal da Bahia*?

AH: Eu fiquei responsável porque eu tenho uma relação de pesquisa também. E então, eu que organizei as duas mostras. Lógico que tiveram outros artistas negros que participaram, tiveram importância como Paulo Nazaré, é o que me vem na memória agora...

N: **Juarez [Paraíso]...**

AH: Juarez?!! É, Juarez! E quem mais? Teve uma grande...porque a *Bienal da Bahia* teve uma participação muito grande da arte baiana! A gente precisava resolver isso também, né?! A gente precisava resolver isso. Por exemplo, conhecer um Juraci Dórea?! A complexidade que é... Eu só fui conhecer Juraci Dórea agora! Conheço o Juraci a muito tempo, mas eu não soube dar conta do trabalho de Juraci. Agora!... Porque eu já tenho maturidade pós-colonial, pelo menos acreditando nesse mito, porque continua tudo colonial ainda, mas...eu tenho uma maturidade, eu posso pensar numa sociedade além da raça, além dessas consequências...

N: **Qual é o espaço para um artista afro numa sociedade pós-racial?**

AH: Vai ser, acho que o mesmo espaço de qualquer pessoa, independente de marcas. Acho que no Brasil as políticas de reparação, de cotas, de políticas afirmativas...eu concordo inteiramente com tudo! Concordo inteiramente com elas porque é o jogo da desigualdade! O jogo da desigualdade é duro, entendeu?! E a desigualdade no Brasil ainda está na cor, na situação geográfica de onde você está, nas geopolíticas.

ANEXOS

ANEXO A - CARTA ABERTA AO I FESMAN, DE ABDIAS DO NASCIMENTO

Texto extraído de:

NASCIMENTO, A. **O Brasil na mira do pan-africanismo**. Salvador: Edufba: 2002, p. 321 – 332.

CARTA ABERTA AO PRIMEIRO
FESTIVAL MUNDIAL DAS ARTES NEGRAS
DACAR, SENEGAL, 1966

Neste instante em que artistas e intelectuais negros procedentes de todas as partes do mundo se reúnem em Dacar, no Senegal, e inauguram o histórico encontro dos vários ramos da frondosa árvore cultural gerada no solo africano, deseja o Teatro Experimental do Negro (TEN), do Rio de Janeiro, significar a seus ilustres participantes – irmãos de sangue e de militância artística – ardentes votos de feliz êxito em seus trabalhos. Os artistas do TEN não foram distinguidos com a honrosa investidura de integrar a delegação oficial que nosso país enviou a esse magno conclave. Somos, pois, os compulsoriamente ausentes. Ausentes de corpo, mas presentes em espírito, e daqui lhes enviamos, com nossa integral solidariedade, as saudações mais calorosas e fraternas.

Queridos irmãos: a exclusão do Teatro Experimental do Negro – TEN – é fato que não devemos estranhar. E se o lamentamos, não o fazemos por nós mesmos, mas pela excepcional oportunidade que o Brasil teria de ratificar perante o mundo sua tão decantada democracia racial. O que foi enviado, infelizmente, representa uma amostra não significativa da exata situação ocupada pelo negro no território das artes no Brasil. Nossa exclusão nada tem de surpreendente. Surpreendeu, e muito, foi a ausência de seriedade e de idoneidade dos responsáveis pela seleção. Entretanto, previmos esse desfecho com muita antecedência, e conosco o esperaram aqueles que acompanham, com atenção e honestidade, o desenrolar das especialíssimas relações entre pretos e brancos em nosso país. Aos que ignoram nossos precedentes históricos, seja-nos permitido lembrar que a benignidade da escravidão brasileira não excluía o africano da brutalidade física, além da violência moral inerente ao regime. Sob tais condições, quase sozinho, ele foi o autor do soerguimento de nossa estrutura econômica. Exerceu forte e incontida influência cultural. Advinda, porém, a abolição da escravatura, não lhe permitiram, ao contrário de tanta proclamação romântica, que o novo brasileiro livre gozasse plenamente a cidadania que se lhe outorgava na letra das leis. Herdeiros de privilégios sobreviventes do antigo regime, ainda agora usufruem o direito consuetudinário de manipular o negro, material e espiritualmente. Nenhuma outra comunidade negra, fixada em país de civilização ocidental, talvez sofra de maneira tão trágica a pressão de um meio social só na aparência totalmente favorável. Pois desde o recôndito do seu procedimento, esse meio mantém vigilante e severa censura aos esforços de afirmação do negro e de sua tomada de consciência. Não querem o negro brasileiro assumindo sua negritude. No pelourinho da ingenuidade vegetativa, ele é mantido alheio às implicações decorrentes do lúcido conhecimento de sua origem cultural e dos valores que, ainda antes de se tornar brasileiro, o negro já oferecia ao enriquecimento do humanismo, alargando seus horizontes. O ponto mais alto da reflexão e do balanço dessa contribuição humanística da raça negra, e o instante de fixá-la na curva da história humana, é sem dúvida o 1o Festival Mundial das Artes Negras. Os valores da cultura negra – puros ou tecidos a outras expressões culturais – se defrontam, se confrontam, e se criticam reciprocamente, na obra dramática e humanística de sua

complementação. O mundo creditará aos promotores, ilustres e anônimos, do Festival, o seu reconhecimento. Gratos somos à visão e firmeza de seus líderes e figuras paradigmáticas da negritude*, o Presidente Léopold Sédar Senghor, os poetas Aimé Césaire e León Damas, e o escritor Alioune Diop.

A ideologia da brancura

É preciso desvelar a realidade imediata do negro com espírito de objetividade e coragem. Sem contemplações sentimentais. Deslindar essa realidade das mistificações e despistamentos que a envolvem, é tarefa de civismo e humanidade. Sejamos, pois, incisivos e diretos. Há que tomar precauções ao se ouvir falar em “integração racial” no Brasil. Sua significação é muito relativa e restrita. É certo que os negros não sofrem, atualmente, qualquer agressão física ou legal. Mas quer isto dizer integração efetiva? Absolutamente não. Repercute em nós, os negros, mais como um jogo verbal, eufemismo dissimulador de um ideal secreto. Um desejo subjacente, em nossas camadas ditas superiores, de branquificar o nosso povo. Daí uma política de manutenção do negro “em seu lugar”, com franquias em certas áreas como o futebol e o samba. A indústria do pitoresco existente em vários mercados do mundo se mantém, entre nós, pela comercialização dos produtos que o negro cria para o Carnaval. A alegria vital do negro, seu pendor coreográfico, seus cantos, ritmos e cores, transformados em mercadoria exótica, instauram novo tipo de exploração. Com a vantagem de ajudar a manter o estereótipo do “negro bom”, que não cria casos. Mantendo-se na linha, sem projetos mais ousados e ambiciosos, esse negro recebe homenagens, é endeusado como o legítimo representante da arte negra urbana numa sociedade em transição como a nossa.

Sabemos os riscos que estamos correndo ao fazer esta denúncia. Nos qualificarão de ressentidos ou de frustrados. Outros partirão para o adjetivo infamante da tática do emudecimento: é um negro racista.

Mas que somos na verdade? Que temos feito nesses mais de vinte anos à frente do Teatro Experimental do Negro? Simplesmente isto: acreditar que nossas leis existem para valer. Acreditamos na igualdade de todos os cidadãos brasileiros, sem distinção de cor ou de raça, inscrita na Constituição da República; somos obedientes à nossa Lei de Segurança Nacional, que proíbe a pregação e o estímulo do ódio entre as raças; temos por escudo a Lei Afonso Arinos que pune o crime da discriminação racial e de cor. Nossa missão tem sido a cobrança da execução do que nossas leis determinam. Tudo aquilo que explícita ou implicitamente contrarie nossos princípios jurídicos tem merecido nossa denúncia e repulsa, pois fere a paridade democrática, atentando contra o que há de mais profundo na alma cristã do povo brasileiro. Democracia racial é a garantia do direito do negro continuar sendo negro, do branco ou do amarelo continuar sendo branco ou amarelo, se assim o desejar. Por uma opção livre. Sem coações, mesmo camufladas. Esse tipo de filtro, de capilaridade social, configura-se como uma verdadeira ideologia da brancura ameaçando a convivência interracial pacífica. Em estudo denominado “Patologia social do ‘branco’ brasileiro”, o sociólogo Guerreiro Ramos indica a gravidade do fenômeno que qualificou de morbidez, e não morbidez do negro. Nem só no passado, mas no presente, intelectuais brancos têm criticado os aspectos negativos de nossa convivência racial. Entre outros, citemos os sociólogos Florestan Fernandes, René Ribeiro, Roger Bastide, Arthur Ramos (falecido), os parlamentares Hamilton Nogueira e Afonso Arinos, que já se manifestaram sobre essa espécie de insidioso racismo brasileiro (dissimulado, envergonhado, eficiente).

Nossas observações, fugindo à colocação subjetiva e interpretação unicamente pessoal, têm seu apoio e substância em declarações de autoridades do Ministério de Relações Exteriores

que, na imprensa carioca, se externaram sobre a representação do Brasil ao Festival. Para escolher nossa delegação oficial o Exmo. Sr. Presidente da República nomeou uma comissão de cúpula, entretanto, uma espécie de subcomissão ou grupo de trabalho foi que realmente se desincumbiu da tarefa. Um dos membros desse grupo de trabalho, com o endosso dos demais membros, redigiu um documento de justificação das normas que orientaram suas resoluções. Esclareça-se que o grupo funcionou sob a inspiração e controle direto do Departamento Cultural do Ministério do Exterior, ou Itamarati.

Sabemos que o fato social se acha umbilicalmente ligado a conceitos de valor variáveis. Quando, por exemplo, as forças mais atuantes e criadoras da arte negra brasileira são vetadas da delegação oficial, o documento, que reflete a opinião do Departamento Cultural, alega que isso resultou da exigência de um “critério de integração nacional”. Ainda que rápida e superficialmente, focalizemos a preliminar “integracionista”. Será válida, no caso presente, a alegada “integração”? Integração são direitos e oportunidades iguais a todas as partes integradas. Onde estão, no grupo de trabalho, os representantes autênticos da cultura negro-brasileira? Somos oitenta milhões de brasileiros, dentre estes, cerca de trinta milhões com sangue africano. E que se saiba, nem ao menos um único, não alienado de sua cor e de seu grupo étnico, participou dos trabalhos do Departamento Cultural. Agora, o mais grave, lesivo e ofensivo: os artistas negros não foram ouvidos nem consultados em assunto de que são parte integrante. Menosprezaram sua pessoa humana, desdenharam sua arte. Tudo se consumou nos velhos moldes paternalistas, decisões foram tomadas, definiu-se o que é e não é arte negra ou o que eles supõem seja arte negro-brasileira, com a mais absoluta marginalização e desprezo aos militantes dessa mesma arte. Alguns, como o poeta Solano Trindade, o maestro Abigail Moura, e os pintores Cléo e Wilson Azevedo Sérgio, condenaram pelos jornais a forma arbitrária das escolhas. Esqueceram-se, aqueles negros reivindicadores, que os juízes itamaratianos de arte negra são infalíveis, onipotentes e irreversíveis em seus julgamentos culturais. Negro não fala. Não protesta. Aceita cabisbaixo o fato consumado. Já não é uma felicidade para ele andar solto por aí, com direito a fazer seu samba e seu jogo de bola?

Os excludores do Itamaraty

Advertimos que a focalizada posição do Itamarati não se prende à circunstância atual, nem é da responsabilidade do nosso governo. A atitude malévola da casta do Itamarati em relação ao negro é uma constante, uma norma observada desde longa data e que se cristalizou em tradição. Usam, naturalmente, para justificação do injustificável, uma linguagem refinada e erudita, como essa do documento. Mas, como não temos temor reverencial nem a nomes, nem a palavras, nem a instituições públicas que são também nossas, opomos ao critério do grupo de trabalho mentalmente esclerosado do Departamento Cultural, dirigido pelo Sr. Dayrell de Lima, o nosso bom senso, nossa vivência de brasileiros e de negros.

Nem só o Teatro Experimental do Negro foi vetado da delegação oficial. Também o foram a Orquestra Afro-Brasileira, o Ballet Folclórico Mercedes Batista, o Teatro Popular Brasileiro. Por sua longa e provada atuação no campo específico das artes negras – erudita e popular – e outras fossem as condições vigorantes, estas organizações teriam lugar prioritário e cativo em qualquer delegação oficial dessa natureza. Assinalemos que o Presidente Senghor, quando em visita ao Brasil e após ouvir a Orquestra Afro-Brasileira, manifestou enfaticamente o seu desejo de vê-la em Dacar no Festival. O documento considera a música dessa orquestra uma espécie de “fossilização”. Dir-se-ia ter havido, em relação a essas entidades, uma intenção punitiva na sua exclusão. Pois o documento estigmatiza a “volta às origens” como um artificialismo que não representa o “valor vivo e presente do nosso patrimônio africano”. Indaguemos,

porém, qual a essência do Festival. Ela foi definida pela sabedoria dos seus organizadores: o primeiro dos seus quatro objetivos principais “é fazer conhecer a contribuição do que o Presidente Senghor chama de *Négritude* à civilização universal”, e, em consequência, “permitir aos artistas negros deste lado do Atlântico um retorno às fontes”. Tais objetivos foram frustrados pela conduta do Itamarati, que ainda por cima, tenta confundir o assunto. Finalizando seu documento, diz que “a componente africana tem, no Brasil, condições para a realização da essência do conceito da *negritude*”. É o morde e sopra, a má consciência ou a falta de consciência.

Em sua aparente contradição, o documento é um modelo de lógica e coerência. Com a exibição dessa ginástica verbal, o Departamento manteve longe de Dacar aqueles que poderiam, talvez, enegrecer em demasia nossa contribuição artística “integrada”. E prosseguindo nos argumentos, a justificação menciona sua “visão prospectiva”, a “extrema mobilidade social”, num país em emergência como o nosso, o “larguíssimo processo de aculturação” aqui verificado, para, enfim, concluir: “Não se propõe, para o Brasil, qualquer problema de ressurreição ou ‘animação de fundos’ na fixação dessa contribuição”, mas sim a “permanência de valores negros sob o denominador comum da aculturação”. É o caso de se perguntar: por que, a prevalecer tal critério, o Brasil enviou uma delegação a Dacar? Para demonstrar a branquificação do negro? Para a casta itamaratiana não há negros nem *negritude* entre nós. O drama profundo de nossos ancestrais trazidos em navios negreiros da África não deixou rastro nem lembrança. Não teve continuidade, não encontra eco na alma do negro contemporâneo. No documento, o negro do nosso tempo só existe ao nível do samba, capoeira, cozinha baiana. Uma senzala melhorada. Tanto assim é que organizaram um volume sobre a “Contribuição da África à civilização brasileira”, especialmente para o Festival, e nenhum artista ou escritor negro teve participação em sua autoria. Sabemos que nesse livro não há a mais leve menção à existência de um teatro negro de arte e um teatro popular de negros. Os que escreveram a respeito do negro brasileiro podem até ser excelentes escritores. Mas o Festival exige que o negro seja visto por ele mesmo. Exige que não haja intermediários. Os autores naturais de um livro com essa destinação deveriam ser, por exemplo, um crítico literário como Fernando Góes, um poeta como Oswaldo Camargo, um crítico de cinema como Ironides Rodrigues, um sociólogo como Antônio Alves Soares, um pintor e crítico de artes plásticas como Barros, o Mulato, um estudioso dos cultos negros do Recife como Vicente Lima, um estudioso dos cultos afro-cariocas como Sebastião Rodrigues Alves, um dramaturgo como Romeu Crusoé. Relegada mais uma vez a segundo plano, desprezada outra vez, a legítima consciência afro-brasileira.

Negro “aculturado” e negro “assimilado”

Já estão fartamente desmoralizadas as conotações domesticadoras que, na prática, assumem certos conceitos sociológicos como os de “mobilidade social”, “aculturação” e “assimilação”. Tais expressões são insistentemente evocadas no documento itamaratiano. Sem pretensão de cientista ou de sociólogos, assim de passagem, fixemo-nos um instante no tópico da “mobilidade social”. Será ela algo real, verdadeiro e extremo como foi dito? Assim como a “integração”, a “mobilidade” impõe a exigência da reciprocidade para ser efetiva. Mas, observando o critério do Itamarati, formulemos a hipótese de um grupo de trabalho organizador de uma conferência diplomática na África do Sul: para sermos consequentes, quem deveria figurar como membros desse grupo? Em nome das alegadas “integração” e “mobilidade”, outros não poderiam ser que os excluídos do Festival: os artistas Grande Otelo, Ruth de Souza, Léa Garcia, Milton Gonçalves, Jorge Coutinho, Áurea Campos, Zeni Pereira, Dalmo, Tião e muitos outros notáveis intérpretes negros de teatro dramático. A lógica do absurdo, erigida em método de definição e seleção artística, não é da nossa responsabilidade. Nossa é a óbvia constatação de

que, apesar da “extrema mobilidade social”, o negro – como grupo – não tem oportunidade sequer de ultrapassar a cerca invisível que o mantém prisioneiro nos mais baixos desvãos de nossa escala social. A categoria da “mobilidade” confere trânsito e ascensão, aliás desnecessariamente, aos negros excepcionais; mas contra estes não prevalece muralha capaz de interceptar ou minimizar a projeção do seu gênio.

Não sejamos, porém, injustos e parciais: a mobilidade funciona, sim. Para certo tipo de negros – os “negros aculturados” ou “negros assimilados”. Estes recebem estímulo, apoio, fazem carreira. Muita vez atingem o topo da escala social. No topo ou em qualquer degrau da sociedade, os “aculturados” ou “assimilados” se prestam ao triste papel de símbolos e rolha. Símbolos das franquias de nossa “democracia racial”. Rolha que nosso mecanismo de controle social usa para amordaçar e ameaçar aqueles que promovem a denúncia das imperfeições, dos pontos negativos de nossa convivência interracial. Os negros e mulatos “aculturados” exercem com dignidade seu papel. Colaboram na manutenção dessa equívoca democracia racial. Ridicularizam a negritude, pois só compreendem e admitem “valores negros sob o denominador comum da aculturação”, o que importa na própria negação da originalidade e perenidade desses mesmos valores.

Que significa, na prática, aculturação e assimilação? Todos nós o sabemos: é a abdicação do seu mundo interior que os colonialistas exigem do homem colonizado como passaporte à nacionalidade metropolitana. Após se exonerar do seu elenco de crenças, repudiar suas vivências mais caras e profundas, se possível fosse suprimir até no seu inconsciente as marcas de sua herança cultural de berço, o negro se encontra apto a ingressar na vida nova. Depurou-se no banho lustral da brancura. Verificou-se a catarse, ele é um epígeno, ser quimicamente modificado. De negro só resta a cor da pele: por dentro leva jubilosamente a brancura da alma dos brancos.

Do ponto de vista brasileiro, tal colocação se reveste de suma gravidade. Institucionaliza-se a injustiça – a injustiça que, ferindo para além da carne, atinge o espírito do homem. Compulsão intolerável, é a semente do ódio. Brasileiros conscientes que somos, não temos poupado nossa pessoa, e nenhum sacrifício nos tem atemorizado, quando se trata de alertar a consciência nacional e os responsáveis pela harmonia social verdadeira a respeito das consequências imprevisíveis a que nos pode conduzir a prática reiterada e sistemática dessas agressões. Não permitamos que a semente do ódio encontre terreno fértil nem aqui nem em qualquer território do mundo.

O que tem sido o Teatro Experimental do Negro

Este tem sido, meus irmãos, o trabalho que há mais de vinte anos vem realizando o Teatro Experimental do Negro. Antes de nosso aparecimento, em 1944, negro não pisava palco de teatro dramático. Quilombo, uma revista editada pelo TEN, certa vez perguntou a Nelson Rodrigues, o nome mais importante da dramaturgia brasileira, quais, a seu ver, as razões da ausência do negro em cena. Respondeu: “Acho, isto é, tenho a certeza, de que é pura questão de desprezo. Desprezo em todos os sentidos, mas físico, sobretudo”. Após outras considerações, arrematou o branco autor de Anjo Negro “... quando uma peça exige o elemento de cor, adota-se a seguinte solução: brocha-se um branco. Branco pintado, eis o negro do teatro nacional”. Tiveram bom êxito os esforços do TEN nesse setor. Formou e lançou uma geração de artistas, intérpretes dramáticos da melhor categoria, hoje integrados no teatro e cinema brasileiro. Também dançarinos, coreógrafos, cantores, tamboristas, tendo já alguns deles, em companhias de uma literatura dramática para artistas de cor, e algumas peças figuram em nossa antologia de

teatro negro-brasileiro intitulada *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Nesses textos, a capacidade trágica e o lirismo do negro assumem papel dominante. O negro é o protagonista, é o herói. Antes do TEN ele somente figurava em papéis subalternos ou decorativos. Nós liquidamos com a fase do negro folclórico, do negro exótico. Promovemos o 1o Congresso do Negro Brasileiro, conferências, convenções, cursos, concurso de artes plásticas sobre o tema do Cristo Negro, tudo no sentido de oferecer ao elemento afro-brasileiro oportunidades de conhecer seu papel na sociedade brasileira, e a consciência de sua herança cultural africana, à qual somos fiéis dentro de nossa brasilidade. Esforçamo-nos para a fixação de um tipo de beleza através dos concursos da "Boneca de Pixe" e da "Rainha das Mulatas", com o senso pedagógico de educação do gosto estético popular. A cantora da Ópera de Paris, nossa Maria d'Aparecida, é um belo exemplo do alto nível desse concurso.

Sem nenhum contato, desligados materialmente, ignorando o que se fazia fora de nosso país, mantivemo-nos fiéis ao apelo telúrico, ao chamado primitivo. Ao fermento africano, à negritude, enfim, a qual, já o disse alguém, antes de um tema ou uma abstração conceitual, é o nosso jeito de sermos homens, nossa ótica do mundo que nos rodeia. E tudo o que jeito e ótica têm de mais profundo e intocável. Por isso, segundo o poeta, nos reconhecemos mais pelo olhar que pelo idioma. Daí ser irrelevante o argumento da língua diferente para justificar a exclusão de artistas dramáticos da delegação oficial. Esqueceram-se da valiosa experiência do Teatro das Nações, em Paris, ou subestimaram a sensibilidade e inteligência da plateia de Dacar.

Vamos enviar cópia desta carta aberta ao governo do Senegal, assim como também cópias idênticas serão enviadas à UNESCO e à Sociedade Africana de Cultura (SAC, Paris), também responsáveis pela organização do Festival.

Irmãos:

A diáspora negra foi o acontecimento mais trágico da história do homem. Fomos arrancados pela violência do coração da África – de nossos deuses, costumes, de nossos afetos – e vimos habitar o Brasil, Cuba, Venezuela, Porto Rico, Haiti, Estados Unidos. A história guarda nossa história nesses quatro séculos e, hoje, convocados pelo Senegal livre, por nossa Mãe-África libertada, realizamos a ansiada viagem de volta. Desde cidades tentaculares como Nova York ou São Paulo, dos canaviais cubanos, dos bananais da América Central, dos cafezais colombianos, do fundo das minas, dos poços petrolíferos, das usinas, ou dos mistérios da Bahia e Porto Príncipe, regressamos com nossas lágrimas e nosso riso. Enrijecidos na experiência de sangue, de força, de luta, de sofrimento – construímos um mundo novo, uma civilização nova –, comparecemos a esse 1o Festival Mundial das Artes Negras para confirmar nossa fidelidade às origens que estes quatro séculos de escravidão não conseguiram anular. Fomos negros ontem, somos negros hoje, seremos negros amanhã.

Nós, os negros brasileiros, artistas, poetas, intelectuais, músicos, nós, os excluídos fisicamente de Dacar, não nos sentimos ausentes. Em cada passo de dança que se executar no Festival, nós também estaremos dançando. Estaremos presentes em cada palpitação, na poesia e na música que se ouvir. Somos testemunhas oculares, pois nosso rosto está impresso para a eternidade nas máscaras que se exibirão. Somos a Negritude. E Negritude é a própria onipresença para aqueles que a assumem e a amam. Sobre as diferenças de idiomas, acima das distâncias territoriais e das nacionalidades, os veios da diáspora, em movimentos concêntricos, se reintegram no grande mar escuro dessa mágica Negritude que nos manteve no espaço e no tempo unidos e irmãos.

Em comovido afeto nos despedimos.

Rio de Janeiro, 31 de março de 1966.

Teatro Experimental do Negro

Abdias do Nascimento, Presidente