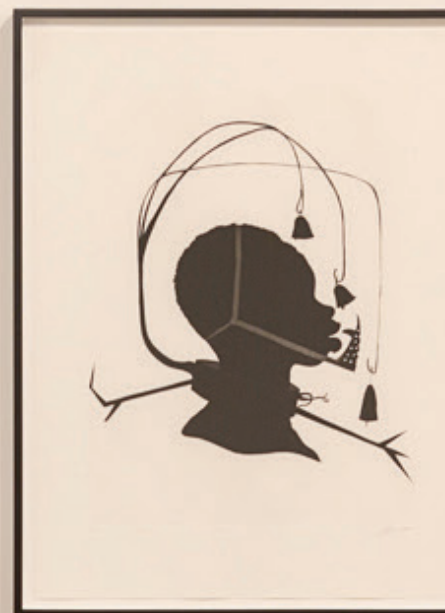


MONTAGEM FÍLMICA
E EXPOSIÇÃO:

VOZES NEGRAS

NO CUBO BRANCO DA
ARTE BRASILEIRA



DAVID ALMEIDA
O que é a arte? (2015)
Óleo sobre tela, 100 x 100 cm
Exposição: 2015
Exposição: 2015
Exposição: 2015

DAVID ALMEIDA
O que é a arte? (2015)
Óleo sobre tela, 100 x 100 cm
Exposição: 2015
Exposição: 2015
Exposição: 2015

DAVID ALMEIDA
O que é a arte? (2015)
Óleo sobre tela, 100 x 100 cm
Exposição: 2015
Exposição: 2015
Exposição: 2015

Igor Moraes Simões

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

Ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte
Tese de doutorado

**MONTAGEM FÍLMICA E EXPOSIÇÃO:
VOZES NEGRAS NO CUBO BRANCO DA ARTE BRASILEIRA**

Igor Moraes Simões
Orientadora: Prof^a Dr^a Blanca Luz Brites

Porto Alegre, março de 2019

CIP - Catalogação na Publicação

Simões, Igor Moraes

Montagem Fílmica e Exposição: Vozes Negras no Cubo Branco da Arte Brasileira / Igor Moraes Simões. -- 2019.

298 f.

Orientadora: Blanca Luz Brites.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. História da Arte. 2. Raça. 3. Montagem Fílmica. 4. Exposição de arte. 5. Negros e Artes Visuais. I. Brites, Blanca Luz, orient. II. Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

Ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte
Tese de doutorado

**MONTAGEM FÍLMICA E EXPOSIÇÃO:
VOZES NEGRAS NO CUBO BRANCO DA ARTE BRASILEIRA**

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS,
sob orientação da Prof^a Dr^a Blanca Brites,
como requisito parcial à obtenção do título
de Doutor em Artes Visuais, com ênfase
em História, Teoria e Crítica de Arte.

Igor Moraes Simões
Orientadora: Prof^a Dr^a Blanca Luz Brites

Porto Alegre, março de 2019

AGRADECIMENTOS

Agradecer, ter o que agradecer. Essa frase está aqui comigo enquanto escrevo essas linhas. Está comigo também o mar. O mar e tudo que lava para os ritos de espanto e de começo. Um oceano inteiro aconteceu para que, hoje, um homem negro e gay possa sentar diante de uma tela e agradecer pela conclusão de um doutorado. Foi preciso que outros homens e mulheres negras resistissem às travessias. Foi preciso que muitos fossem jogados ao mar. Foi preciso que aqui se plantassem culturas, se assentassem orixás, foi preciso estratégia, resistência e ativismo, em muitos tempos. Por isso, começo por agradecer aos meus ancestrais, suas existências, seus feitos, suas sobrevivências. Agradeço a Oxum, senhora dourada que me conduz pelos rios da vida. A Ogum, meu guerreiro que me guarda e a Xangô, homem do machado, da justiça e do livro. Agradeço por estarem comigo, mesmo quando me sinto sozinho.

Duas mulheres estiveram grande parte de suas vidas agachadas sobre seus joelhos, ao lado de um balde, mirando o chão à sua frente e pavimentando o futuro para que eu pudesse ter cadernos e livros. Duas mulheres negras. Minha mãe e minha tia foram as mães de mais um menino negro sem pai no país da mãe solteira. A elas devo tudo, cada coisa, cada gesto, cada movimento. Uma é Nara, útero do meu mundo, minha Oxum de amor e cuidado. Outra é Marina, é mar, é vento e decisão. Mãe, Mães, somente vocês e com vocês e para vocês, tudo... Sempre! Vó, olha o que eu fiz! Minha menor negra, Aline, a irmã que todo irmão deveria ter. Aos irmãos que a vida me deu, Alex Ramirez e Elaine Costa, vocês estão em mim, sempre,

até o sem fim do sem fim do mundo. Aos meus amigos, todas e todos, à família que eu soube escolher e que mantém a coragem de gostar de mim, apesar de mim.

Meu especial agradecimento aos artistas, professores, pesquisadores, curadores, negros e negras que me disponibilizaram tempo e generosidade em entrevistas que, mais do que atos de pesquisa, se tornaram encontros afetuosos e peças de uma rede que, espero, dure. Suas vozes são as vozes negras que se espalham pelo meu texto. Obrigado por me fazerem desconfiar do silêncio.

Não chegaria até aqui, nessa escrita com tantos negros, sem a Blanca. Blanca Luz Brites, minha orientadora, que soube o tempo da espera, o tempo do silêncio, o tempo da escuta para que eu pudesse fazer o trabalho que respondia aos meus anseios. Minhas idas e vindas foram ondas de confiança, debate e estímulo. Ana Albani de Carvalho, a exposição, a invenção, as edições da Anpap, os eventos, um grupo para pensar arte e política. Eis o que fiz do que me deram.

Blanca, brancas. São muitas mulheres. Negras e brancas, com quem aprendo diariamente sobre existir. Uma descendente de alemães de tanto me ajudar a me pensar, acabou por escrever uma dissertação sobre ser homem, negro, gay e professor. Ela me conduzia pelas minhas marcas, hoje ela estuda as suas. Minha Eliana Peter Braz, Lana, minha Nuchqueta, obrigado por estar por mim, comigo e em mim. Escutas. Mulheres. Não posso citar todas. Mas posso nomear algumas para

tocar as suas existências em mim. Franciane Cardoso, Neide, Neidoca, olhos de ler e chamadas de vídeo na noite. Olhos de compreender minha pesquisa, corpo para sentar comigo no meio da exposição, anotar, fotografar, pensar junto, obrigado, Neidoca. Paula Luersen, revisora de tese e de existência. Paulinha e eu: caos e ordem. Paulinha, que me lê e me questiona e me corrige, e a tese também. Mais mulheres: Eliane Nunes, a pesquisadora, professora e mais brilhante estudiosa de história da arte que conheci e amei e fui amado. Eliane encantou-se cedo demais. Em dado momento eu pesquisava sobre gênero e história da arte, ela sobre negros e as histórias que a arte conta. Ela me disse: estamos trocados. Eliane, aqui vai o acerto. Onde quer que estejas, tudo começou contigo. A arte, a história, o existir negro nas artes visuais brasileiras.

Mas há homens, varões aliados, como ouvi de uma mulher. Eduardo Veras, Ivair Reinaldim. Dois homens brancos que me disseram: vá! Faça! O primeiro me disse a frase que me trouxe aqui: “sua tese não é o trabalho de sua vida, mas sua tese estará sempre em sua vida! Faça!”. O segundo me perguntou como eu me sentia sobre ser, quase sempre, o único corpo negro nos eventos de história da arte. Me levou para falar com meninas e meninos negros estudantes de história da arte e, naquele dia, tudo mudou. Eu queria falar para eles. Meninas, meninos, Ivair, aqui está o que pude desde aquele meio dia. Ao professor José Rivair Macedo por me mostrar linhas e pensamentos negros como clássicos.

À Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, a UERGS, minha universidade, meu lugar de luta, lugar de montar histórias da arte para poder contá-las. A minha sala de edição, foi antes, sala de aula. Aos meus alunos e

alunas, obrigado por terem vivido comigo esse tempo de tentativas. Às minhas colegas Mariana Silva, Mariane Rotter e, muito especialmente, à minha companheira de ideias e invenções Carmen Capra, meu agradecimento eterno ao nosso enorme e minúsculo colegiado.

Minha turma de doutorado em História, Teoria e Crítica da Arte. Quase todos estrangeiros no Instituto. Todos em construção da comunidade que nos tornamos, todos em busca do que pode vir a ser para além do que é. Francisco, Paula, Felipe, Daiana, Luiza, pelo café, e escuta e apoio. Pelo dia em que combinamos perguntas para que eu provasse que esse projeto existia, para tudo o que fizemos e faremos, obrigado!

Aqui está o que pude. Aqui está o que Kehinde, a mulher negra em deslocamentos, em um Defeito de Cor, me entregou. Aqui está Rosana Paulino e sua escuta, aqui está Renata Bittencourt e sua mulherice negra e historiadora da arte. Aqui está o que devo para quem veio antes de mim! “Vou aprender a ler para ensinar meus camaradas!”.

Ora Yê Yê Ô, Ogum Yê, Kaokabecile.



The artist's work is a series of portraits that explore the relationship between the individual and the community. The portraits are rendered in a light, sketchy style, and are mounted on a white square frame with corner tabs. The artist's work is a series of portraits that explore the relationship between the individual and the community.

The artist's work is a series of portraits that explore the relationship between the individual and the community. The portraits are rendered in a light, sketchy style, and are mounted on a white square frame with corner tabs.

The artist's work is a series of portraits that explore the relationship between the individual and the community. The portraits are rendered in a light, sketchy style, and are mounted on a white square frame with corner tabs.

The artist's work is a series of portraits that explore the relationship between the individual and the community. The portraits are rendered in a light, sketchy style, and are mounted on a white square frame with corner tabs.



1. The first part of the work is a series of sketches and drawings that explore the relationship between the human body and the machine. The artist is interested in the way in which the machine can be used to extend the capabilities of the human body, and in the way in which the machine can be used to create a new form of human expression.

2. The second part of the work is a series of photographs and videos that show the artist using the machine in a variety of ways. The artist is interested in the way in which the machine can be used to create a new form of human expression, and in the way in which the machine can be used to extend the capabilities of the human body.



RESUMO

A tese que apresento parte da noção de montagem fílmica, conceito que tomo emprestado do campo do cinema, para pensar os objetos em estado de exposição como fragmentos, que articulam sentidos a partir de encontros afetivos e bélicos em constante negociação no espaço expositivo. Para construir esse lugar de onde vejo a história da arte, reúno o pensamento-filme de Marcelo Masagão e Sergei Eisenstein com os aportes de Achile Mbembe, Georges Didi-Huberman, e Giorgio Agamben, entre outros autores que me acompanham nessa empreitada. Dentro dessa perspectiva, penso as exposições como ilhas de edição que constroem histórias não previstas na História da Arte, disciplina de matriz europeia que junto com a herança colonial constituiu também os cânones daquilo que se denomina como arte brasileira. O foco da minha análise está em dois estudos de caso: as mostras Territórios: Artistas afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca (2015/2016) e Histórias Afro-Atlânticas (2018), nas quais identifico a constituição de narrativas válidas para histórias da arte, parcamente abordadas na historiografia da arte brasileira. A partir dessas exposições, aponto cruzamentos com matrizes e recorrências na história da arte brasileira, analisando objetos produzidos por sujeitos racializados e compreendendo que suas produções tendem a sofrer os mesmos efeitos que seus corpos em uma sociedade marcada pela herança colonial e pelo racismo estrutural. Escrevo a partir do reconhecimento de minha posição marcada como homem negro e historiador da arte, em uma disciplina e um campo tão alvo quanto o cubo que

foi depositário dos seus modernismos. Estão aqui as vozes negras que me acompanharam nesse trabalho como artistas, professores e curadores. A tese foi construída de forma a dar conta das permanências da História da Arte como disciplina; da constante manutenção de saberes que passam por questões de raça; da montagem fílmica como ferramenta para escritas da história da arte que se não se pretendem definitivas. As exposições reposicionam a produção de homens e mulheres negras, bem como as suas histórias, em uma perspectiva que inscreve como humanos aqueles que, durante muito tempo, foram alvo não apenas de silenciamentos, mas também de uma escuta seletiva; não apenas de invisibilidade, mas de uma cegueira orquestrada. Em um tempo contemporâneo, marcado pelas disputas, assinalam-se as vozes e fazeres de mulheres e homens negros e negras de forma a redefinir os saberes constituídos.

Palavras-Chave: Montagem fílmica, Exposição, História da Arte, Racialização

ABSTRACT

This dissertation arises from the conception of filmic montage, which I borrow from the field of Film Studies in order to reflect upon objects in state of exhibition as fragments that articulate meaning from affective and bellicose encounters constantly in negotiation in exhibition spaces. In order to build this place from where I see art history, I gather Marcelo Masagão's, and Sergei Eisenstein's filmic thoughts along with Achile Mbembe's, Georges Didi-Huberman's, and Giorgio Agamben's support, among others who have accompanied me in this venture. Under this perspective, I consider art shows as editing islands who may inaugurate unlikely stories in art history, which is a discipline of European foundations that, along with a colonial background, has constituted the canon for what is called Brazilian art. The focus of my analyses lies on two study cases, the exhibitions *Territories: Artists of African Descent in the Collection of the Pinacoteca* (2015/2016), and *Afro-Atlantic Histories* (2018), in which I identify the constitution of valid narratives for barely-approached art histories in the historiography of Brazilian art. As I have these two exhibitions as a starting point, I indicate the crossroads they reveal alongside foundations and recurrences of Brazilian art history when it analyzes objects produced by racialized objects, understanding that their productions tend to suffer from the same effects their bodies do in a society stained by a colonial background and structural racism. I write from my standpoint as a black man and an art historian in a discipline and a field which is as much a target as the cube that was the depository for their modernisms once was. The black

voices that have accompanied in this work as artists, teachers, and curators are present here. This dissertation was written as a way to account for the permanence of art history as a discipline, for the constant maintenance of knowledge that goes through race matters, and for filmic montage as a tool for writing art history that does not come out as definitive. The art shows reposition the production of black men and women as well as their stories in a perspective that inscribes as humans those who were for a long time target not only of silencing, but also of selective listening. Not only of invisibility, but of an orchestrated blindness in contemporary times characterized by their struggles, but also times when they point out to their voices and deeds, as they redefine constituted knowledge.

Keywords: Filmic montage. Art exhibition. Art history. Racialization.

**“surpreenderá a todos não
por ser exótico, mas pelo
fato de poder ter sempre
estado oculto, quando
terá sido o óbvio.”**

**Caetano Veloso
Um índio, 1977**

ALIZA

1985
2014

ALIZA

TEBA

12

AL

3KVA

ALIZA

Todo cubo branco
tem um q. de CASA

MY PUSSY
É O PODER

@helom

Os
barcos
estão cheios
de alma
Jas.

ME CHUPA E
AGRADECE

@KATHECART

5N



O muro, a inscrição

Num muro de uma rua no centro do Rio de Janeiro, alguém escreveu: “Todo Cubo Branco tem um quê de Casa Grande”. Cubo Branco. Vocabulário inventado para nomear a pureza e a higiene onde a arte deveria existir autônoma de qualquer interferência para além de si mesma. Para inventar um mundo só seu, foi escolhido um cubo branco. Branco evoca silêncio. Silêncio é lugar que se respeita, onde não se fala. Só fala a arte. Na Casa Grande da sala de exposição moram muitos silêncios. Dirão: mas quantos negros artistas são importantes e estiveram no Cubo? Quantas mulheres estiveram no Cubo? Na Casa Grande fala o senhor. Ele permite, ele concede, ele interdita. Negros falam porque o senhor concede. Falam, mas devem usar a língua do senhor. Mulheres falam, mas para existirem na Casa Grande do Cubo Branco tinham de ser permitidas, dobrarem-se às regras. Os senhores do Cubo Branco, ao contar sobre o que acontece em sua Casa Grande, preferem falar de si mesmos. Cubo, sala. Sala de exposição. Lugar de expor coisas e ideias sobre as coisas. De montar histórias com as coisas. Sala de expor histórias. Quantos negros nas salas dos encontros, simpósios e eventos onde se conta sobre essas histórias? Silêncio! Todo encontro que narra as coisas que acontecem no Cubo Branco tem um quê de Casa Grande.

SUMÁRIO

UMA APRESENTAÇÃO: Qual o lugar de fala? As histórias da arte como lugar de fala24

CAPÍTULO 1

HISTÓRIA DA ARTE, EXPOSIÇÃO E MONTAGEM.....34

1.1 Algumas persistências ou por uma história descolonizada da arte brasileira.56

1.2 Um tempo que nominamos como contemporâneo.....58

1.3 Sem neutralidade63

1.4 Entre a luta e a demanda: exposições, sistemas e visibilidades76

1.5 Objetos em estado de exposição e Autorias múltiplas e complexas83

CAPÍTULO 2

MATRIZES AFETUOSAS E BÉLICAS EM TERRITÓRIOS: Ato(s), Atalho(s) e Vento(s) de uma Exposição96

2.1 Territórios Negros na Pinacoteca de São Paulo: quando a exposição escreve o que os livros silenciam 102

2.2 Autoria e Racialização em Territórios..... 119

2.3 Modernidade, Modernismos e Exposições..... 132

2.4 A Mão Afro-Brasileira 141

2.5 Anotações sobre arte afro-brasileira 143

2.6 Nina Rodrigues e as Belas Artes nos Colonos Pretos do Brasil 147

2.7 Manuel Querino e a humanização do Negro no Brasil 151

NOTA DE FINAL: Agora Somx Todx Negrx? 157

CAPÍTULO 3

MONTAGENS AFRO-ATLÂNTICAS: UMA PERSPECTIVA DIASPÓRICA NAS HISTÓRIAS DA ARTE.....164

3.1 Portos de Partida: o MASP no caminho Afro-Atlântico 165

3.2 Travessias: Tempos justapostos para histórias afro-diaspóricas 177

3.3 Rotas no subsolo: Modernismos e Transes Afro-Atlânticos..... 207

3.4 Uma seção para pensar curadorias de sujeitos negros e recorrências de discursos 211

3.5 Instituto Tomie Ohtake: navios, liberdades e ativismos 219

3.6 Zonas de Silêncios ou sobre a permanência das máscaras brancas sobre peles negras 228

3.7 Os incômodos de Sidney Amaral: Territórios e Atlânticos 237

3.8 Ativismos ou porque a vida é feita diariamente de resistências 242

3.9 Incomodar a arte, a narrativa, a História da Arte 260

CONSIDERAÇÕES FINAIS266

LISTA DE IMAGENS

		Número de página
Fig. 1	Giorgio Vasari. Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori (1550) James Philip. Descrição de um Tumbeiro. Planos e seções de um navio negreiro (1745-1799)	44
Fig. 2	Aby Warburg. Atlas Mnemosyne, prancha 79 (1925)	65
Fig. 3	Antônio Caro. Colombia (1967-2010) Jasper Johns. Targets (1966) (Vista da exposição <i>A Tale of Two Worlds: Experimentelle Kunst Lateinamerikas der 1940er- bis 80er- Jahre im Dialog mit der Sammlung des MMK</i>)	74
Fig. 4	Mestre Valentim. Caçador Narciso (1785) e Ninfa Eco (1785) (Vista da exposição <i>Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca</i>)	103
Fig. 5	Vista da exposição <i>Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca</i> (2015). Seção Matrizes Africanas.	104
Fig. 6	Edival Ramosa. Emblema (1974)	105
Fig. 7	Vista da exposição <i>Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca</i> (2015). Seção Matrizes Africanas.	106
Fig. 8	Michelangelo Pistoletto. Vênus dos trapos (1967)	106
Fig. 9	Vista da exposição <i>Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca</i> (2015). Seção Matrizes Africanas.	107
Fig. 10	Vista da exposição <i>Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca</i> (2015). Seção Matrizes Africanas.	108
Fig. 11	Vista da exposição <i>Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca</i> (2015). Seção Matrizes Africanas.	109
Fig. 12	Vista da exposição <i>Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca</i> (2015). Seção Matrizes Europeias.	110

Fig. 13	Vista da exposição <i>Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca</i> (2015). Seção Matrizes Europeias.	110
Fig. 14	Vista da exposição <i>Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca</i> (2015). Seção Matrizes Europeias.	111
Fig. 15	Vista da exposição <i>Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca</i> (2015). Seção Matrizes Europeias.	111
Fig. 16	Vista da exposição <i>Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca</i> (2015). Seção Matrizes Europeias (Detalhe Eco e Narciso)	112
Fig. 17	Flávio Cerqueira, Antes que eu me Esqueça (2013).	114
Fig. 18	Vista da exposição <i>Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca</i> (2015). Seção Matrizes Contemporâneas (Detalhe das proposições de Rommulo Conceição, Paulo Nazareth e Jaime Lauriano)	115
Fig. 19	Vista da exposição <i>Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca</i> (2015). Seção Matrizes Contemporâneas.	116
Fig. 20 e 21	Registros do seminário <i>Pina-Encontros: olhares sobre a arte afro-brasileira</i> (2016)	131
Fig. 22	Arthur Timóteo da Costa. A Dama de Branco (1906)	139
Fig. 23 e 24	Rosana Paulino. <i>¿História Natural?</i> (2016)	140
Fig. 25	Reprodução da edição da <i>Revista Kosmos</i> (1904)	148
Fig. 26	Hank Willis Tomas. Um lugar para chamar de lar (2009) Emanuel Araújo. Navio (2007) (Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> . Seção Mapas e Margens)	165
Fig. 27	Vista geral da exposição <i>A Mão do Povo Brasileiro</i> (2016)	170
Fig. 28 e 29	Vista da exposição <i>A Mão do Povo Brasileiro</i> (2016) (Sobreposição de imagens do imaginário católico em relação aos orixás de matriz afro brasileira)	171
Fig. 30	Pedro Peres. Fascinação (1909)	173
Fig. 31	Vista da exposição <i>Histórias da Infância</i> (2016) (Detalhe de display)	173
Fig. 32	Rosana Paulino. A permanência das Estruturas (2017)	179

Fig. 33	Jaime Lauriano. Pedras Portuguesas #1 (2017)	180
Fig. 34	Jaime Lauriano. Pedras Portuguesas #2 (2017)	181
Fig. 35	Jaime Lauriano. Pedras Portuguesas #3 (2017) (Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> . Seção Mapas e Margens)	182
Fig. 36	Ibraim Mahama Ghana. Hamida (2017) Autor desconhecido. Os dois touros (1723-1730) (Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> . Seção Mapas e Margens)	182
Fig. 37	Maxwell Alexandre. Éramos cinza e agora somos fogo (2018) (Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> . Seção Mapas e Margens)	183
Fig. 38	Hank Willis Thomas. Um lugar para chamar de lar (2009) Emanuel Araújo. Navio (2007) Radcliffe Bailey. Ocidental (2015) (Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> . Seção Mapas e Margens)	184
Fig. 39	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Mapas e Margens.	185
Fig. 40	Faith Ringgold. Subway Graffiti nº 2 (1987)	188
Fig. 41	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Cotidianos.	188
Fig. 42	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Cotidianos.	190
Fig. 43	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Cotidianos.	191
Fig. 44	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Ritos e Ritmos (Detalhe de display)	193
Fig. 45	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Ritos e Ritmos (Detalhe de display)	193
Fig. 46	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Ritos e Ritmos.	194
Fig. 47	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Ritos e Ritmos (Detalhe de display)	195
Fig. 48	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Ritos e Ritmos (Detalhe de display)	195

Fig. 49	Carybé. Alexandrina e sua cidade (1944)	196
Fig. 50	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Ritos e Ritmos (Detalhe do display com longo intervalo entre o trabalho de Carybé e os demais trabalhos)	197
Fig. 51	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Ritos e Ritmos (Visão completa do display principal da seção)	198
Fig. 52	Flávio Cerqueira. Amnésia (2015)	199
Fig. 53	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Retratos.	200
Fig. 54	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Retratos. (Detalhe do display com trabalhos de Dalton Paula)	201
Fig. 55	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Retratos. (Detalhe de display)	202
Fig. 56	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Retratos. (Detalhe do display com trabalhos de Theodore Gericault)	203
Fig. 57	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Retratos.	205
Fig. 58	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Modernismos Afro-Atlânticos.	210
Fig. 59	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Modernismos Afro-Atlânticos.	210
Fig. 60	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Rotas e Transes: Áfricas, Jamaica, Bahia.	211
Fig. 61	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Rotas e Transes: Áfricas, Jamaica, Bahia.	213
Fig. 62	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Rotas e Transes: Áfricas, Jamaica, Bahia.	215
Fig. 63	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Rotas e Transes: Áfricas, Jamaica, Bahia.	216
Fig. 64	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Rotas e Transes: Áfricas, Jamaica, Bahia.	217
Fig. 65	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Rotas e Transes: Áfricas, Jamaica, Bahia.	218

Fig. 66	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Emancipações.	221
Fig. 67	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Emancipações.	223
Fig. 68	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Emancipações.	223
Fig. 69	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Emancipações.	225
Fig. 70	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Emancipações.	226
Fig. 71	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Emancipações.	227
Fig. 72	Jacques Arago. Castigo de Escravos (1839)	229
Fig. 73	Rosana Paulino. Sem título , da série Bastidores (1997)	229
Fig. 74	Jean Baptiste Debret. Máscara que se usa nos negros que tem o hábito de comer terra (1820-1830)	230
Fig. 75	Paulo Nazareth. Sem título , da série Para Venda (2011)	230
Fig. 76	Kara Walker. Restraint (Contenção) (2009)	231
Fig. 77	Sidney Amaral. Gargalheira [quem falará por nós] (2014)	231
Fig. 78	Jaime Lauriano. Liberdade, Liberdade (2018)	232
Fig. 79	Richard Bridgens. West Indian Scenery with illustrations of negro character, the process of making sugar (1836)	232
Fig. 80	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Emancipações.	235
Fig. 81	Sidney Amaral. Incômodo (2014)	239
Fig. 82	Pedro Américo. Libertação dos Escravos (1889)	239
Fig. 83	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Emancipações.	240
Fig. 84	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Ativismos e Resistências (Detalhe da entrada da Seção, com painel reunindo reproduções do símbolo do movimento Black Panthers, feito por Sidney do Amaral)	242
Fig. 85	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Ativismos e Resistências (Detalhe da entrada da Seção, com televisor exibindo imagens do coletivo Frente 3 de Fevereiro)	243

Fig. 86	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Ativismos e Resistências.	245
Fig. 87	Jaime Lauriano. Queime depois de Ler (2012)	246
Fig. 88	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Ativismos e Resistências.	247
Fig. 89	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Ativismos e Resistências.	248
Fig. 90	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Ativismos e Resistências.	249
Fig. 91	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Ativismos e Resistências.	250
Fig. 92	Sidney Amaral. Mãe Preta ou A Fúria de Iansã (2018)	250
Fig. 93	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Ativismos e Resistências.	252
Fig. 94	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Ativismos e Resistências.	253
Fig. 95	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Ativismos e Resistências.	255
Fig. 96	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Ativismos e Resistências.	255
Fig. 97	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Ativismos e Resistências.	256
Fig. 98	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Ativismos e Resistências.	257
Fig. 99	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Ativismos e Resistências.	257
Fig. 100	Mídia Ninja. Outros Carnavais (na greve dos lixeiros cariocas) (2015)	258
Fig. 101	Vista da exposição <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018). Seção Ativismos e Resistências (Detalhe da saída da Seção)	259
Fig. 102	Coletivo Frente 3 de Fevereiro. Bandeira “Onde estão os Negros?” (2018)	264

UMA APRESENTAÇÃO

Qual o lugar de fala? As histórias da arte como lugar de onde se fala.

Nesse sentido, surge a tese de doutorado que aqui se encontra. Ela é resultado de um contínuo acordo entre a História da Arte, que acessei ao longo de minha vida acadêmica como estudante, docente e pesquisador, e a contumaz operação de negociar com os textos da disciplina. **Negociar para incluir o que não estava nos livros ou para tensionar aquilo que lá estava.** Foi nesse modo de trabalho que me vi constantemente recortando e remontando palavras e imagens da História da Arte para construir narrativas que **incluíssem questões que sempre me pareceram pertinentes.** Esse foi o nascedouro da dúvida que mobilizou a primeira etapa do projeto de tese. A ela se justapôs, se sobrepôs, a leitura de autores que desde a década de 80 vêm problematizando os estatutos da disciplina. Primeiramente, Hans Belting e, tempos depois, Georges Didi-Huberman.

Esse olhar sobre o que se apresentava como História da Arte e sobre suas reapresentações me fez compreender melhor as operações que eu realizava como agente dessa disciplina: as histórias pareciam continuamente necessitar de montagens. Naquele momento, o segundo passo para esse projeto começava a se esboçar. Pensar que, assim como percebia em relação ao campo fílmico, a História da Arte como disciplina podia ser compreendida pela operação de montagem: a reorganização de elementos previamente produzidos para constituir narrativas válidas. Foi desse lugar que

passei a pensar o projeto que agora se ergue como tese: **a História da Arte pode ser pensada como a recorrente operação de selecionar, escolher e montar a partir de discursos que são sempre demarcados por aqueles que operam a disciplina.** Assim, desde a escolha específica de seu surgimento como disciplina, com florentinos renascidos, até as narrativas de vanguarda como protagonistas de um modernismo baseado em discursos de rompimento com o passado e movimentos artísticos, até a pretensa onipresença dos elementos multiformes que constituem aquilo que ainda nomeamos como *arte contemporânea*, o que se apresenta de maneira subjacente são escolhas complexas feitas por agentes em posições específicas a determinar o que seria elevado à categoria de arte, arte válida e História da Arte.

Cabe aqui uma colocação: a pesquisa acadêmica constitui-se como uma das mais fascinantes empreitadas para quem a isso se propõe. Muito antes de chegar a esses termos, o projeto de qualificação de minha tese de doutorado abria-se com o título: “A história da arte como lugar de onde se fala”. Naquele momento, um pesquisador, em meio ao processo de tentar encontrar os seus objetos, queria demarcar que seu território era a História da Arte. Hoje, ao olhar para aquele conjunto de escritos, percebo espantado que o título anunciava o caminho desde sempre sabido: meu interesse é e sempre foi a história da arte. Mas hoje soma-se a esse interesse, compreender que a história contemporânea da arte é lugar de fala. Ou seja, lugar de onde se pode fazer

emergir falas que a própria noção unidimensional de história subsumiu em laborioso trabalho de silenciamento. Se o lugar de onde falo é a história da arte, é desde esse lugar que posso fazer minhas alterações possíveis no sensível, como diz Jacques Rancière. Alterar aquilo que aí está e contribuir com investigações como essa, que possam em seu conjunto produzir narrativas diversas para a arte produzida no Brasil e, em especial, a partir de seus cidadãos negros e suas cidadãs negras. Tal compreensão só chegou quando as ideias soltas encontraram as páginas de uma escrita que, sei, não estará jamais concluída. No princípio dessa pesquisa, a História da Arte pensada em analogia com a montagem fílmica era um procedimento para escritas *da história da arte desde as exposições*. Essa continua a ser a tese. O que mudou? Esse procedimento agora encontrou ancoragem, sentido e motivação na vontade de ensinar pensamentos possíveis para outras presenças de negros na arte brasileira. Não à toa devo citar aqui a experiência na Universidade Federal do Rio de Janeiro, nos primeiros meses de 2018. Poder, pela primeira vez, discutir as constituições da História da Arte junto a um grupo de alunos formados em imensa maioria por meninas e meninos negros e negros; estar com aqueles estudantes e se ver diante da tarefa de discutir ausências e presenças na história da arte, desde a sua existência como disciplina até a representatividade de mulheres e homens negros e negros como pesquisadores e docentes; perceber, junto a eles, o que alguns dos textos que trago aqui entregam de informação sobre a relação entre racialização e artes visuais. Esses foram alguns dos principais motores para empreender uma tese que andasse junto com as minhas crenças e com a minha necessidade particular de me pensar como homem negro em uma

disciplina que se apresenta com faces tão diferentes das minhas e das daquelas meninas e meninos.

A História da Arte como disciplina é uma invenção europeia. Seu surgimento como conjunto de discursos sobre a arte e os artistas coincide com o projeto de países que passaram a dominar progressivamente a cena ocidental e a produção sistematizada de conhecimento. Ainda antes, essa área de saber se delineava como narrativa que dava a ver a vida de artistas circunscritos a uma cidade – Florença – e a um pequeno grupo – o círculo de Cosimo de Medici. Logo, essa disciplina tem sua fundação associada a um marco caro ao século XVI, mais especificamente aos anos de 1550, tempos do inventário de Vasari. No entanto, como bem afirma Georges Didi-Huberman (2013), a História da Arte está sempre a renascer e como tal, pode, ainda no continente europeu, referir-se a outros momentos basilares: a filologia alemã e a produção de Winckelmann; a ascensão da disciplina à categoria de cátedra na Viena do *fin-de-siècle*; o círculo que tem origem em Aby Warburg mas se projeta pela teoria de Erwin Panofsky.

A consolidação da História da Arte como campo de conhecimento coincide, assim, com situações que nos interessam particularmente: o progressivo avanço dos países do norte europeu sobre aquilo que foi cunhado como Novo Mundo; o acelerado processo de colonização e a ascensão do capitalismo. Dessa forma, a disciplina não surge fora do contexto que constituiu também o advento e a implantação do projeto que se pensou redimensionando o globo: a modernidade. Tal redimensionamento se dá tomando como base a invenção de um modelo de sujeito e civilização, de objetos e narrativas produzidos

por esses sujeitos. Baseado no primado da razão e do conhecimento, esse projeto encontrará em Kant – com suas formulações filosóficas a partir do século XVIII – e ainda em Hegel – que tem particular interesse para a noção de arte e História da Arte – um acento que se projetará como base universal e essencial para olhar tudo o que passa a ser o outro.

Conhecimento, História e Arte serão, a partir daí, avaliados com categorias muito específicas, com réguas que parecem deixar escapar uma infinidade de existências e epistemes, produzindo o duplo movimento de excluí-las daquilo que é legítimo e, ao mesmo tempo, incluí-las a partir da sua subjugação. Nesse sentido, homens e mulheres, territórios, experiências culturais, formas de narração e de pensamento atravessam os séculos sendo dobrados continuamente a um modelo que mais confirma aquele que lhe inventou do que compreende aquele que é analisado. O mesmo movimento acontecerá por dentro da disciplina que vem sendo forjada nesse tempo.

A História da Arte, nessa aparição europeia é, assim, também uma invenção moderna com projeção universal.

Como as disciplinas e noções de conhecimento produzidos entre os séculos XVIII e XIX, ela inventa simultaneamente uma noção de arte universal e a multidão de narrações que exclui: “Em sua ávida necessidade de mitos destinados a fundamentar seu poder, o hemisfério ocidental considera-se o centro do globo, a terra natal da razão, da vida universal e da verdade da humanidade” (MBEMBE, 2018, p.29).

Em territórios colonizados pelo continente europeu, num longo e contínuo processo de trânsito de indivíduos coisificados, efetivam-se formas de ver, interrogar

e classificar a arte, seus produtores, seus objetos e seus indivíduos a partir de marcas específicas que inventam o Novo Mundo e, mais tarde, o mundo subdesenvolvido, indexando seus pensamentos como experiências “etnográficas”, e não como conhecimentos legítimos. Essa epistemologia forja também, nesses territórios, formas de ver e de produzir conhecimentos.

Por um lado, podemos pensar que essa é apenas uma das dimensões da História da Arte como disciplina, porém temos de entender suas escritas como produções que partem de contextos específicos, com marcas específicas, até os dias que nos chegam. Em nosso caso, falamos e escrevemos desde uma das periferias do conhecimento lançando mão, continuamente, dessa forma metropolitana de escrever e pensar nossas histórias, nossas artes, nossas histórias da arte.

Tal estado de coisas que sobrevive e renasce até os dias mais recentes, como afirmam inclusive autores europeus (Didi-Huberman; Hans Belting) e alguns outros que serão mencionados ao longo desta tese, **forja nossas histórias da arte e suas formas de construção.**

Devedores de uma recente revisão pós-colonial (ou *decolonial*, segundo acepções mais recentes), conseguimos identificar que se nossos conteúdos e nossas produções poéticas ganham existências específicas, por outro lado, nossa historiografia muitas vezes trata da particularidade a partir de modelos epistemológicos gerais e, em grande parte das vezes, europeus. Quando digo isso, me refiro a escritas da história da arte que ainda têm como lacunares questões que não são estranhas aos diversos brasis. Assimetrias sociais, herança colonial, hierarquização de gêneros entrecortadas por raça e classe são, muitas

vezes, vistas a partir de óticas que se não lhes fazem desaparecer, diminuem a gradação da sua urgência.

A partir dessa perspectiva, as proposições artísticas em estado de exposição passaram a soar como um chamado para pensá-las em analogia com os fragmentos fílmicos e suas montagens, podendo ser reorganizadas de diferentes formas, de maneira a produzir visibilidade e legibilidades para histórias da arte. Aprofundando essa compreensão, a exposição aparece no contexto contemporâneo como o lugar de maior incidência dessa operação. Nela, podem entrar em negociação noções recorrentes da disciplina como autoria, cronologia, agrupamentos estilísticos, mas também formas outras de montagem baseadas em discursos dissonantes daqueles mais recorrentes.

Ali, na sala de exposição, cada obra pode ser pensada como fragmento articulado a outros, produzindo histórias. Desde aí, comecei a tentar compreender essas histórias como histórias não só das exposições, especificamente, mas como um lugar de constituição de escritas possíveis para histórias da arte. As exposições, ao mesmo tempo que trazem consigo compreensões historiográficas da arte, também podem erguer histórias outras. As montagens que se dão nas mostras com os objetos selecionados podem ser pensadas como uma ilha de edição. Um lugar de narrar, a partir das escolhas, seleções e de outros recortes, histórias possíveis da arte.

Desde a invenção do museu, da escola de Viena, até a arte conceitual e aquilo que nomeamos como arte contemporânea, História da Arte e exposição sempre estiveram próximas. Assim como Alois Riegl têm nas exposições e no museu parte

indissociável da sua atuação na cátedra que funda a História da Arte como disciplina, também, no Brasil, Walter Zanini e sua atuação frente a museus e mostras, constitui um exemplo de como a escrita da exposição reúne crítica, historiografia, história e, além disso, relações sistêmicas da arte.

A partir desses pressupostos, era necessário fazer escolhas de pesquisa e, assim, mesmo lançando mão de exemplos europeus e norte-americanos, fui empreendendo um trabalho de investigação que teve como base a arte brasileira. Essa investigação passou primeiramente por um olhar sobre instituições e acervos, para voltar, mais uma vez, às exposições. Ainda na empreitada de compreender como questões que não são recorrentes na historiografia da arte surgem nas exposições, escolhi tratar de mostras coletivas que valorizam as questões do negro e sua presença visível ou invisível na arte brasileira. Essa opção reúne a urgência de debates sobre o tema com a dimensão política que pode ser pensada a partir das exposições e, antes de tudo, um processo de compreender-me como um agente marcado pela cor da pele em espaços majoritariamente tomados por indivíduos também marcados como não-negros.

Se esse impulso se tornou cada vez mais pungente em minha escrita e na seleção de objetos, isso também acontece por perceber que algumas exposições vêm tomando como protagonistas sujeitos que não estiveram inscritos na História da Arte local ou global, ou então que foram fabulados por ela como *força primitiva e mágica*, assim como os minérios que eram extraídos da terra para fazer prosperar a metrópole.

Mostras como as que procurei analisar nesses escritos vêm forjando nas últimas décadas, com forte presença no Brasil, um conjunto de novas epistemes. Epistemologias que alargam nossas noções sobre a história e que remontam o passado e o presente lançando base para escritas futuras. O texto que se segue nessa tese dará a ver em muitos momentos essas proposições. As exposições que aqui apresento têm, com suas particularidades, empreendido o mesmo trabalho. Através delas, acervos tradicionais de instituições canônicas são montados partindo de argumentos outros, de modo a entrever novas histórias, agora possíveis. Com essas exposições que consideram sujeitos, territórios e fazeres em suas particularidades e assimetrias, proponho a montagem de uma história da arte que, como em um filme, lança mão de fragmentos já existentes para contar de outra forma aquilo que já acreditávamos saber. Um breve olhar (breve também pelo seu alcance) sobre a historiografia da arte afro-brasileira nos mostra que aquilo que geralmente se perdeu nas páginas da história foi possível em displays de exposições recentes. Nessas exposições, há como perceber o que o trabalho do tempo e da história muitas vezes silenciou.

Nas páginas de minha escrita, o texto está estruturado em capítulos que, através de forma e conteúdo, dão a ver a tese aqui proposta. Para tanto, no primeiro capítulo, abordam-se algumas das recorrências daquilo que propositalmente grafamos ao longo do texto como *História da Arte*, entendida como a disciplina de matriz europeia. Apresentam-se recorrências da História da Arte tomando alguns dos seus marcos clássicos, em nosso julgamento ainda presentes na disciplina. A partir de então, empreende-se uma leitura paralela desses

marcos em relação às particularidades da escrita da história da arte quando pensada a partir de regiões tidas como periféricas, não-hegemônicas. Essas são apresentadas a partir de leituras contemporâneas da história, da arte e da história da arte como disciplina, considerando as visibilidades e invisibilidades da produção que escapa à centralidade geopolítica. Lançam-se, ainda, as bases para uma discussão sobre a disciplina em contextos pós-coloniais, afirmando a montagem como uma entre várias saídas possíveis para articular outras escritas desde o lado sul do mundo, articuladas a sujeitos racializados como negros. Nesse capítulo também se esboçam chaves para pensar a necessidade de produção de novas epistemes para a escrita de outras histórias da arte. A noção de montagem atravessa o capítulo e se aprofunda na segunda seção, em que são trabalhadas suas principais referências justapostas à centralidade da *exposição* como lugar de *montagens* e de escritas possíveis para a arte em um tempo que nomeamos como *contemporâneo* – definido como a contínua disputa entre narrativas. O capítulo examina, por fim, as relações entre *exposição* e *escrita da história da arte* em suas articulações com noções sistêmicas. São apresentados os conceitos de *objetos em estado de exposição* e de *autorias múltiplas e complexas* na escrita da história da arte como *montagem fílmica*.

O segundo capítulo toma como eixo principal a mostra *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*. Ocorrida entre 2015 e 2016 na Pinacoteca do Estado de São Paulo, a mostra foi um espaço privilegiado para aprofundar os conceitos em jogo na pesquisa e, ainda, expor e aprofundar noções que tomam a exposição como disparadora para escritas de histórias da arte. A partir de materiais coletados ao longo da

pesquisa como catálogos, entrevistas e publicações que situam a mostra criticamente, quer se demonstrar como uma instituição central no circuito brasileiro opera com peças do seu acervo e se propõe a pensar sua coleção a partir de uma marca específica: a presença de artistas negros na arte brasileira. Embora seja construída a partir de uma linha cronológica e, pode-se dizer, tradicional da História da Arte, a mostra apresenta, em sua construção espacial e simbólica, elementos que ensejam escritas de histórias ausentes ou problemáticas na arte brasileira. Nela, objetos já pertencentes ao acervo são reorganizados, justapostos, selecionados e montados para dar a ver uma narrativa baseada em um tipo específico de montagem que ganha lugar na exposição. Também nessa seção são apresentados alguns elementos que permitem uma visada sobre a História da Arte brasileira, sua relação com o cânone europeu e a dimensão de sujeitos racializados como negras e negros em seus atravessamentos com as artes visuais. Uma abordagem sobre as figuras de Augusto Nina Rodrigues e Manoel Querino, a constituição de discursos sobre a presença do sujeito negro nas artes visuais, bem como a sua indissociabilidade do lugar desses mesmos sujeitos na sociedade brasileira, com ênfase na modernidade e no modernismo, são partes constitutivas das reflexões apresentadas. Em termos metodológicos, o capítulo apresenta a reconstrução da exposição e suas narrativas a partir dos materiais direta ou indiretamente produzidos pela mostra. A experiência de reconstruir elementos e discursos de uma mostra sem tê-la frequentado, traz para o texto questões como a acessibilidade aos documentos, a apresentação do catálogo e o uso de arquivos disponibilizados virtualmente.

No terceiro capítulo chegamos às águas da recente mostra *Histórias Afro-Atlânticas*, ocorrida entre os meses de junho e outubro de 2018, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e no Instituto Tomie Ohtake (ITO), também sediado na cidade de São Paulo. Essa escolha foi talvez um dos maiores riscos e um dos principais motores do texto da tese que por ora apresento. Foi com essa exposição que a pesquisa pôde se dar, no embate direto entre os espaços, os fragmentos e suas montagens. A mostra que no final de 2018 foi escolhida por vários especialistas, incluindo o jornal estadunidense *New York Times*, como a exposição do ano, não parte do caráter de autoria de sujeitos racializados como critério exclusivo, mas lança mãos de diferentes acervos e coleções para, na perspectiva que trago, através da montagem, articular coisas de procedências várias e fazer surgir compreensões sobre a dimensão Afro-Atlântica desde o período da colonização até os dias atuais. A partir da articulação entre diferentes fragmentos, seus tempos e contextos, a exposição traz noções pungentes acerca dos artifícios de silenciamento e resistência que constituem as relações entre as Europas, os Brasis, as Américas e a experiência afro-diaspórica. Dadas as dimensões da mostra foram selecionadas por mim, em cada um dos oito espaços expositivos, sequências que permitem explorar a noção de montagem fílmica da tese, ao mesmo tempo que estabelecem conexões com temas que são caros a um historiador negro, brasileiro, atuando no Sul do mundo. Um historiador com enorme vontade de tratar das histórias da arte, das exposições, mas especialmente dos lugares e não lugares dos sujeitos negros, como eu, nas artes visuais do país.

Essa urgência constante me fez escolher mostras do sudeste sem considerar essa como a única geografia das artes visuais no Brasil, mas primeiramente por constatar a sua centralidade nas discussões sobre o tema e tristemente perceber a quase ausência de vozes negras no cubo branco da arte local. O título *Vozes negras do Cubo Branco da Arte Brasileira* também é resultado de uma das ações realizadas durante a pesquisa que agora se apresenta como tese, em que foi possível reunir no espaço do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, três importantes falas que me acompanham: da artista Rosana Paulino, da historiadora da arte Renata Bittencourt e do historiador José Rivair Macedo. Duas mulheres negras e um homem negro que, no centro de uma sala expositiva, foram vozes a chamar a comunidade de pesquisadores, artistas e público local para a premência dessas vozes no pensamento sobre artes visuais que engendramos neste Brasil ao Sul.

Ainda sobre o *Vozes Negras*, há nessa tese cortes, montagens e sentidos que nascem da justaposição de falas de artistas, historiadores, críticos, professores e curadores negras e negros de diferentes partes do Brasil. Elas foram os sons que me levaram a compreender a necessidade de minha pesquisa e, acima de tudo, meu lugar político em um debate que ainda não demonstra possibilidades de solução.

Para finalizar: penso que a exposição é uma ilha de montagem, e que a História da Arte pode ser pensada em analogia com a montagem fílmica, por crer que, antes de tudo, a disputa dessas narrativas silenciadas, porém insubmissas, são a marca do tempo em que coexistimos. Assim como a arte que hoje, não sem dificuldades, tentamos abarcar como contemporânea,

a história contemporânea da arte exige, acima de tudo, um posicionamento político que escape à neutralidade. Histórias da arte são, então, montagens para reescrever o passado, olhar para o presente e constituir horizontes mais equânimes para o futuro.

“

Imagina que nas duas últimas décadas, nos anos 2000, a gente tem uma mudança de como o Brasil se autorreconhece. Pela primeira vez o senso tem a maioria de pardos e negros como população, ou seja, a maior parte do Brasil reconhece o passado ligado à escravidão, essa diáspora forçada negra africana. Isso traz pra gente, pra sociedade e pras instituições, o desafio de rever essas narrativas. As narrativas simbólicas, as narrativas que são construídas culturalmente sobre o que é o Brasil, o que é essa representação do Brasil. As instituições culturais têm uma dívida muito grande nessa representação em relação a todos os povos minorizados - negros, mulheres, indígenas, trans, transgênero, todos esses grupos.

Daniel Lima

Curador, artista visual e membro do Coletivo Frente 3 de Fevereiro

Conheça mais: <http://www.danielcflima.com/>

“

[As exposições] desenvolvem papel importantíssimo: o da inscrição dos artistas afro-brasileiros na história da arte (canônica, machista, elitista, branca, arrogante...), ao mesmo tempo em que fundam a concepção de quão igualmente capazes de pensar, de fabular, de confabular são os negros. Até pouco tempo atrás, no campo da história da arte, dificilmente o olhar alcançava as reflexões feitas por artistas negros, mulheres e homens e isso por falta de desejo, por desprezo, por incompetência estratégica. Portanto, há uma história não contada, uma história mal contada, sem a presença necessária, sem a prática de uma imagem e de uma fala sempre desvirtuada, menor, torta, relegada a não lugares. Encoberta. Essa história precisa ser escrita, há muito ainda por ser narrado, sobretudo por seus protagonistas.

Leandro Machado

Artista visual

Conheça: <https://cargocollective.com/leandromachado/About-Leandro-Machado>

“

Classificar é saber? Não, classificar não é saber. Por isso eu boto no livro [¿História Natural?] essa provocação. Classificar é classificar, saber é outra construção. Classificar eu classifico uma colher, um garfo, um ser e isso não quer dizer que eu saiba o que é aquilo. Mas durante muito tempo essa classificação, inclusive de hierarquização dos indivíduos, se coloca como se fosse um saber. Eu classifico o outro sem saber quem ele é. Classifico a partir de noções externas, classifico através do tamanho do crânio, da cor da pele. Mas eu não conheço esse outro, não estou aberto ou aberta a entender o que é esse outro, ou seja, eu não sei nada sobre ele. Classificar nunca foi saber! Classificar é classificar e eu parto sempre do meu ponto – só posso falar a partir do meu ponto de vista pessoal, não me agrada falar de outros pontos de vista. Do meu ponto de vista particular, eu acho que a noção do que é Arte Afro-brasileira passa por uma postura política do sujeito. Não é um conteúdo que pode ser acessado com definições do tipo: “Então isso aqui é uma linguagem que vai tratar dos orixás”. Se for assim, qualquer um que faz um trabalho com menção aos orixás, está fazendo Arte Afro-brasileira. E aí só há um trabalho, não há um artista Afro-brasileiro. Por outro lado, acho que é uma armadilha a racialização, a gente colocar a pessoa dentro de uma caixinha, de um compartimento. Aí entramos no “então você é negro e só pode fazer isso”, não. Não é assim.

Rosana Paulino

Artista visual, professora

Conheça mais: <http://www.rosanapaulino.com.br/>



HISTÓRIA DA ARTE, EXPOSIÇÃO E MONTAGEM

1.1 Algumas persistências ou por uma história descolonizada da arte brasileira

Ao começar uma escrita com a função de ser o ponto primeiro de discussão da tese, além de apontar algumas recorrências e formular uma proposição, entre tantas possíveis para pensar sobre a história da arte, é como se nos deparássemos com um amontoado de imagens, palavras e textos. De fato, ao longo desse trabalho, tenho me aproximado não do grande, do enorme, daquilo que se apresenta como monumental na História da Arte. Flerto, mas não exijo a grande narrativa. Escolho partir do pedaço, do fragmento, do indício. Ao invés da OBRA, quero a coisa e seus estados possíveis e inumeráveis. O objeto quando adentra o estado de exposição. Portanto, ao invés da História, escolho falar das *histórias*. Me coloco, antes, no lugar de quem pensa pela *montagem*, pela junção de elementos aparentemente heterogêneos.

Esse empreendimento encontra no cinema e na noção de *montagem* *fílmica* o elemento que permite o

pensamento acontecer. Acontecer diante do fragmento que se reúne com outro, das disputas e das consonâncias que surgem nesses encontros. Minha tese é resultado da busca de desenhar na exposição o projeto de uma ilha de edição, um lugar onde novas montagens possam ser operadas e, a partir delas, escritas contínuas e possíveis para a História da Arte de um tempo que muda numa velocidade que supera o pensamento. Não se trataria, simplesmente, de abandonar a casa, a História da Arte, essa velha senhora que me acompanha há tantos anos e de onde ergo espaço para pensar.

Não. A velha senhora está aqui. Ela interessa e é com ela que a conversa se estabelece. Por vezes, entrego em suas mãos cenas de filmes, pedaços de texto. Em alguns momentos lhe reapresento coisas ditas por ela em tempos distantes, mas que ainda estão presentes na sua constituição, nos seus valores, na forma como hoje se apresenta.

Jacques Rancière, em *O destino das imagens* (2013), ao tratar da montagem em Godard, nos fala de procedimentos adotados pelo diretor e nos lança na noção de história que se esgueira por entre as palavras do texto da tese. Diz Rancière (2013, p. 70) que Godard, conecta, sem fim: “[...] o plano de um filme com o título ou o diálogo de outro, uma frase de um romance, um detalhe de quadro, o refrão de uma música, uma fotografia jornalística ou uma mensagem publicitária”. O cineasta franco-suíço estaria fazendo duas coisas simultaneamente:

[...] organizar um choque e construir um contínuo. O espaço do choque e do contínuo podem ter o mesmo nome, História. De fato, a história pode ser duas coisas contraditórias: a linha descontínua dos choques reveladores ou o contínuo da copresença. A ligação de heterogêneos constrói e reflete ao mesmo tempo um sentido de história que se desloca entre dois polos. (RANCIÈRE, 2013, p.70)

A citação do autor é porta de entrada para o que apresento. Assim como no campo do cinema, penso que a história da arte pode ser construída a partir de noções que surgem na junção de fragmentos. Esses fragmentos são obras ou proposições artísticas que, reunidas no espaço expositivo, constituem histórias provisórias da arte. Esse caráter provisório abre brechas

para o contínuo estado de escrita da disciplina e, ainda, para o caráter de *montagem* que defendo aqui.

Se escolho algo que pode ser *montado*, é por sua capacidade de ser reapresentado de diferentes formas. Por que me interessa o vão que se abre na breve seleção de novos fragmentos. Esse vão é, para além de operacional, algo da ordem do político. *Político* no sentido que Rancière (2012) define, político como aquilo que é capaz de alterar, rasgar e produzir novas esferas do sensível. Porque o que é político pode instaurar outros jeitos, que não necessariamente aqueles já visíveis e legíveis, e talvez esteja aí uma forma de chegar a outras histórias que não esqueçam a velha senhora, mas lhe apresentem outras maneiras de existir. Não quero alvejar a História da Arte, como um futurista italiano que queria ver o desaparecimento da *Vitória de Samotrácia*. Quero apenas colocar a *Vitória de Samotrácia* ao lado da máscara africana para que possam, a partir do que são e do que não são, apresentar sentidos diversos.

Para começar a montar pensamentos

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.

Walter Benjamin

Começo com literatura, começo com Walter Benjamin, e também com Clarice Lispector. Por que escrevo uma tese que tenta não separar as coisas, mas pensá-las a partir de sua reunião e da produção de sentidos que podem explodir daí. Antes de pensar em objetos, em seu estado de exposição e em sua montagem, penso com Clarice. Em 1962, um traficante e assassino carioca de alcunha Mineirinho, fugido de um manicômio, é executado por policiais com 13 tiros. Essa morte é ponto de partida para a escrita de Clarice Lispector, que publica uma crônica em sua coluna na revista *Senhor* (1962). Alguns fragmentos do texto falam de algo muito próximo das operações que são apresentadas aqui e de suas proposições:

Para que minha casa funcione, exijo de mim, como primeiro dever que eu seja sonsa, que não exerça a minha revolta e o meu amor, guardados. Se eu não for sonsa, minha casa estremece. Eu devo ter esquecido que embaixo da casa está o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida. Enquanto isso dormimos e falsamente nos salvamos. [...] E continuo a morar na casa fraca. Essa casa, cuja porta protetora eu tranco tão bem, essa casa não resistirá à primeira ventania que fará voar pelos ares uma porta trancada. (LISPECTOR, 1962, s/ p.)¹

Talvez, ao leitor que começa comigo nesse trajeto, em que uma tese e seus desvãos se entregam, soe insólita a presença de um texto como o de Clarice. Mas, antes de mim, houve Walter Benjamin e lá, com suas *Passagens* (2006), a possibilidade de que a escrita se abra para além

dos limites entre a literatura e a história. Lá o fragmento também anima o pensamento. Assim, acompanhado por Clarice e amparado em Benjamin, digo de antemão, desde onde falo: a História da Arte, recorrentemente, parece ser a casa descrita por Clarice. A casa bem fechada e de porta trancada diante da tempestade. A casa que muitas vezes faz esquecer que sob ela há um terreno e, nesse terreno, a possibilidade de outras construções. O terreno pode nos ser comum. Talvez resida em tudo a vontade de pensar uma escrita da arte que seja capaz de nos reunir não na casa solidamente erguida, mas antes no chão do terreno. Penso que a exposição possa ser esse terreno. Espaço comum para construir pequenas e talvez efêmeras moradias, em uma arquitetura que preveja aqueles que não habitaram a História da Arte até então, ou onde habitantes se apresentam em cômodos pré-concebidos. Falo da casa de Clarice, falo do terreno, mas falo aqui também desde um tempo onde a tempestade já aconteceu. A casa e sua porta trancada estão em pleno estado de estremecimento.

Seus agentes, seus nomes, suas funções, seus objetos, pretensamente ordenados até aqui como uma biblioteca bem catalogada, expostos de maneira quase fixa, foram alvo, pelo menos nos últimos 50 anos, de um enorme vento. Vento que fez com que as ordens se espalhassem, e os conceitos fossem remexidos. Na biblioteca imaginada ou na sala expositiva que se ergue imaginariamente diante de nós, nada desapareceu.

Nota de atenção: nada foi jogado fora.

¹ O conto, publicado em 1962, pode ser encontrado no reservatório do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo-USP. Disponível em: <http://www.ip.usp.br/portal/index.php?option=com_content&id=4396:conto-qmineirinhoq-clarice-lispector&Itemid=220&lang=pt> Acessado em maio de 2018.

No entanto, cada vez que nos debruçamos sobre uma dessas folhas, palavras, imagens, reproduções, obras, proposições, olhamos mais atentamente. Olhamos para elas de novo e nosso olhar as encharca do tempo em que vivemos. Nosso olhar e nossos corpos as reorganizam como se já não soubéssemos o lugar exato de onde elas saíram ou, caso soubéssemos, como se esses lugares já não importassem como premissa primeira. O importante é olhar para elas, as coisas. Ver e ser visto por elas. Banhá-las do tempo em que respiramos e de todos os tempos que se sobrepõem em cada coisa. Essa imagem é constantemente presente quando penso que história da arte é essa a que me refiro quando resolvo falar, escrever, pensar, compartilhar indagações. Sou eu e outras e outros que, como eu, na condição de pesquisadores e pesquisadoras jamais recolhem, por total impossibilidade, todas as folhas ou todas as imagens ou todas as palavras reorganizando-as.

A história da arte de que trato aqui traz consigo o que foi lido por mim, aquilo que conheci até aqui, como aluno, professor, pesquisador. Desde então, parto da premissa de que essa história da arte não é única, embora perceba nela algumas recorrências. Essas recorrências são os lugares antes do vento. Essas recorrências são hoje *ainda*. Elas não são um passado abandonado com formas modernistas de abandono. Não! Essas recorrências são, ainda, muito do que chega a mim, a outros alunos, a outros professores e aos diversos públicos sobre o que é a História da Arte. Desde então, quero estabelecer um ponto: não me interessa, ao longo desse texto, esse é enorme e ontológico que paira sobre tudo. Me interessa muito mais aquilo que se dá no *quando*. Quando uma peça encontra outra, quando se distanciam e se aproximam no espaço expositivo.

Esse assunto, no entanto, será desenvolvido mais tarde. Por ora, cabe pensar que História da Arte é essa que, de tão presente, me faz buscar suas fissuras, olhar de novo para encontrar formas de ver que fujam aos seus enquadramentos mais frequentes, mesmo que seja para voltar a eles com olhos novos.

Essa História que um dia foi contada por italianos, que virou disciplina pela vontade de indexação alemã, tem recorrências que ainda me cabem. Me parece, por vezes, que a História da Arte como disciplina sempre fez um enorme esforço para parecer *oficial*, fechada, sisuda, única. Mas não é mais possível tanto, após o vento que correu por ela. Um vento que trouxe vozes não previstas, procedimentos não programados, obras materialmente não realizadas. A partir do vento, talvez seja preciso “deixar, por um momento tudo que acreditávamos ver por que sabíamos nomeá-lo e voltar a partir daí ao que nosso saber não havia podido classificar”. Essa frase, trazida da voz do historiador francês Georges Didi-Huberman (2013, p. 115) ressoa como um eco após a ventania.

Onde colocaremos todas as coisas que não sabíamos existir? Onde organizaremos tudo aquilo que não podíamos classificar. Cabe um aviso: durante a ventania, outras peças entraram naquilo que nomeamos história da arte. Imagens de outros registros, produções dos sujeitos, cujas vozes ouvíamos enquanto recolhíamos os destroços. Será que nos cabe aqui, no tempo em que estamos, incluir todas as coisas nas prateleiras já existentes? Será que não nos seria mais produtivo construir novas formas de organizar ou de melhor olhar o que antes não nos era conhecido, posto que não estava em lugar nenhum? Ainda, ao invés de arrumar

o que já estava nos antigos lugares, não nos seria possível pensar que todas as coisas podem ir para todos os lugares, desde que saibamos os motivos que nos levam a essa nova organização? Prevendo tempestades subsequentes, não seria o caso de entendermos que esses lugares não são fixos e que esse lugar que nomeamos como história da arte é feito daquilo que não se assenta? Histórias da arte produzidas mais naquilo que passa do que naquilo que fica, e que fixa.

De onde vejo a história da arte, no tempo que denominamos como contemporâneo, se propõe instável, fugaz, fluido. Feito de instantes e passagens.

A História da Arte como disciplina pode se afrouxar para deixar aberto o veio por onde circulam todos aqueles e todas aquelas que não se inscreviam como possibilidade, os quais nem política nem esteticamente se apresentavam no horizonte. Afirmar de onde vejo é demarcar um lugar específico de fala. Por que toda a fala, todo o conhecimento, nasce de lugares marcados. Não é diferente com a história da arte.

Assinalar os lugares de onde viemos é também uma atitude política em relação ao conhecimento que construímos. Afinal, como diria a mulher, negra, artista, performer e teórica Grada Kilomba (2016, s/ p.):

Descolonizar o conhecimento significa criar novas configurações de conhecimento e de poder. Então, se minhas palavras parecem preocupadas demais em narrar posições e subjetividade como parte do discurso, vale a pena lembrar que a teoria não é universal nem neutra, mas sempre localizada em algum lugar e sempre escrita por alguém, e que este alguém tem uma história.

Essa História, essa que tomamos como sendo da Arte, pelo menos de alguma Arte, quando vista em conjunto, a partir da voz de seus mais frequentes narradores, tem algo que se apresenta como um enorme romance. Um romance com heróis, grandes feitos, palácios, templos, salas onde a luz do sol não entra. Mas sabe-se que esse é só um dos vários recortes possíveis.

Ao longo do texto que agora está em suas mãos e olhos, a palavra *montagem* aparecerá continuamente. A montagem é a possibilidade do movimento. Tal qual a imagem fixa que produz a vertigem do cinema.

Antes, nessa parada breve que fazemos no tempo dos ventos, abro, para dividir com quem me lê, a primeira página de um já surrado livro do francês Germain Bazin (1989). Em tempo: essa é uma das muitas primeiras páginas de livros de Histórias da História da Arte que poderíamos adotar. Temos aqui uma conversa com outro fragmento. Diz ele:

A história da arte nasceu do orgulho dos florentinos, da consciência que desde muito cedo teve a cidade de Arno a ser a cidade-piloto de um mundo novo, desse mundo do progresso que um dia haveria de chamar-se Renascimento. Os primeiros florentinos a mencionar os artistas entre homens ilustres tiveram que vencer dois entraves: primeiro o do cristianismo, que do indivíduo

fazia o paciente e não o agente da história; depois a pouca consideração que se tinha pelas condições dos artistas, herança da antiguidade. (BAZIN, 1989, p. 4)

O fragmento, apenas ele. Não é objetivo desse momento realizar uma exaustiva e repetitiva análise dos contextos de que surgem as palavras de Bazin. Apenas o fragmento, para conversarmos com ele. Do contrário, incorreríamos em uma investigação historiográfica e teríamos de lidar com contradições como a da frase seguinte, em que ele anota: “[...] na África e na Ásia, culturas que acabaram por morrer em consequência do progresso imposto pelo Ocidente, primeiro como colonizador, depois como emancipador [...]” (BAZIN, 1989, p.3). Culturas que acabaram por morrer, Monsieur Bazin? Creio que, nos dias em que habitamos, temos tentando entender que essas culturas não morreram no sentido empregado pelo autor francês. Creio que estamos falando de mortes epistemológicas. Estamos tratando de *epistemicídio*. Arte de povos que foram nomeados “primitivos” em relação à aparição eurocêntrica da História da Arte como disciplina e que até os dias atuais estão fora das geografias de poder em que se validam as escritas da arte. São pontos cegos. No entanto, essa cegueira se transformou em elemento visível e palpável a partir de debates e disputas recentes como aquelas que surgiram com movimentos sociais e agendas que incluem questões de classe, questões de gênero, sexualidade e raça expandindo-se, cruzando-se, em constante intersecção. A filósofa panamenha radicada nos EUA, Linda Alcoff (2016) argumenta que a epistemologia é, de fato, a teoria que protocola determinados conhecimentos em detrimento de outros. Esses conhecimentos, que se apresentam como naturais e neutros, estão assegurados em

marcações acentuadas pela herança colonial. Mesmo contemporaneamente revistos, carecem ainda de uma compreensão que nos faça perceber que a epistemologia é uma estratégia de poder associada a julgamentos, por exemplo, sobre as ontologias de povos originários e sobre os relatos em primeira pessoa de todos os tipos. Esses limites encontram sua referência na manutenção da noção de uma única epistemologia mestra, de origem nortista que nos leva para estratégias de universalização do saber. Alcoff (2016, p. 131) pergunta: “É realístico acreditar que uma simples epistemologia mestra possa julgar todo o tipo de conhecimento originado de diversas localizações culturais e sociais?”.

Se pensamos que esse é um tema ultrapassado nos domínios da História da Arte e que, após Bazin, outras referências historiográficas surgiram, devemos também levar em consideração que esse livro continua a ser recorrente nas noções historiográficas da disciplina e em bibliografias de trabalhos como este. Obviamente, ao usarmos uma referência como essa, a situamos no interior de um determinado tempo histórico. No entanto, apenas a crença no passado como o pretérito imóvel – que não cria formas de ver e, sem ser abandonadas, sobrepõem-se a outras – permitiria afirmar que Bazin é página morta na compreensão das estratégias de constituição e, consequentemente, de inclusão e exclusão da disciplina que nomeamos História da Arte. Afinal, basta pensarmos na centralidade ainda perceptível da França, suas universidades e seus autores toda vez que aludimos à História da Arte para chegarmos a determinadas formas de construir histórias da arte. Então percebemos que não necessariamente ultrapassamos a matriz colonial na escrita e no estudo da arte.

Aprendemos sobre a Arte e sua História em cadeiras universitárias, em livros que, seja por sua frequência no mercado editorial, seja pelas dificuldades de leituras de acadêmicos e acadêmicas em língua estrangeira, mantêm noções de compreensão da arte e da sua história a partir do que chamamos de “fôrma”, em analogia com a palavra *forma*. A pesquisa sobre História da Arte empreendida pelo artista e professor Bruno Moreschi, no ano de 2016, é uma boa mostra dessas afirmações em situação recente.²

Se a História da Arte, essa a que se refere Bazin, nasceu do orgulho dos florentinos, ela surgiu com geografia específica e baseada em valores locais da Florença renascentista. O mundo novo renascia entre os séculos renascentistas e se inscreveu na História da História da Arte a partir da *Vida dos artistas*, de Giorgio Vasari. Muito próximo da exploração, foi a tomada daquilo que ficou conhecido como Novo Mundo.

Mas, antes, esse mundo novo tem um predicado: ele é feito de progresso. Logo, ele é um passo adiante em relação a alguma coisa. Quanto desse pensamento pode ser definido como lugar para compreender a dinâmica que sustenta boa parte da disciplina de História da Arte? Quanto dessa noção de *renascimento*

se impregna em autores que até hoje habitam as bibliotecas e planos de aula onde aprendemos e ensinamos sobre o que seja História da Arte?

Mencionar artistas como homens ilustres: essa fôrma de artista como alguém ilustre, um herói e seus feitos, tornou-se um dos principais lugares de onde contar a História da Arte. Uma fôrma, a formar muitas das narrativas da arte que escrevemos, pensamos e ouvimos. Se é ilustre, o artista, ele habita esfera outra que não aquela dos demais. Se é ilustre, seu lugar não é o lugar dos comuns. Sua existência possui contornos que extrapolam o outro. Da Florença de Vasari, passando pela França e pela Alemanha, até as paragens brasileiras contemporâneas, esse artista, ser especial, se manterá firme nas narrativas que chamaremos de História da Arte. Desde já, deixemos em suspenso uma questão: quem pode ser esse Artista ilustre no seu tempo e na História escrita sobre ele? Quem estava inscrito nessas Histórias que se assemelham a romances grandiosos e que forjaram muito do nosso conhecimento sobre a disciplina.

De Vasari ao século XX, ainda teremos de pensar em como o Romantismo assegurou a continuidade do protagonismo do artista, da arte como verdade

² O projeto de Moreschi realizou um levantamento em livros recorrentes em bibliografias da disciplina de História da Arte em universidades brasileiras, conforme os autores: “O projeto A HISTÓRIA DA _RTE apresenta dados quantitativos e qualitativos de todos os 2.443 artistas encontrados em 11 livros utilizados em cursos de graduação de artes visuais no Brasil. A intenção é mensurar o cenário excludente da História da Arte oficial estudada no país, a partir do levantamento e do cruzamento de informações básicas das/dos artistas encontradas/encontrados. Com isso, espera-se que as se tenha um material de apoio para construir outras leituras para a História ou mesmo uma transformação radical do campo. O projeto nasceu quando um de seus integrantes, o artista Bruno Moreschi, começou a ministrar uma disciplina de História da Arte na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)A bibliografia prevista para o curso não abordava as produções realizadas por mulheres (negras ou não), negros e artistas nascidos na América Latina. Que História é essa que aprendemos e estamos ensinando aos alunos?” (MORESCHI, 2016, s/pDisponível em: <<https://historiada-rte.org/sobre>>. Acessado em Mês de Ano.

revelada de um mundo escondido só visto pelos olhos especiais de alguns sujeitos. Afinal, se tomarmos esse ponto como um dos possíveis começos da escrita da História da Arte, estamos falando de uma figura de artista vista como um grupo formado por:

[...] egrégios espíritos, em todas as suas ações, movidos por vivo desejo de glória, não costumavam poupar-se do trabalho, por mais penoso, a fim de alçar suas obras a um grau de perfeição que as tornasse estupendas e admiráveis para todo o mundo [...] sendo depois da morte também perpetuados perante o mundo por meio dos testemunhos. (VASARI, 1550, p. 5)

As cenas que se erguem nos filmes da disciplina ainda são presentes. Mas não são únicas. Nem mesmo essas o eram. A operação de Vasari com as vidas de seus egrégios criadores era baseada em recorte, escolha geracional e local. Se restringia ao grupo de artistas que atuavam na Florença dos Médici, do Duque Cosimo de' Medici de quem ele, em palavras, "beija humildemente as mãos" (VASARI, 1550, p. 3). Há naquela operação escolha, demanda, patrocínio e constituição de seres e fazeres, eleitos entre todos os outros seres e todos os outros fazeres. Mas não apenas. Há também a eleição e a sugestão de quem, entre todos, será resgatado das brumas da memória e erguido à condição de ilustre. Se seguirmos com o italiano, veremos que são *homens* os homens ilustres. Homens, que mesmo que tenham suas vidas narradas desde um período específico, ainda nos são tão presentes como modelo quanto algumas das condições a que outros homens de um Novo Mundo estavam sendo submetidos.

O Proêmio de Vasari ajuda a erguer a figura do artista que servirá de modelo para uma reconfiguração desse

trabalho e do status social dessa função. Assim, nos diz o fragmento do texto de Sergio Ferro:

[...] tornar sua atividade, uma arte liberal, como a poesia e a música, isto é alçá-la a uma posição nobre, socialmente respeitável e sobretudo mais lucrativa, é um projeto que os pintores e escultores mais ambiciosos perseguem na passagem do pré-Renascimento ao Renascimento. O clima social é favorável: a nova elite reclama um sistema original de símbolos e ostentação. (FERRO, 2015, p. 31)

Nobreza, elite, ostentação. A que tipo de homens estava reservada essa possibilidade no renascer de um mundo novo na Itália? Os nomes inventariados nos chegaram pelas páginas vasarianas. Páginas de 1550. No entanto, outra história era escrita simultaneamente. No mundo novo, fabulava-se um Novo Mundo, para garantir a subsistência de parte de uma elite, de uma nobreza que cultivava as artes e o bom gosto. Sigamos com Lilia Schwarcz e um outro século XVI:

[...] enquanto na segunda metade do século XVI o volume de africanos que aqui entravam não excedia algumas centenas anuais, a partir da primeira década registraram-se em torno de mil 'importações' por ano, alcançando mil por ano já na década de 1580. (...) Foram transportados para as américas de 8 milhões a 11 milhões de africanos durante todo o período do tráfico negreiro. (SCHWARCZ, 2015, p. 81-82)

A aproximação de fragmentos, muitas vezes conflitantes, levam à produção de sentidos. Para além dos seus contextos de origem, suas formas ou conteúdos primeiros é no encontro entre as partes, pelo seu conflito ou consonância que novas montagens levam a novas compreensões. Esse conflito mora na noção de montagem do

cineasta russo Sergei Eisenstein. A aproximação dos dois fragmentos pode soar como uma sequência eisensteniana, em que o fragmento possui sentidos em si, mas ganha outros contornos quando articulado no interior de um discurso e pelo conflito.

Não incidiria aqui na ingenuidade de afirmar que a História da Arte de fundo vasariano é única, mas justapor essa narrativa com relatos que dão conta da violência contemporânea a criação do artista dá o que pensar. O florentino, em seu texto, ao mesmo tempo que inaugura uma narrativa sobre o artista e seu novo lugar na sociedade, acaba por estabelecer quem deve ser destacado, retirado da escuridão para, entre tantos outros, ganhar a luz do reconhecimento de um mundo que pretensamente renascia. E quanto aos custos produzidos pela Europa que se veria renascer alicerçada sobre a lógica da colonização e do domínio territorial e cultural? Não, obviamente não se está aqui exigindo de Vasari que citasse um inventário de africanos em sua lista italiana. Apenas se está apontando o registro cronológico do nascimento da História da Arte como um recorte localizado e repleto de situações de poder e também de interdições.

Vasari não é culpado. Não. No entanto, enquanto erguia a casa da História da Arte, outros terrenos eram marcados por relações em que não era possível pensar a arte. Antes de tudo, seria necessário recolocar indivíduos de outras partes do globo na dimensão de humanos.

Em 1550, Vasari inventou a figura do artista italiano, de alcance universal, começando a forjar aquilo que seria o

historiador da arte. Em 1550, atracavam nas Américas, singrando o Atlântico, os primeiros navios que traziam homens e mulheres desumanizados pelo colonizador e coisificados para o seu uso. Em outra Europa, aquela francesa, uma exposição abria as portas.

Em 1550, em Rouen:

Uma “festa brasileira” foi realizada diante do monarca francês Henrique II e da regente Catarina de Médici. Para receber o casal reinante, a cidade de Rouen resolveu fazer uma grande cerimônia. Construíram-se vistosos monumentos-obelisco, templos e arcos do triunfo –, e nesses locais aconteceu uma festa do Novo Mundo. Meio século depois da chegada dos portugueses ao continente, a voga parecia ser encenar os homens do Brasil: “Os bravos Tupinambá, aliados dos franceses”. E assim se fez: cinquenta Tupinambá foram simular um combate perto do Rio Sena e na presença da nobreza local. Para dar maior amplitude à festa, os indígenas foram misturados com mais de 250 figurantes vestidos à moda e representaram cenas de caça, de guerra e de amor, além de aparecerem carregados de bananas e papagaios. (SCHWARCZ, 2015, p.36)

O continente europeu fundou a História da Arte ao mesmo tempo em que inventava um mundo que só passou a existir quando enquadrado sob suas lentes. Lentes de desumanizar o outro. O outro era a atração pelo seu caráter de diferença. A História da Arte europeia é contemporânea – contemporânea da ideia de desumanizar quem não é seu espelho.

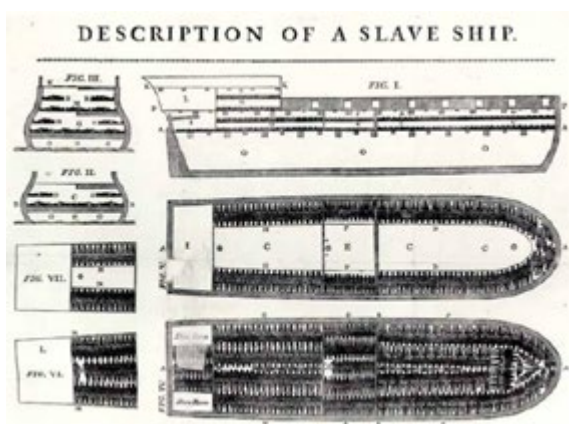


Fig. 1. *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* (1550), Giorgio Vasari, página de rosto da primeira edição do livro. *Descrição de um Tumbeiro. Planos e seções de um navio negreiro* (1745-1799), James Philip, gravura. Fonte: Repositório Unesp

Ora, se Arte é criação humana, somos todos humanos para a Arte? Se somos, por que os fazeres de alguns humanos são hierarquizados e/ou nomeados como arte em detrimento de outros? A resposta é complexa. Nesse lugar disciplinar, o humano, assim como a História da Arte que criou, referiu-se sempre ao protagonismo de grupos bem específicos com possibilidade de representação, inscrição e narração. Urge, desde sempre, pensar, escrever e montar outras histórias que ampliem nossas noções de humano para aqueles que durante séculos estiveram fora dessa régua.

Se escrevo desde uma dessas várias periferias do mundo, seria possível pensar histórias da arte sem pensar as implicações do lugar onde estou?

O que parece óbvio e sabido por todos, ganha nessa pesquisa uma dimensão de extrema importância. Posto que o óbvio também precisa ser dito.

Com discursos como os expostos acima, chegamos a noções fundantes da História da Arte que viriam mais tarde a ser confirmadas e reestabelecidas por Johann Winckelmann no século XVIII. Com o historiador e arqueólogo alemão, ultrapassa-se o limite da crônica de

vida para aquilo que seria a História. Essa História como ponto zero. Cabe salientar o caráter que chamo aqui de *artificial*, a operação que dissimula o caráter de *eleição* para apresentar-se como verdade. Esse tipo de operação nos leva a uma história e a um historiador que buscavam organizar aquela sala de que falávamos no início desta tese. Inventariar, catalogar, encontrar recorrências, buscar argumentos explicativos de conjunto. Com Winckelman, uma concepção de Arte e uma concepção de História foram fundadas simultaneamente. Na Europa do XVIII, no interior da filologia alemã, se constituía mais do que aquilo que viria a ser a Arte, aquilo que seria *boa arte*, além das definições de quem seriam os sujeitos que a produziam e quais as funções e métodos possíveis para aqueles que se dedicariam a escrever suas histórias. Sim, cabe frisarmos que não necessariamente há um encontro entre a Arte e a sua História. Porque tempos como o nosso podem aproximar elementos antes dissociados, não há como não pensar na frase do artista brasileiro Paulo Bruscky ao afirmar em entrevista à revista *Arte & ensaios* nº 9: “A questão dos historiadores, por exemplo, tenho por eles todo respeito mas eles mentem muito, deixam o testemunho de uma época que não é verdadeiro” (BRUSCKY, 2009, p.63). Vontade de perguntar a Bruscky, no tempo mesmo em que nos pergunto: tratar-se-ia disso? Tratar-se-ia de ser ou não *verdadeiro*?

Creio que se trata de entendermos de sujeitos posicionados em determinados recortes geográficos, no interior de determinados registros artísticos, a construir uma entre tantas narrativas possíveis. Uma história em meio a outras. Formas diversas de pensar o que estava na casa antes da ventania. E no que mudou depois. Como reunir? Como buscar algum tipo de

nexo que permita pensar a arte e, com ela, escrever histórias? Me interessa aqui colaborar para com essa história que se escreve sem querer ser absoluta. Essa história que tem abertura para entender que há sim um palimpsesto de histórias. Nesse sentido, a montagem fílmica, como veremos adiante, é também o meu lugar para pensar operações possíveis. Se me permito pensar as coisas que nomeamos *arte* como *fragmentos* e, se vivo em um tempo em que há mais de um século uma língua inteira se construiu associando fragmentos e compondo narrativas (me refiro, claro, ao cinema), posso me autorizar a pensar a história da arte em analogia com essas imagens que passam? Posso me autorizar a pensar que a História da Arte como disciplina é uma miríade de agrupamentos de fragmentos que compõem narrativas? Como já anunciei, esse tema será tratado mais adiante mas não tenho pudor em colocá-lo, desde agora, no mesmo espaço em que cito sujeitos tidos como *matrizes* desses lugares, assim mesmo, no plural, do que chamamos História da Arte. Ao mesmo tempo, não é meu interesse abandonar a História da Arte em nome de outro termo que possa cobrir aquilo que proponho. É por dentro dela que quero encontrar pequeníssimos espaços de fissura, meus movimentos de pensar e alguns usos desse pensamento, propondo outras histórias para o tempo que nomeamos como contemporâneo.

No caso brasileiro, falamos de um país que importa seu vocabulário das noções europeias do que seja a arte e a sua história. Embora as discussões modernistas e o fim do século XX tenham apontado para alguns deslocamentos, esse ainda é o país em que Gonzaga Duque afirmava que uma das dificuldades para erguer um projeto de arte nacional estava no seguinte fato:

[...] sendo as profissões letradas as que maior interesse despertam no brasileiro, é claro que a arte, considerada até há pouco tempo um desprezível ofício de negros e mulatos, medrada em um país onde não estão desenvolvidos ainda o luxo e o bom gosto, ficasse destinada às classes pobres, aquelas que não podiam educar convenientemente seus filhos para fazê-los entrar nas academias. (DUQUE, 1995, p. 26)

Segundo Tadeu Chiarelli, nos seus comentários a respeito do texto de Duque, o argumento do autor está centrado em uma tentativa de compreender os mecanismos que impediam o surgimento de uma arte nacional e que teria seus empecilhos na educação, na formação do artista brasileiro. No entanto, como já afirmamos, o passado é móvel e é possível perguntar mais uma vez como essa afirmação soa aos ouvidos dos nossos dias, ainda marcados pela violenta estratificação social e racial que atravessa o país.

A geopolítica da arte vem sendo constantemente assolada. Assolada como aquilo que é chamado ao solo, ao plano, ao comum. Indivíduos erguem suas vozes para estabelecer lugares possíveis de fala e, desde seu posicionamento contemporâneo, escrevem outros passados e narram outro presente.

Escrever uma proposição para a história da arte e sua escrita desde o Brasil, no tempo em que coabitamos, extrapola a antiga pretensão de erguer os parâmetros daquilo que seria uma arte nacional, da busca de pretensas raízes, origens ou momentos de fundação. Escrever sobre *histórias da arte no Brasil*, me parece muito mais estar implicado na trama estrutural que compôs os múltiplos países que atendem por esse nome. Significa, antes de tudo, pensarmos no que nos cabe como sujeitos que se movem em estruturas profundamente marcadas por assimetrias e de como essas assimetrias foram aos poucos se infiltrando naquilo que erigimos.

De onde estou, uma arte no Brasil não pode esquecer dos elementos que saem de um tecido social que segrega, exclui e negocia constantemente com os estatutos recorrentes da disciplina. Uma escrita assim precisa de disparadores que tomem a mobilidade como estratégia sob o sério risco de reificar silenciamentos que extrapolam a arte como lugar, mas que estão presentes em cada escrita, em cada seleção curatorial, em cada oportunidade em que passado e presente se apresentam estabelecendo uma situação de negociação.

Não creio que seja possível pensarmos em arte no Brasil e suas escritas se não nos depararmos com a necessidade de proposições que tomem como guia não o posto, mas elementos que o assombrem e que criem visibilidade para o que não foi legível.

Diante das perspectivas globais de escrita da disciplina, ainda há carência no Brasil da constituição de ferramentas e fundamentações que deem a ver as nossas narrativas. Se, por um lado, vem sendo cada vez mais frequente as exposições que adotam artistas brasileiros em geografias de visibilidade global, ainda carecemos de proposições de escrita que partam das nossas epistemologias, que partam de ações e noções que sejam pensadas a partir das nossas características. Isso não significa que não produzamos, no Brasil, escritas da história da arte, mas cabe tensionar suas matrizes teóricas, em muitos casos ainda baseadas em análises de fundo tradicional, ou, como cita Hans Belting (2006), em um projeto da antiga História da Arte, associada, por sua vez, ao projeto da modernidade. Modernidade que hoje é repreendida por ter possuído uma imagem unilateral da História e uma vontade de estilo tirânica que não podia ser contestada.

Ao mesmo tempo que escrevo isso, me deparo com dificuldades das mais diferentes ordens, que vão desde o acesso àquilo que é produzido na área até um frágil mercado editorial e o uso de referências partindo do Norte global.

As exposições brasileiras, em parte, têm sido responsáveis por tomar posição diante de ensaios para escritas da história da arte a partir da reunião de peças que estremecem alguns desses conceitos de tipo antigo. Exposições que abandonam categorias de fundo

iconográfico, buscas eucrônicas, abordagens cronológicas ou orientações estilísticas têm sido mais frequentes nos últimos anos. Ao longo dessa pesquisa, foram elencados mais de 10 anos de exposições desse tipo, em instituições como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) e a Fundação Vera Chaves Barcellos (FVCB), em Viamão. Se não é escolha única, é pelo menos bastante recorrente a constituição de narrativas expositivas que se constroem a partir de situações específicas, como *Histórias da infância* (2016, MASP e MARGS), *Cromomuseu* (2012, MARGS) ou *Fotografia transversa* (2014, FVCB). Também uma breve observação do programa expositivo de instituições centrais na arte brasileira, como a Pinacoteca do Estado de São Paulo, nos aponta para mostras que tomam as assimetrias sociais brasileiras como lugar desde onde pensar seus acervos, sua instauração no espaço e suas narrativas. Foi o caso, por exemplo, da exposição *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca* (2015/2016).

Embora, ao longo desta tese, tratemos mais especificamente de algumas mostras, diretamente são as mostras *Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca* e *Histórias Afro-Atlânticas* que são tomadas para mover os conceitos que aqui opero, em especial, a noção de história da arte como *montagem* e de *objetos em estado de exposição*. A menção a outras exposições e instituições nos leva para o campo de onde se pode afirmar que a exposição pode, sim, desempenhar papel central na compreensão e, ainda, na construção de *histórias contemporâneas da arte*. Nesse sentido, é preciso tomar as mostras menos como ato de dar a ver objetos e mais como *posição crítica e historiográfica* diante de obras e proposições artísticas mobilizadas de diferentes formas.

Se, como falo no início dessa seção, adoto a *exposição* como *lugar de montagem*, é por considerá-la mais do que *mostra*, uma tomada de posição em relação à arte e a suas histórias possíveis. Histórias que nos permitam ver de novo, sob outras claves, aquilo que não vimos.

Se, por um lado, não encontraremos brecha em uma pretensa história global – um projeto com tendência ao fracasso – as exposições podem ser o lugar de encarar nossas peculiaridades, nossos vícios sociais e nossas particularidades, tocando em questões que escapam às grandes narrativas e às dimensões totalizantes, para dar conta do que acontece entre as coisas em arranjos específicos. Tais propostas se debruçam sobre temas e particularidades que não necessariamente encontram lugar na historiografia da arte brasileira.

Mas me proponho aqui a pensar, em um breve deslocamento, uma noção de história da arte que se realiza por operações de construção de narrativas que tomam lugar nas exposições. Afinal, nessas mostras, partimos dos nossos acervos, dos nossos fragmentos, remontamos histórias com a potência de fazermos isso desde nossos lugares de fala. Obviamente não estou aqui reivindicando um purismo essencial ou a defesa dele nas exposições brasileiras. Mas não deixo de ver a potência guardada em situações para a constituição de outras histórias. Histórias em que os *parangolés* possam não ser o rastro de uma tradição carnavalesca ou um apelo às cores dos trópicos, mas em que os

corpos negros impedidos de entrar no museu sejam uma questão; em que tratar de mulheres artistas também seja levar em consideração os lugares e os não-lugares que, histórica e socialmente, foram reservados às mulheres de diferentes classes e raças no Brasil.

Quando uma instituição como a Pinacoteca de São Paulo expõe seu acervo montado a partir de um recorte de raça, estamos escrevendo uma outra história da arte *no Brasil*. Estão naquela exposição os mecanismos próprios de constituição de coleções por essas paragens e uma necessidade específica de nomear e tornar visível a produção de artistas negros, desde o século XVIII até a arte que nomeamos como contemporânea. Mesmo as críticas surgidas em relação a projetos como esse, falam de uma situação estrutural brasileira. Assim, tais exposições tendem a montar outras histórias *para* a arte. histórias próprias. histórias que não são definitivas, mas que se apresentam e se justapõem a tudo que nomeamos como História da Arte. Escrevo acompanhando aquilo que Stéphane Huchet apontava sobre a historiografia brasileira, nos idos de 2007:

Muitas vezes a ausência de contemporaneidade não na escolha de temas estudados, mas quanto aos instrumentos conceituais de trabalho, torna a história da arte brasileira ligeiramente deslocada, em especial com relação a uma produção artística viva, uma produção cujo vigor e a cor não deveriam mais deixar indiferentes os historiadores da arte. O país tem a reputação de ser jovem, e sua arte o é; sua historiografia menos. (HUCHET, 2007, p. 57)

Em período próximo, James Elkins (2006), a partir dos seminários que buscavam discutir um pretensão

caráter global da História da Arte, já apontava para a centralidade das exposições e dos textos advindos delas, ao lado das publicações de jornais, como algumas das principais fontes para a História da Arte em países latino-americanos. Há, como sempre, de se atenuar algumas dessas colocações. Na última década, o número de cursos específicos de História da Arte em nível de graduação se ampliou³. Outras mídias e formatos de disponibilização de escritas, para além dos livros, foram intensificadas e fortaleceram-se instâncias como o Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). As análises de caráter geral, tão comuns em décadas anteriores, cederam lugar a estudos de caso e situações específicas diante da impossibilidade da construção de narrativas de ambição universal, mesmo em contextos particularizados.

Se muito desse quadro se alterou nos últimos anos, há ainda aquelas permanências que reforçam matrizes históricas de vertente europeia e norte-americana adaptadas ao contexto brasileiro, mas, por vezes, ainda insuficientes. Insuficientes, posto que o que talvez se esteja tateando no escuro que nomeamos contemporâneo, seja uma episteme outra, uma língua própria, que reacenda antigos objetos em seu estado expositivo e inclua outras produções e práticas antes desconsideradas, como veremos ao longo dos capítulos.

Se, por um lado, essa tarefa parece árdua para muitos, exigindo a tentativa de pensar em algumas possibilidades de escrita da história da arte no Brasil com

exposições e objetos que se movem para constituição de narrativas outras, pode já ser um passo também para novos sujeitos que se colocam em condição de fala e escrita dessa história. Sujeitos que, agora, se parecem um pouco mais comigo e com os lugares de onde vim.

Afinal, talvez estejamos em um momento propício para tocarmos naquilo que viemos chamando de *fragilidades historiográficas* da Arte Brasileira, para adentrarmos, sim, em um profundo e comprometido processo de escritas das histórias da arte que não se avaliem pela comparação e que olhem para as particularidades do Brasil e do Sul global. Uma discussão potente sobre a escrita da História da Arte no Brasil foi recentemente teorizada nas breves páginas da revista francesa *Perspective*, editada pelo Institut National d'Histoire de l'Art, em 2014. Sob o título *Porque a história da arte no Brasil*, a editora, historiadora e pesquisadora Marion Boudon-Machuel examinava a História da Arte em terras brasileiras e reunia profissionais do campo no país, para inventariar pareceres sobre o estado de coisas da pesquisa nessa área.

A publicação é potente em vários sentidos. Primeiramente, abre-se com o olhar europeu sobre o que pode ser a História da Arte brasileira. Marion Boudon-Machuel faz afirmações no texto introdutório à edição que soam capazes de provocar espanto diante do colonialismo presente na leitura. Ora anuncia que “[...] não é possível estabelecer balanços historiográficos onde a produção científica é ainda embrionária ou

³ Já no ano de 2011, a historiadora da arte e docente do Instituto de Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Paula Ramos, em trabalho apresentado justamente no XXXII Colóquio do CBHA, alertava para o aumento dos cursos de graduação em História da Arte e sua mudança definitiva na formação específica dos historiadores da arte brasileiros. A comunicação está disponível em: <http://www.cbha.art.br/colocios/2012/anais/pdfs/artigo_s5_paularamos.pdf>. Acessado em Março de 2017

inexistente” (BOUDON-MACHUEL, 2014, p. 2), ora menciona a questão da diversidade brasileira recaindo nas frequentes leituras do estrangeiro sobre o Brasil, na ideia de democracia racial e apaziguado encontro de diferenças. Como no exemplo em que a autora afirma: “Nutridos de interdisciplinaridade, e também de internacionalidade eles têm a facilidade de um povo que conhece de fato a questão do outro e da pluralidade cultural” (BOUDON-MACHUEL, 2014, p. 2). Também em outras colocações como: “Esta diversidade reforçada por aquela dos museus e das exposições que, do museu de belas artes às bienais de arte contemporânea, passando pelos museus de história localizados nos grandes centros ou *isolados em plena floresta, constituem um terreno não menos variado [...]*” (BOUDON-MACHUEL, 2014, p. 3, grifo meu). Afirmações que parecem sair de filmes etnográficos produzidos no início do século do XX e que partem da História Europeia como matriz. No cenário erguido pela historiadora francesa, somos como as máscaras africanas irrigando a produção cubista: uma possibilidade de revisão não dos estatutos profundos da disciplina, mas um lugar possível para irrigar a sua existência contemporânea e... europeia. Segundo Boudon-Machuel, se o historiador da arte francês souber olhar para nossa incipiente História da Arte, essa pode servir como estímulo para novas reflexões sobre a disciplina em terras francesas. Trinta anos após o conhecido desconforto, para usar palavras amenas, produzido pelos comentários de Jean Hubert-Martin e sua *Magiciens de la terre* (1989) em relação ao Brasil, mais uma vez uma voz francesa se ergue para, desde lá, dar a ver o que nos seria falta e ganho. Cabe perguntar: falta e ganho em relação a que modelos epistemológicos?

Ainda na mesma revista é possível encontrar a seguinte afirmação:

Não houve no Brasil historiadores da arte que estruturaram o cenário intelectual e definiram as linhas de força, como por exemplo, Henri Focillon, na França, Roberto Longhi, na Itália, Julius Von Schlooser, na Áustria, Erwin Panofsky e Edgar Wind, na Alemanha, Roger Fry, na Inglaterra. (Revista Perspective, 2014, p. 2)

Ou ainda:

Contrariamente à Nueva España no México e no Peru, ao Virreinato de Nueva Granada na Colômbia, à Nouvelle-France na Louisiane de Luís XIV e a New England do Norte dos Estados Unidos, o Brasil Colônia, em sua esmagadora maioria composto de escravos e de mulatos bastardos como Aleijadinho, nunca foi e nunca se concebeu como um Novo Portugal. No Brasil Colônia, tudo o que a pintura pôde oferecer aos historiadores são relíquias veneradas de uma prática artística que apenas excepcionalmente (Mestre Ataíde, talvez, se o afeto prevalecer sobre o juízo) elevou-se acima de um tosco artesanato serial. Nessas circunstâncias históricas não se pode esperar dessa pintura que se mova no alto repertório, que seja culta em invenção, que saiba representar o espaço em perspectiva, o corpo no segundo os cânones clássicos ou outros, a complexidade dramática da narrativa visual e o calibrado comércio entre forma e expressão. Mas se poderia esperar que, tal como a arte popular afro-brasileira, indígena, “cabocla”, etc. ela soubesse exprimir com seus próprios meios, uma própria complexidade, algo de singularmente belo, ao invés de uma incontornável inépcia. Naturalmente, como nossos tempos são o da global Art e da caça ao eurocentrismo, muitos são os que acreditam que há

uma própria inteligência na mera desinteligência dos códigos culturais do cristianismo e da cultura clássica. E engenham-se em descobri-la. São esforços generosos e, por vezes, brilhantes, mas temo que os resultados se devam mais à inteligência do historiador que à do fenômeno estudado. (Revista *Perspective*, 2014, p. 3- 4)

Essas duas últimas afirmações não são da editora francesa da *Perspective*. Foram pensadas, escritas e apresentadas por um brasileiro. Por mais próximas que pareçam, em especial a última, de um Gonzaga-Duque, foram escritas em 2014. Esse discurso foi defendido apenas quatro anos antes do momento em que escrevo esse texto. São fragmentos de uma reflexão que segue a mesma orientação, de autoria do Prof. Dr. Luiz Cesar Marques Filho, um dos fundadores do programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Marques foi ainda curador-chefe de uma das principais instituições da geografia artística central do Brasil entre os anos de 1995 e 1997: o Museu de Arte de São Paulo (MASP). Entre seus feitos no museu, estão exposições de arte europeia, como aquela de Claude Monet (título homônimo), que ficou marcada à época por ter batido o recorde de público de uma exposição de arte na América Latina. Perguntado sobre quais eram as obras mais valiosas pertencentes ao acervo do MASP, em entrevista a um site de notícias, o mesmo intelectual respondeu: “Valiosas em que sentido? Do ponto de vista artístico, as mais valiosas são as do renascimento italiano e as do impressionismo francês”.

Todo esse preâmbulo serve para contextualizar a trajetória de um nome indispensável para a historiografia brasileira. Esse pesquisador branco, cisgênero, homem – importante citar as marcas –

ao situar a historiografia da arte brasileira, aponta primeiramente uma produção artística figurativa colonial frágil, um modernismo incipiente e uma debilidade histórica da nossa historiografia artística. Não causa surpresa as suas frases terem saído do compêndio realizado pela organizadora francesa da revista, uma crítica e intelectual associada à arte de matriz francófila. Seu discurso vem encharcado do olhar europeu. Nele, não há filtro ou lugar para considerar as especificidades do Brasil. Há colonialismo nas suas palavras. Quando um sujeito posicionado em um lugar de poder dentro da academia, associado à produção de conhecimento em uma disciplina como a História da Arte, enuncia discursos como esse, estamos diante do quê?

Há uma enorme distância daquilo que, aqui, compreendemos como lugar de produção de um pensamento sobre a arte no Brasil. Se os mesmos sujeitos, vindos dos mesmos grupos, repetem as mesmas matrizes de saber estamos, sim, em uma disputa política em que a fala de um está em condição de silenciar a perspectiva de outro.

Conforme afirma Mônica Zielinsky, em artigo que responde a algumas das colocações de Marques, na mesma revista:

Não há menção [na reflexão de Marques] a dados documentais, nem a metodologias de análise condizentes com os processos de construção das histórias locais e que contemplem suas implicações mais amplas e comparativas com outras culturas. O ensaio também não considera os nexos sociais e políticos, nem o papel das migrações e as diferenças presentes na anatomia dessa arte. (ZIELINSKY, 2014, p. 9)

Seria possível prolongar a fala de Zielinsky sugerindo-se que não há nenhuma menção em Marques que tome como ponto de partida uma língua que fale sobre a historiografia e a história da arte a partir de um pensamento desde o lado Sul do mundo. São operadas epistemes que continuamente mantêm, reforçam, segregam e silenciam outras. Se como outro francês, Georges Didi- Huberman, afirma, a História da Arte está sempre renascendo, como podemos vê-la surgir dentro de nossas peculiaridades para um tempo que já não pode mais sustentar narrativas como aquelas que ganham voz na fala de Marques? De que lugar fala esse sujeito? E o que a sua fala produz? O que se mostra e o que se mantém velado enquanto potência de uma história da arte continuamente em estado de fazimento?

Pensemos com Marques, com Zielinsky, mas pensemos também com Grada Kilomba, quando ela propõe:

O conceito de conhecimento não se resume a um simples estudo apolítico da verdade, mas sim a reprodução de relações de poder raciais e de gênero, que definem não somente o que conta como verdadeiro, bem como em quem acreditar. Algo passível de se tornar conhecimento torna-se então toda epistemologia que reflete os interesses políticos específicos de uma sociedade branca colonial e patriarcal. (KILOMBA, 2016, s/ p.)

O que aqui parece uma memória é a marcação de um território. Quem escreve histórias da arte, e posso estar falando de mim, de Vasari, de Didi-Huberman, da menina de negras tranças em uma sala cheias de alunos de graduação vindos de geografias outras, escreve sempre a partir de algum lugar. Pensar a história da arte a partir da *montagem* é pensar que os objetos se movem porque se movem os pensamentos, as escritas e as falas de quem os opera. Por mais que se dissimule, a história da arte é sempre operada por indivíduos e suas possibilidades. Possibilidades que vão da sua singularidade até suas diferentes formas de inscrição no mundo, pois:

Para descolonizar o conhecimento, temos que entender que todos/as nós falamos de tempos e de lugares específicos, a partir de realidades e histórias específicas. Não existem discursos neutros. Quando os acadêmicos/as brancos/as afirmam ter um discurso neutro e objetivo, eles/as não estão reconhecendo que também escrevem a partir de um lugar específico, que, naturalmente, não é neutro nem objetivo, tampouco universal, mas dominante. Eles/as escrevem a partir de um lugar de poder. (KILOMBA, 2016, s/ p.)

Como afirma também outro teórico, Boaventura Sousa Santos (2009), o colonialismo não acabou. Os estudos decoloniais têm atuado exatamente nessa distinção. O colonialismo histórico, como a era histórica do Atlântico negro, por exemplo, pode ter chegado ao término de suas formas históricas de operação. Mas isso não se reverteu no fim do colonialismo. Continua o colonialismo e parte de seus antigos e novos navios se construiu com palavras e saberes. Como antes, as palavras do Norte continuam a chegar no porto dos nossos conhecimentos com o princípio da autoridade.

E a autoridade que se infiltra pelo conhecimento pode atingir domínios muito mais sutis, legitimando objetos e fazeres, controlando as palavras e as coisas. No nosso caso, na História da Arte, ainda são os autores e imagens e formulações que, mesmo quando adotam um sotaque local, acabam por fazer surgir a matriz da História da Arte do Norte Global.

Norte e Sul. Também com Boaventura Souza Santos aprendemos que o Sul não é geográfico. O Sul não é necessariamente o lugar abaixo da famosa linha. O Sul é o terreno onde foram construídas, arduamente, moradas baseadas em saberes que são continuamente atacados e colocados em segundo plano ou invisibilizados por um saber do Norte. Os saberes do Norte, que se constituem como universais, seguem a atracar nos portos do Sul, levam suas lentes e com elas observam, catalogam e teorizam o Sul. O Sul que tratamos aqui, assim como o Norte, é então epistêmico. As disputas entre saberes e narrativas marcam a noção de contemporâneo que perpassa minhas escritas. Não se está aqui apontando para essências do Sul. Estamos, sim, tratando de reconhecer que continuamente ao longo dos séculos e das negociações que assimetricamente nos colocaram em posição vulnerável, fomos sendo continuamente (e não sem resistências) assimilados às formas metropolitanas de saber e, mais grave, hierarquizados em relação àquelas que eram produzidas desde aqui. Não se trata apenas de uma questão de conteúdo, mas da forma do conhecimento. As matrizes, as referências e a forma como naturalizamos e dobramos nosso tempo, nossa arte e nossa história produziram a repetição de termos que, se não eram de forma algumas inúteis, também desprezavam as complexidades do Sul em relação ao ajuste desse às ferramentas do Norte.

Há enormes dificuldades em se propor epistemologias. Esse texto é um exemplo disso. Em nenhum momento, aqui, me foi possível a radical opção de não utilizar nomes e referências produzidas em países que dominam a cena epistêmica global. Mas não se trata disso, nesse trabalho e, sim, de adotar essa compreensão de saberes hierarquizados como um ponto de onde se parte para pensar qual a pertinência de uma abordagem que quer ver na história da arte o princípio do movimento e daquilo que continuamente está em construção e usa, por isso, a via da montagem fílmica. Retomemos isso, sempre.

Trata-se da compreensão de que grande parte de nós que habitamos o Sul não pôde escrever o mundo. O Velho Mundo nos era estrangeiro. E, como tal, falava uma língua diferente da nossa. Assim, além de sermos aqueles que precisavam saber sobre o mundo que nos foi entregue como verdade, precisávamos ainda apreender seus códigos para poder lê-lo. Além de não contarmos nosso foco, nossas histórias da arte, a partir de uma relação direta dos nossos sujeitos com as nossas coisas, ainda precisávamos aprender o código das suas. Além de não contarmos nossas histórias, os objetos dessa história, produzidos por nós, deveriam constantemente lutar para encontrar lugar na história que nos foi imposta. E, assim, algumas (muitas) vezes nos vemos realizando esforços desumanos (uma vez que humanos raramente fomos) para encontrar lugar nas suas narrativas, nas suas formas de fazer. Mais uma vez, encontro em Achille Mbembe apoio para o que argumento aqui. Segundo o autor, no decorrer do período atlântico:

[...] esta pequena província do planeta que é a Europa se instalou progressivamente numa posição de comando sobre o resto do mundo. Paralelamente ao longo do século XVIII entraram em cena vários discursos de verdade acerca da natureza, da especificidade e das formas de vida, as qualidades, traços e características dos seres humanos, de populações inteiras diferenciadas em termos de espécies, gêneros ou raças classificadas ao longo de uma linha vertical. (MBEMBE, 2018, p. 40)

A partir dessas classificações que se metamorfoseiam ao longo do tempo e dos deslizamentos de poder dentro dos blocos que regem a economia global, sempre fomos o fracasso. A falta. O precário.

Nossos objetos são sempre o arremedo que vem do oficial. Somos sempre precários e débeis em relação às regras constituídas na narrativa vencedora. Assim Aleijadinho é sempre o Aleijão. Aleijadinho é o quase e não necessariamente o barroco por excelência. O barroco, em Aleijadinho, é a palavra que vem de lá, dobrando o que é feito aqui. Seus fazeres e seus objetos, devem ser aquilo que luta para entrar na História de lá e então é preciso esperar que Germain Bazin (1993) conceda esse assento na História da Arte.

O barroco fora da Europa. O Barroco no país onde, segundo o francês, “[...] não havia civilização artística antes da chegada dos colonizadores” (BAZIN, 1993, p. 239). O mulato e mestiço merece alguns parágrafos nas Histórias Universalizantes do Barroco e do Rococó. Cumpre assim Aleijadinho seu ideal? Adentra as páginas oficiais da História da Arte, aquela do Norte?

Ora, se não podemos apresentar a sociedade e o mundo como nossos, como aquilo que efetivamente vemos e fazemos, como poderíamos construir narrativas específicas para esses fazeres? No entanto, as fazemos. Mas qual a possibilidade de visibilidade e de alteridade que essas histórias poderiam possuir se toda a noção de saber produzido no Sul colonizado constantemente tem de ser validada por saberes que são estrangeiros a ela? Aponto que algumas exposições vêm cumprindo esse papel, como trataremos a seguir.

No entanto, toda vez (ou quase toda) em que um curador europeu nos narra, ele narra a Europa que nos vê. Precários ou sofisticados em nossa precariedade. Pouquíssimas vezes somos o que somos. Somos sempre o que disseram que éramos, e essas palavras nos relegam a lugares e condições hierarquicamente desprivilegiadas nas geografias de saber. Somos, sempre, para o Norte, o que os próprios dizem que somos. Que “somos” é esse? Penso que esse “somos” relativo ao Sul, tantas vezes referido aqui, não é fixo. Mas inegavelmente constituímos uma multidão. Uma multidão, muitas vezes nomeada como minoria. Gosto de pensar essa multidão de vozes como unidas por um *dever Negro do mundo*, pois vivemos o precioso momento em que a história e as coisas se voltam para nós, em que a Europa deixou de ser o centro de gravidade do planeta. Efetivamente esse é o grande

acontecimento, ou, melhor diríamos, “a experiência fundamental da nossa época” (Mbembe, 2018, p. 11). Embora nos objetos e nas proposições expostos aqui eu faça menções, em sua grande maioria, a artistas negros, esse *devoir* inclui colonizados, escravizados, mulheres, imigrantes, desterrados ou geografias que foram, no centro gravitacional europeu, jogadas às periferias como se fossem a menor parte do mundo, quando o que se dava era exatamente o contrário.

Nesse sentido, amplia-se a perversidade quando nos narramos do mesmo modo que um europeu narraria. Não porque tenhamos a essencialidade colonial, mas porque ocupamos uma posição epistemológica colonial. Muitas vezes, nos contamos *ricos* na nossa precariedade, vibrantes em nossa coisa que falta. Ou como um servo que recebe o senhor em sua casa e passa os dias preparando o barraco para que ele se pareça com um palácio. Nunca parecerá. Será sempre a casa da falta. O encantamento do olho do senhor pode vir da maneira criativa com que o escravo vive na adversidade. Não se pode reconhecer a casa que se habita como legitimamente bela em sua construção se a referência é o palácio. Arquitetura de outra ordem e com outros fins. Não se pode narrar histórias para a arte se, repetidas vezes, dobramos construções a epistemologias que veem continuamente na nossa casa essa quase arquitetura. A História da Arte, quando pensada como disciplina apenas a partir da episteme europeia, é uma máquina de desconhecimento contínuo sobre aquilo que nos é característico.

Dentre as proposições dessa escrita está uma mirada ao que temos chamado de contemporâneo. Mas o que é esse contemporâneo a que constantemente aludimos?

1.2 Um tempo que nominamos como contemporâneo

Contrariamente ao que pode parecer à primeira vista, a ruptura da tradição não significa de fato e de modo algum, a perda ou a desvalorização do passado: é antes, bem provável que apenas então o passado se revele enquanto tal com um peso e uma influência antes desconhecida.

Giorgio Agamben

Falar torna-se, então, praticamente impossível.

Não é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes têm sido constantemente silenciadas através de um sistema racista. Esta impossibilidade ilustra como falar e silenciar emergem como um projeto análogo. Um projeto entre o sujeito falante e os seus/suas ouvintes.

Grada Kilomba

Desde Logo, os riscos
sistemáticos aos quais
os escravos negros
foram expostos durante
o primeiro capitalismo,
constituem agora, se
não a norma, pelo menos
o quinhão de todas as
humanidades subalternas.

Achile Mbembe

Repetidas vezes, nos escritos anteriores a essa tese, nas anotações em cadernos, pequenos pedaços de papel e livros, tenho usado essa pequena consideração: o tempo que denominamos como contemporâneo. Se o faço é porque quero apontar algumas direções. Não há, talvez por total impossibilidade, uma unanimidade sobre o que venha a ser o contemporâneo. Suas definições, seus pontos de partida, são móveis e não podem correr em nosso auxílio para precisarmos o que esse termo, associado ao tempo em que existimos e à arte que adjetivamos como tal, refere. Outra direção talvez resida na necessidade de, a partir das leituras realizadas, buscar entre tantos contemporâneos aquele que faça sentido com a pretensão dessa pesquisa.

Se penso que a história da arte pode ser articulada a partir da montagem fílmica, e se entendo, com isso, que obras e fazeres podem produzir outros tempos e sentidos para além daqueles dados, é porque aposto em algumas noções específicas do que pode ser o contemporâneo.

A tentativa de precisar o que é o contemporâneo, ou como ver na escuridão, pode ser o exercício para pensar o contínuo deslocamento de datas que foram consideradas marcações do Norte, seja como um tipo de relação com o esgotamento moderno, seja como continuidade desse projeto que ainda estaria em efetiva ação. Também essa marcação não pode ser fixada. A década de 1960. A década de 1970. A queda do Muro de Berlim e suas consequências, em 1989. A queda das Torres Gêmeas, em Nova York, em setembro de 2001. Quatro momentos em que desliza uma datação próxima para o início da experiência do que chamamos contemporaneidade.

São eventos e marcas ocidentais, europeias e norte americanas, que serviram de mote para pensar a experiência do existir em nosso tempo, no Ocidente.

No texto “O que é o contemporâneo?” (2009), do italiano Giorgio Agamben – retomando a lição inaugural ministrada junto à Faculdade de Arte e Design de Veneza – o autor se debruça sobre o tema que dá título ao texto. Um dos primeiros pontos de parada é na noção de Nietzsche, o “intempestivo”. Noção que se reafirma com a leitura de Barthes e reforça, para Agamben, a leitura do contemporâneo como sendo o intempestivo. Mas interessa aqui, sobretudo, a segunda noção de contemporaneidade introduzida pelo autor. A definição de contemporâneo como “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Assim todos os tempos seriam, para aqueles que lhes são contemporâneos, obscuros.

Contemporâneo seria aquele que sabe ver essa obscuridade. Escrever seria um mergulho nas trevas do presente, entendendo-as como indissociáveis das luzes, uma parte fundamental delas. Em outras palavras, para o filósofo italiano, há de se encontrar por entre todos os facho de luz, a escuridão. Há de se mergulhar na noite do seu tempo. Mas o escuro aqui não representa a inatividade diante de uma treva que é vazia de pensamento e ação, pelo contrário. Aludindo a noções da neurofisiologia, mais especificamente à função das off-cells⁴, distinguir e neutralizar as luzes, bem como agir sobre o escuro, seria próprio do sujeito contemporâneo.

Assim, o italiano chama-nos a compreender que contemporâneo é aquele que:

(...) percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo mais do que toda a luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho das trevas que provêm do seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 64)

Como as estrelas e as galáxias que projetam uma luz que nunca nos alcança por entre o véu da noite escura, o contemporâneo nos escapa continuamente. Assim, é através do reconhecimento de uma cisão com o próprio tempo em que estamos, que reside a possibilidade de compreender e ser contemporâneo. Essa compreensão evoca outros tempos, passados, que se presentificam como uma espécie de matriz (ou ruína).

Dessa forma, o contemporâneo seria também:

[...] aquele que dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009, p. 72)

Há de se levar em conta, então, um convite a pensar o contemporâneo como algo que evoca tempos que não são aquele em que estamos, mas suas cisões. Através das cisões e das sobrevivências de tempos outros, operamos estratégias que nos permitem perceber por entre aquilo que é não a luz do nosso tempo, justamente a sua sombra, a nos lançar continuamente para “o ontem”, “o hoje”, “o agora” e

“o mais tarde”. Com Agamben, pensar o contemporâneo pode ser pensar o que nos é treva, em meio a todas as luzes que continuamente nos chegam.

Mais uma vez, proponho um corte. Quase um corte seco, para trazer outro fragmento do filósofo italiano e construir, junto com quem me lê, algumas definições provisórias disso que aqui chamaremos de contemporâneo.

Em um dos pequenos e densos escritos que compõem a publicação brasileira das suas *Profanações* (2007), Agamben, apresenta aquilo que chama de “os ajudantes”. Partindo dos romances de Kafka e de um arco de referenciais que se dobra sobre Walter Benjamin, sagas indianas, figuras de contos de fadas, concernentes à literatura do Norte, ele nos traz os pequenos personagens. Aqueles que, segundo ele:

“São os personagens que o narrador esquece no final da história, quando os protagonistas vivem felizes e contentes até o final dos seus dias; mas deles, dessa “gentalha” inclassificável a qual no fundo devem tudo, já não se sabe nada” (AGAMBEN, 2007, p. 32).

⁴ Segundo o texto: “[...] os neurofisiologistas nos dizem que a ausência de luz desinibe uma série de células periféricas, da retina, ditas precisamente off-cels, que entram em atividade e produzem aquela espécie particular de visão que chamamos o escuro.” (AGAMBEN, 2009, p. 63)

Penso, então, com Agamben para construir uma noção operativa de contemporâneo que tenha como marca o retorno desses personagens. Esses personagens que o narrador, continuamente, esqueceu e que ficaram no escuro do que era o tempo e a história. São as disputas dos esquecidos: aqueles que foram apresentados sem trama própria; aqueles que tinham como função ser a costura da trama do protagonista. São esses seres, ainda estranhos, que assombram com suas vozes que não entraram nos escritos a não ser de forma lacunar e agora tensionam e apresentam seus relatos como marca do contemporâneo. O contemporâneo seria, assim, essa disputa constante.

Em outras palavras, de Boaventura Santos (2009), seria como a luta sobre a abissal linha que foi traçada entre Norte e Sul, sobre narrativas e epistemes que agora ascendem e produzem outras narrativas. O contemporâneo precisa ser um tempo largo o suficiente para que caibam as histórias que outrora foram sistematicamente invisibilizadas ou dobradas à régua do Norte, a História que se entendeu como única e universal.

Em suma, reconheço três marcas determinantes para noção de contemporâneo que opero aqui:

1. a compreensão da mobilidade do passado, bem como das formas de narrá-lo;
2. o reconhecimento de sofisticadas estratégias de poder associadas à visibilidade de algumas narrações;
3. a disputa entre as narrativas. Nesse sentido, exposição e montagem fílmica passam a se articular com as histórias e a História da Arte, por serem marcadas como espaços de operação de diferentes narrativas possíveis.

Estou nominando contemporâneo não apenas o ato de habitar um tempo – leve-se em conta que não habitamos globalmente o tempo – mas de mirar a escuridão (Agamben, 2007) e abrir a escuta às falas que, silenciadas, vem ampliando seus ecos e exigindo chegar ao centro dos debates.

Essa episteme do contemporâneo passa também por lições como aquela trazida por Grada Kilomba, a artista e performer que mais uma vez aparecerá aqui. Kilomba chama a atenção para o caráter de disputa que está posto na busca de novas ordens de conhecimento. Ouçamos a lição trazida pela autora:

Por favor, deixem-me lembrar-lhes o que significa o termo epistemologia. O termo é composto pela palavra grega episteme, que significa conhecimento, e logos, que significa ciência. Epistemologia é, então, a ciência da aquisição de conhecimento, que determina:

1. (os temas) quais temas ou tópicos merecem atenção e quais questões são dignas de serem feitas com o intuito de produzir conhecimento verdadeiro.
2. (os paradigmas) quais narrativas e interpretações podem ser usadas para explicar um fenômeno, isto é, a partir de qual perspectiva o conhecimento verdadeiro pode ser produzido;
3. (os métodos) e quais maneiras e formatos podem ser usados para a produção de conhecimento confiável e verdadeiro. Epistemologia, como eu já havia dito, define não somente como, mas também quem produz conhecimento verdadeiro e em quem acreditarmos.

É comum ouvirmos o quão interessante nosso trabalho é, mas também ouvimos o quão específico ele é: “Isso não é nada objetivo!”, “Você tem que ser neutra...”, “Se você quiser se tornar uma acadêmica, não pode ser pessoal”, “A ciência é universal, não subjetiva”. “Seu problema é que você superinterpreta a realidade, você deve se achar a rainha da interpretação!”. Tais comentários ilustram uma hierarquia colonial, pela qual pessoas Negras e racializadas são demarcadas. Assim que começamos a falar e a proferir conhecimento, nossas vozes são silenciadas por tais comentários, que, na verdade, funcionam como máscaras metafóricas. Tais observações posicionam nossos discursos de volta para as margens como conhecimento ‘des-viado’ e desviante enquanto discursos brancos permanecem no centro, como norma. Quando eles falam, é científico, quando nós falamos, não é científico. Universal/específico; objetivo/subjetivo; neutro/pessoal; racional/emocional; imparcial/parcial; eles têm fatos, nós temos opiniões; eles têm conhecimento; nós, experiências. Nós não estamos lidando aqui com uma “coexistência pacífica de palavras” (Jacques Derrida, *Positions*, University of Chicago Press, Chicago, 1981), mas sim com uma hierarquia violenta que determina quem pode falar. (KILOMBA, 2016, p. 7)

Chegamos, com Kilomba, à importância dos movimentos sociais na formulação do que é o contemporâneo. De que maneira? Ora, são lá nos movimentos organizados de homens e mulheres negras, de gays, de trabalhadores, que a regra, a norma, a fala oficial começa a ser estremecida. Na desconfiança da autoridade, quando os antes desautorizados ganham voz e fôlego para

chegarem a lugares que ainda parece pouco para muitos, mas já representa muito para outros tantos.

A própria noção de tempo histórico, como algo constituído desde o Norte, desliza constantemente. Claire Bishop (2014) trata dessa tentativa constante de situar a contemporaneidade e da impossibilidade de estender essa noção a uma acepção universal. Para exemplificar seu ponto de vista, a autora cita a mudança nos marcos do que é considerado o contemporâneo: a experiência pós-guerra, substituída, logo a seguir, pelas reformulações epistemológicas das décadas de 1960 e 1970 e, mais tarde, pela queda do comunismo e a ascensão dos mercados globais no contexto ocidental. Ela compara essas periodizações instáveis com a noção de contemporâneo utilizada em sociedades como a China, a Índia e a África.⁵

Walter Benjamin, na tese 7, adverte o historiador do materialismo histórico sobre os perigos da sua constante empatia com os vencedores. Na mesma tese, ele nos diz a célebre frase: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 2009, p. 107). Se a voz de Walter Benjamin aparece de maneira cada vez mais central quando pensamos na história do nosso tempo, talvez o seja por que vivemos em um espaço temporal em que os vencedores se veem já ameaçados com seus fazeres mais naturalizados. Comumente, temos escutado sobre as dificuldades de enunciar saberes por meio de termos hoje problemáticos, posto que tocam em línguas que foram naturalizadas pelo

⁵ Bishop (2014), a partir das formulações de Peter Osborne, Boris Groys e Agamben, salienta que as discussões sobre o contemporâneo tendem a recair sobre duas tendências básicas: em um primeiro caso, a contemporaneidade denotaria estase; em outro, refletiria uma quebra com o pós modernismo baseada em uma relação com uma temporalidade agora colocada como plural e disjuntiva.

vencedor, pelo colonizador e seus descendentes, sendo que, agora, são convocados a explicar continuamente sobre o que esses termos falam e silenciam. Nesse sentido, a língua da História e da História da Arte se vê convocada a fazer movimentos que, de alguma forma, preveem Benjamin e seu conhecido Anjo da História.

O Espanhol, Reyes Mate, ao dissertar a partir das *Teses Sobre o Conceito de História* (2009), de Walter Benjamin, afirma que:

O problema é com os perdedores. Esses, ao perder, ficaram fora do desenvolvimento histórico. Seu passado se converteu em algo inerte, quase natural. A teoria do conhecimento de Benjamin arranca o passado frustrado desse estupor ao descobrir vida nessas mortes. Os projetos frustrados dos que foram esmagados pela história, estão vivos em seus fracassos como possibilidade ou como exigência de justiça. Quem se acerca deles não ouvirá o eco da sua própria voz, mas se sentirá convocado como juiz para que faça justiça numa demanda da qual ele não sabia nada. (MATE, 2009, p. 23)

Aqui talvez se possa entrever uma abertura para compreender porque trabalhos como o de Aby Warburg (2013) e suas leituras por Georges DidiHuberman (2012) têm se tornado tão impactantes nas abordagens recentes da História da Arte, assim como o pensamento da história de Benjamin e suas *Passagens* (2006) em sua articulação com a noção de montagem.

Logo, não se trataria do alardeado fim da história, mas da dispersão dessa em inúmeras narrativas. Trata-se de

uma atitude compartilhada por sujeitos em diferentes posições que exigem justiça e estabelecem trincheiras em espaços onde antes não encontravam assentos. A academia, como lugar de produção do conhecimento, é um deles.

Assim, vivemos contemporaneamente habitando uma coexistência compartilhada, em algumas partes do globo, como o tempo das disputas. A tensão entre o passado e o presente, algo que constantemente nos impele a agir sobre a escuridão do não saber, parece própria ao nosso tempo. Esse não saber escuro vem, talvez, da falta de garantias de que as lutas de mulheres, homens, negros, gays, trabalhadores e de todos os habitantes do Sul do mundo, irão de fato produzir algo em um tempo onde ainda não nos livramos da tríade capital/patriarcado/colonialismo. Mas esse não saber também nos impele a continuar produzindo textos, imagens, arte. Nem sempre esses fazeres habitarão o registro que antes nomeávamos como História da Arte, por exemplo. Há, porém, um estremecimento necessário que vem alterando as camadas do sensível, criando pequenas cisões entre o tempo que habitamos e um tempo que virá. Habitantes do tempo em que estamos, temos nos colocado em movimentos que alteram as leituras do que foi, friccionando as possibilidades do porvir. Melhor dizendo: “Suspenso no vazio entre o velho e o novo, passado e futuro, o homem é lançado no tempo como algo estranho, que incessantemente lhe escapa e todavia o arrasta para frente sem que ele jamais possa encontrar nele o próprio ponto de consistência” (AGAMBEN, 2009, p. 175).

Néstor García Canclini (2012) fala-nos de uma sociedade que chega ao século XXI sem paradigmas de desenvolvimento que deem conta de explicá-la. Há apenas, nas suas palavras, “relatos dispersos e fragmentados”. Uma “sociedade sem relato”. Para o autor, as duas últimas narrativas de um século que iniciou duas vezes, foram a queda do muro de Berlim, e sua promessa de um mundo sem fronteiras, e a queda das torres gêmeas. Quando trata dessa sociedade, creio que Canclini está se referindo menos à falta de relatos e mais à “condição histórica na qual nenhum relato organizou a diversidade em um mundo cuja interdependência leva muitos a sentirem falta dessa estruturação” (CANCLINI, 2012, p. 25). Podemos afirmar, então, que de um período marcado pelo fim das grandes narrativas aventadas pela pós-modernidade e pelas promessas de morte da arte e da história, adentramos em um outro momento no qual o choque entre a dimensão do global e do local criam regras ao mesmo tempo gerais e específicas para a busca de respostas sobre o que é ser contemporâneo.

Aqui, desde a América Latina, em especial desde o Sul de um imenso território disperso que tenta se organizar sob o nome de Brasil, a situação traz contornos ainda mais específicos.⁶

1.3 Sem neutralidade

Não há neutralidade possível quando se fala, se escreve ou se pensa a História da Arte. Essa disciplina é forjada por escolhas, não necessariamente (e quase nunca) individuais. Essa história que vem sendo contada desde os homens renascidos de Vasari, que se vê atravessada pela tentativa científica de Winckelman, que se faz atlas labiríntico com Warburg e método com Panofsky, guarda em comum o fato de selecionar, recortar, organizar e produzir sentido. Algumas vezes esse sentido nasce com os objetos; em outras, objetos e fazeres de sujeitos são submetidos a lentes pré-estabelecidas. A História da Arte nunca foi fixa; ela sempre foi feita de movimentos. Movimentos de sujeitos, obras, teorias, orientações das mais diferentes ordens.

Não há neutralidade possível ao se falar, escrever, montar ou pensar sobre – ou com – exposições. Desde os cômodos dos palácios e ambientes sacros, passando por museus, salões, cubos brancos; sempre se escolhe, se seleciona, se recorta, se organiza e se produzem sentidos. Alguns apreensíveis, outros não. Sentidos que vêm da continuidade ou nascem do choque entre as proposições reunidas. A exposição nunca apresenta algo fixo, mesmo que assim o pareça. É sempre feita de movimentos, de sujeitos, de obras e de orientações das mais diferentes ordens. Exposição e História da Arte não são uma aproximação recentes. Sua proximidade possui uma história que vai desde os cômodos nobres até as galerias e feiras de arte atuais.

⁶ Nos últimos anos, mais especialmente entre 2003 e 2016, período que marca a gestão de Luis Inácio Lula da Silva, até o golpe que leva à deposição de Dilma Rousseff, mudanças significativas aconteceram de forma sistemática na sociedade brasileira. Programas governamentais mudaram a face, inclusive, da academia. Mudar a face talvez seja a expressão mais adequada. As universidades, através de programas de bolsas de estudo, do sistema de cotas raciais e sociais viram suas culturas mudarem e foram arena privilegiada para embates que reformularam mesmo as condições e hierarquias de saberes legitimados no espaço acadêmico.

Não há neutralidade possível quando se fala em cinema. Um filme é sempre o resultado de um conjunto de escolhas. Não apenas escolhas procedimentais, mas escolhas que também produzem sentidos a partir da seleção, do recorte, da aproximação e do afastamento de planos, de unidades e sequências. Escolhas que, ainda que apareçam sob a assinatura de um diretor, trazem consigo redes complexas de agentes. O cinema é, por excelência, a arte de associar e justapor imagens. Escancara a retina do outro e o faz acreditar que aquilo que ele vê, assim o é, posto que não poderia ser de outro jeito. Ao longo de sua história irá, por vezes, deixar suas costuras, suas escolhas e cortes visíveis. Em outras, irá desaparecer em meio as narrativas mais diversas. O cinema é a arte de movimentar o que outrora era fixo. O cinema é feito de movimentos. Movimentos de sujeitos, de fragmentos, de orientações das mais diferentes ordens.

A História da Arte é formada de imagens e proposições previamente escolhidas, postas em associações que buscam produzir sentido. A exposição é formada de imagens previamente selecionadas e agrupadas para produzir sentidos e narrativas. Cinema é o conjunto de imagens selecionadas e montadas para produzir sentidos. História da arte, exposição e montagem fílmica possuem, assim, sob essa ótica, uma inegável proximidade procedimental. Não apenas em suas características de produção de narrativas, mas por

utilizarem como estratégia a aproximação ou o distanciamento de imagens previamente produzidas.

Além do já exposto, para a noção de montagem também é muito cara a configuração do *Atlas Mnemosyne* (1925) de Aby Warburg (1866-1929). Nos últimos 20 anos, a retomada do trabalho empreendido pelo pesquisador alemão até o final de sua vida, tem sido utilizada como um conjunto de fazeres que representam um corte nas noções acerca da escrita da História da Arte. Pode-se compreender o *Atlas Mnemosyne*⁷ como um corte epistemológico na noção historiográfica tradicional (PUGLIESE, 2013) ao rastrear sobrevivências estabelecidas pela justaposição e agrupamento de imagens novas que dão a ver possíveis narrativas. Pensar a estrutura do *Atlas* também aponta para o tema central dessa tese, qual seja: o princípio da história da arte como montagem. A noção de montagem empregada aqui toma como princípio norteador a montagem fílmica. O termo, em sentidos diversos, é recorrente na produção historiográfica. Muito disso se deve ao trabalho de Georges Didi-Huberman e sua retomada de Warburg e Benjamin, para pensar o anacronismo da imagem e pôr em cheque as linhas mestras da História da Arte como disciplina.

Para Didi-Huberman, a noção de montagem é evidente no *Atlas* e aponta para o corte epistemológico proposto por Warburg:

⁷ A partir de 1925, Aby Warburg reunirá, em mais de 60 painéis, um conjunto de imagens que ultrapassa as 1000 fotografias onde, no lugar do comentário textual, se deixa entrever a construção de um modelo baseado na memória, que dialoga com o pensamento humanista europeu desde a antiguidade clássica até o início do século XX. O *Atlas Mnemosyne*, como foi chamado, em conjunto com a biblioteca formada a partir dos estudos e pesquisas de Warburg, foi ponto de partida para diversos estudiosos da história da arte, passando pela iconologia de Panofsky (2011), os trabalhos de Walter Benjamin (2012) e Ernst Gombrich (1970).

Uma forma que não fosse classificação (que consiste em pôr juntas as coisas menos diferentes possíveis, sob a autoridade de princípio de uma razão totalitária) nem bricabraque (que consiste em juntar as coisas mais diferentes possíveis, sob a não autoridade do arbítrio). Era preciso mostrar que os fluxos são feitos apenas de tensões, que os feixes amontoados acabam explodindo, mas também que as diferenças desenham configurações e que as dessemelhanças criam, juntas, ordens não percebidas de coerência. Damos a essa forma o nome de montagem. (DIDI- HUBERMAN, 2013, p. 399)

Essa compreensão se alia a de outros pensadores da época, como o trabalho do cineasta Sergei Eisenstein (1898-1948) e a sua concepção de montagem fílmica, bem como Benjamin e seu conceito sobre história e narração (2011). Sim, pois podemos entender que, ao invés de agrupar imagens por ordens cronológicas ou estilísticas, o que se dá no *Atlas* é uma montagem, um arranjo que permita a percepção de recorrências outras para além das formais, mas que de alguma maneira se fariam visíveis a partir dessas organizações.

Os apontamentos acima tentaram descrever brevemente as atuais questões que constroem, no campo da história da arte, a escrita e seus procedimentos. Para essa tese, o trabalho de Aby Warburg e sua interpretação por autores como Didi-Huberman, se tornam indispensáveis. Mas quando falamos em narrativa, faz-se necessário aludir também à obra de Walter Benjamin. Em seu ensaio, datado de 1936, o historiador situa a função do narrador e as características da narrativa. A narrativa, para Benjamin, possui:

Sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir

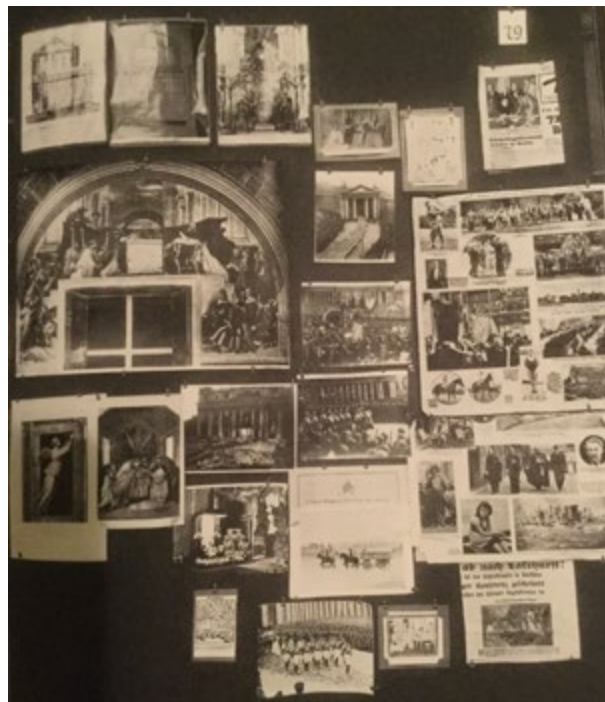


Fig. 2. Prancha 79, *Atlas Mnemosyne* (1925), Aby Warburg. Fotografia realizada pelo autor. Fonte: **Fotografia do autor**

seja num ensinamento moral, seja numa sugestão
prática, seja num provérbio ou numa norma de vida
[...].O narrador retira da experiência o que ele conta:
sua própria experiência ou a relatada pelos outros
e incorpora as coisas narradas à experiência dos
seus ouvintes. (BENJAMIN, 2011, p. 200-201)

Ora, se com o fim da História da Arte como narrativa universal emerge a possibilidade de compreendê-la como pluralidade de narrativas, relacionadas ao tempo e espaço de quem narra, abre-se a possibilidade de pensar o fazer do historiador e da história como montagem fílmica: uma escrita feita através de imagens, na qual estão em jogo tanto as dimensões objetivas do ato, como as questões subjetivas de quem constrói uma representação. Para Cezar Henrique Guazelli Souza, atualmente é possível “perceber o caráter literário presente no discurso e na narrativa do historiador, o que muito contribui para o desenvolvimento da historiografia por meio da autoconsciência de sua produção” (SOUZA, 2012, p. 26). Teríamos, então, a figura do historiador da arte como um narrador que reúne fragmentos para dar caráter de validade e veracidade à sua narrativa.

Situação 1: Todos os objetos dos acervos estão sozinhos em uma ampla e impossível sala. A sala não tem nome, não tem especificação. É apenas uma sala. Uma sala onde estão os objetos. Ao decidir tirarmos alguns de lá, surgirão algumas questões: Quais critérios serão utilizados? O que temos a dizer com e a partir daqueles objetos? Tiramos o primeiro. Temos algo. Algo que esse objeto é. É? A partir de que posições afirmamos o que esse objeto é? Decidimos que alguns objetos serão retirados e exibidos. Como serão vistos? Não podemos prever. Podemos? Mas por que escolhemos aqueles objetos e não outros de que poderíamos lançar mão?

Situação 2: Um montador recebe uma imensidão de imagens captadas segundo alguns critérios. Esse montador tem alguns elementos: uma ideia que deve nortear a forma como essas imagens serão agrupadas. Qual o tempo de cada imagem? Aonde inserir o corte que dá início à outra? Como a junção dessas imagens constitui uma narrativa feita exatamente a partir daquilo que acontece entre essas coisas? Onde mora o silêncio? Onde surge o som? Onde o rosto e onde a árvore? Quanto será reforçado e quanto será produzido de sentidos novos a cada agrupamento?

Ao final da situação 1, teremos uma exposição.

Ao final da situação 2, teremos um filme.

Duas formas de dispor elementos previamente produzidos para construir narrativas e/ou interrogações no olho-mente do outro. Interrogações feitas de sobressaltos, de relações que irrompem, de encontros que se dão com base em argumentos e discursos. Cabe ainda citar que a história da arte, aqui, mobiliza pensamentos a partir desse lugar – uma grande seleção de objetos, sujeitos e fazeres que são narrados enquanto fragmentos articulados no interior de vários discursos.

Tenho adotado, portanto, a montagem cinematográfica como o lugar onde me situo para pensar escritas da história da arte. A montagem mira o tempo das coisas como um tempo que se faz fugidio. As escolhas, aproximações e distanciamentos não são fixos.

Objetos não são apenas coisas que trazem sentidos inerentes. Pelo contrário, seus sentidos, usos e apresentações são sempre negociados a partir da posição que ocupam. A posição não se restringe ao lugar físico, mas a classes hierárquicas estabelecidas por geopolíticas, condições de visibilidade e de invisibilidade, soluções expositivas.

As obras de arte, materiais ou imateriais, são coisas que deslocam suas definições e sentidos à medida que se movem.

Objetos são coisas que alteram seus sentidos e valores de acordo com seus usos. Coisas que, organizadas a partir de um “pensamento arte”, passam a transitar em diferentes posições, exposições, leituras. Cabe apontar que, ao longo da minha escrita, me refiro a objetos e proposições artísticas como “coisa”. Essa é uma escolha conceitual. Essa eleição vem da compreensão de que as coisas que chamamos de arte, alteram seu reconhecimento como tal, bem como os seus sentidos, de acordo com operações que lhes são externas. Com isso, afirmo que não lido aqui com posições sacralizadas da arte, dos seus artistas ou de suas histórias. Um referencial para essa noção de coisa pode ser encontrado no texto do filósofo americano Nelson Goodman⁸, *Quando é arte* (1984). Ao dissertar sobre o puro na arte e suas relações com a noção de arte simbólica, o autor nos diz que:

[...] parte do problema está em perguntar a questão errada – em falhar no reconhecimento de que uma coisa pode funcionar como obra de arte em algumas épocas e não em outras. Em casos cruciais, a questão real não é “Que objetos são permanentemente obras de arte?”, mas “Quando um objeto é uma obra de arte”? [...] Minha resposta é que assim como um objeto pode ser um símbolo – por conseguinte uma amostra – em certas épocas e sob certas circunstâncias

⁸ Texto publicado originalmente como “When is Art?”. In: _____. *Ways of Worldmaking*. Indianápolis, Indiana: Hackett Publishing Company, 1984 (p. 57-70).

e não em outras, um objeto pode ser uma obra de arte em algumas épocas e não em outras. De fato, apenas por funcionar como um símbolo de um certo modo pode um objeto se tornar, enquanto estiver funcionando assim, uma obra de arte. A pedra normalmente não é uma obra de arte enquanto está na rua, mas pode ser uma quando está em uma vitrine em um museu de arte. Na rua, ela normalmente não desempenha função simbólica. No museu de arte, ela exemplifica alguma de suas propriedades. [...] A escavação e o preenchimento de um buraco funciona como uma obra na medida em que nossa atenção é direcionada para isso como um símbolo exemplar. Por outro lado, uma pintura de Rembrandt pode cessar de funcionar como uma obra de arte quando usada para substituir uma janela quebrada ou um cobertor. (GOODMAN, 1984, p. 7)

Assim, entendo que em algumas dessas situações, em alguns desses *quando*, os objetos ou proposições foram e são retirados da sua existência como coisa e reapresentados em situação de arte. Esse entendimento é relevante na pesquisa que empreendo, pois reforça ainda mais a noção de *objetos em estado de exposição*, ou seja, os sentidos atribuídos a essas coisas, a partir de sua apresentação como arte, em uma dada situação. Nesse caso, um conjunto de exposições.

Vejamos agora as associações entre duas citações:

É a função mais importante da montagem, ao menos quando tem um objetivo expressivo e não apenas descritivo: consiste em tomar elementos diferentes da massa do real e fazer brotar um sentido novo do seu confronto. (...) É preciso tentar enxergar muitas outras coisas não perceptíveis a qualquer um. É preciso não apenas olhar, mas examinar, ver, mas também conceber; aprender, mas também compreender (...) A montagem,

portanto é inseparável da ideia, que analisa, critica, reúne e generaliza. (MARTIN, 2013, p. 162, grifo do autor)

A unidade elementar da arte atual não é mais uma obra de arte como objeto, mas um espaço artístico em que objetos são expostos: o espaço de uma exposição, de uma instalação. A arte do presente não é a soma de coisas específicas, mas a topologia de lugares específicos. A instalação estabeleceu, portanto, uma forma de arte extremamente voraz que assimila todas as outras formas tradicionais de arte: pinturas, desenhos, fotografias, textos, objetos, ready-mades, filmes e gravações. Todos esses objetos de arte são organizados por um artista ou curador, no espaço, conforme uma ordem que é puramente privada, individual, subjetiva. (GROYS, 2015, p. 121)

Apoiados na teoria fílmica é possível, sem deixar de incorrer em uma generalização, agruparmos a noção de montagem em duas categorias, com todas as fragilidades que podem carregar. A primeira seria da ordem de uma *montagem transparente* e teria como norte uma operação de junção de unidades de longa ou curta duração (planos) com um fim diegético. Enquanto isso, a segunda seria uma *montagem expressiva*, isto é, uma montagem que não é um meio, mas um fim e que visa exprimir por si mesma, pelo choque de duas imagens, um sentimento, uma ideia (AUMONT, 2013, p. 65). Essas categorias não são estanques e se mesclam continuamente na constituição de filmes.

A sala expositiva, pensada desde a noção de montagem, passa a ser uma contínua mesa de cortes e colagens. Montagens que incluem e excluem. A possibilidade de produzir discursos distintos a partir de fragmentos com sentidos móveis como os seus arranjos, interessa sobremaneira no trabalho que erguemos. Não se

coloca de lado a lógica de montagem transparente que esteve associada historicamente a André Bazin e seus seguidores, mas é em Eisenstein e na sua montagem intelectual que encontramos eco maior em relação ao que aqui apresento. Essa abordagem toma principalmente a montagem expressiva como ponto de partida. Para tal, compreende-se que a mesma trata de “provocar aproximações, de suscitar correspondências cuja imprevisibilidade é primordial. O montador em suas operações coloca-se em posição de fazer nascer do interior da imagem uma infinda quantidade de ecos novos” (AMIEL, 2011, p. 19).

Vincent Amiel, em seu *Estética da montagem* (2011), afirma que, embora muitas vezes se institua o século XX como o século da imagem, teríamos vivido antes o século da associação de imagens. Aqui, desde esse conturbado início de século XXI, creio que ainda estamos imersos em sentidos que nascem da associação de imagens previamente produzidas. A montagem é a dimensão da arte cinematográfica em que esse procedimento é central. Penso em Eisenstein quando diz:

Qualquer um que tem em mãos um fragmento de filme a ser montado sabe por experiência como ele continuará neutro, apesar de ser parte de uma sequência planejada, até que seja associado a um outro fragmento quando de repente adquire e exprime um significado mais intenso e bastante diferente do que o planejado para ele na época da filmagem. (EISENSTEIN, 2002, p. 20)

Convido quem me lê para que substitua a palavra fragmento por “obra” e a palavra filme por “exposição”. Creio que nessa substituição, muitas das colocações que faço ao longo desse texto se tornem mais compreensíveis.⁹

No cerne desse pensamento se fortalece meu ponto inicial: pensar que um livro de História da Arte, ou a História da Arte como disciplina, se assemelha em muito com um processo de montagem cinematográfico, no qual alguns fragmentos previamente produzidos são escolhidos, selecionados e agrupados para dar validade a uma narrativa ou para produzir, a partir dos conflitos e dos choques, um sentido inteiramente novo.

Jacques Aumont nos apresenta a montagem no contexto fílmico como a operação que consiste em manipular planos com o intuito de constituir um objeto: o filme. Assim, “a montagem consiste em três grandes operações: seleção, agrupamento e junção – sendo a finalidade das três operações obter a partir de elementos a princípio separados, uma totalidade que é o filme” (AUMONT, 2013, p. 54).

Como não pensarmos nas escolhas, agrupamentos, seleções e exclusões que constituem desde a exposição até a História da Arte como disciplina? Nesse sentido, os fragmentos/obra ensinam narrativas que podem ser diversas. Possibilidades de escrita da história da arte que tomem como ponto de partida o protagonismo de sujeitos invisibilizados nas narrativas hegemônicas.

⁹ Teríamos algo como: Qualquer um que tem em mãos uma obra a ser exposta sabe por experiência como ela continuará neutra, apesar de ser parte de uma sequência planejada, até que seja associada a outra obra quando de repente adquire e exprime um sentido bastante diferente do que o planejado para ela na época da exposição.

Escolho pensar, principalmente, a partir das exposições de instituições que possuem acervos, ou de mostras que lançam mão de peças para compor narrativas e sentidos diversos daqueles que habitariam essencialmente o objeto artístico. Essa opção leva-me para um lugar em que as perguntas são da ordem do *quando* e não da ordem do *é*. Explico: penso as obras expostas, ou seja, não as penso como algo determinado, mas como objetos que, quando organizados de uma ou de outra maneira, a partir das exposições, carregam consigo o que é exibido e o que é deixado de lado. Trazem aquilo que guardam em si, mas se colocam em um estado temporário que lhes atribui sentidos para além daqueles primeiros.

Desde a década de 60, com o início dos questionamentos do estatuto da arte que viria a ser nomeada contemporânea, empreende-se um giro significativo na compreensão daquilo que era válido como artístico. Não me refiro apenas às desmaterializações, às diferentes estratégias de crítica institucional, mas ao processo de legitimação daquilo que era ou não possível ser pensado como arte. História, teoria e crítica da arte tiveram seus limites estremecidos diante das mais diferentes contestações. Contestações como a crítica institucional e sua intersecção com pautas que não necessariamente nascem do campo da arte, mas têm grande dívida com os movimentos sociais e suas disputas por identidade e visibilidade. Como não poderia deixar de ser, muitas dessas contestações foram primeiramente exposição e só depois tornaram-se escrita da história da arte. A visibilidade de mulheres, negros, gays, povos não euro-americanos passaram a estremecer o tempo da arte e sua narrativa de forte acento eurocêntrico. Não apresento essas informações como novidades, trago-as para apontar o quanto a

exposição foi um dos *fronts* privilegiados para essas batalhas. Museus passaram a revisar seus acervos, artistas foram nomeados ao serem retirados do escuro da reserva ou dos escombros dos antigos conceitos de boa arte ou maestria criadora, sendo reapresentados como peças para a compreensão de histórias da arte.

Jean-Marc Poinot afirma que:

a exposição tornou-se o lugar e a moldura das transformações da nossa maneira de ver e de compreender, na mesma medida em que a exposição é um aparato interpretativo complexo que interage com todos os componentes sociais envolvidos na arte. (POINOT, 2016, p. 11)

Produções encapsuladas em movimentos artísticos como a Minimal Art, a Arte povera e a Arte conceitual são também a reunião de posições poéticas em um espaço expositivo que permite a compreensão de suas convergências. Isabel Right-Magni, doutora em história da arte e especializada em América Latina, em artigo para a revista do Goethe Institut, sugere:

Não existe um significado intrínseco às obras, fixado de uma vez por todas e que só precisa ser revelado. Trata-se da atribuição de um significado, quando se contam histórias da arte – e aqui devemos fazer questão do plural –, escolhendo ou excluindo fatos a partir de uma determinada perspectiva, para coloca-los em uma relação aparentemente plausível. Tais narrativas não são objetivas *per se*. As construções narrativas variáveis são – consciente ou inconscientemente – sempre e essencialmente movidas por interesses. (RIGHT-MAGNI, 2017, s/ p.)

No referido artigo, a autora se detém em um exemplo do qual também vou lançar mão por ser muito caro às considerações que trago. Trata-se da exposição *A Tale of Two Worlds: Experimentelle Kunst Lateinamerikas der 1940er- bis 80er- Jahre im Dialog mit der Sammlung des MMK* (Uma história de dois mundos: arte experimental latino-americana dos anos 1940 a 1980 em diálogo com o acervo do Museu de Arte Moderna). A mostra, que abriu suas portas na sede do Museu de Arte Moderna de Frankfurt (MMK) em novembro de 2017 – onde permanece até abril de 2018, quando seguiu para o Museu de Arte Moderna de Buenos Aires (MAMBA) – foi construída tomando como base os acervos da instituição alemã e do museu argentino. A equipe curatorial, formada por Victoria Northoorn e Javier Villa (MAMBA) além de Klaus Gørner (MMK), visita as coleções das duas instituições, propondo rever as estratégias de colecionismo da instituição alemã e expor a insustentabilidade da pretensão de uma história única da arte moderna. Na mostra, “o sistema de relações colocado em cena desvenda paralelos, pontos de contato e intersecções inesperadas, mas também contradições e elementos incomparáveis apesar de uma suposta semelhança” (RIGHT-MAGNI, 2017, s/ p.).

A montagem operada na exposição reúne trabalhos que estavam separados por pertencerem a diferentes acervos, continentes, oceanos, geopolíticas e disputas de poder no campo da arte e das suas histórias. As mais de 500 peças da coleção do MMK foram reorganizadas para pensar suas conexões e conflitos com a arte latino-americana.

A justaposição de trabalhos como *Colombia* (1967-2010) do colombiano Antonio Caro, e *Targets* (1966) do norte-americano Jasper Johns em um dos displays da edição do MMK, é um exemplo de relação em que as aproximações e os distanciamentos entram em conflito pelo espaço que as peças ocupam e pelos jogos possíveis que propõem. A aproximação cronológica é atravessada por distanciamentos contextuais, distinções procedimentais e hierarquias nas narrativas sobre a arte Pop.



Fig. 3. *Colombia* (1967-2010), Antonio Caro, Pintura. *Targets* (1966), Jasper Johns, Pintura. (Vista da exposição *A Tale of Two Worlds*).
Fonte: <https://www.museomoderno.org/en/exposiciones/tale-two-worlds>

Tem-se na mostra um breve exemplo de deslocamento de sentidos de peças pertencentes a acervos que, reunidas, abrem lugar para outras histórias da arte, tendo como local de operação a exposição. Exemplos dessas montagens são cada vez mais recorrentes como estratégia necessária não apenas para uma disciplina em constante necessidade de revisão, como também para a instituição museal que, como afirma Claire Bishop em seu *Radical Museology* (2014), se vê abalada e chamada a tomar posição diante do tempo histórico, político e econômico em que está inserida.

A necessidade de narrativas outras para a constelação de histórias da arte possíveis, tem tido nas exposições a usina possível para a instauração de uma miríade de discursos que surgem do alargamento das percepções quanto a arte de diferentes cantos.

Opto por tentar escapar das contradições e discussões que acompanham propostas sedimentadas e amplamente debatidas, como a *Magiciens de la Terre* (1989) de Jean-Hubert Martin, e escolho olhar para eventos mais recentes, como a exposição *Territórios*:

artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca (2015), em São Paulo. O que se passa em cada uma dessas mostras? Não estamos aqui nos referindo a exposições que têm prioritariamente trabalhos produzidos para tais empreitadas. De onde vejo, o que se tem são trabalhos reapresentados, montados de forma distinta ao modo com que recorrentemente foram exibidos, dando lugar a pautas e temas que se erguem com/a partir dessas novas organizações. Ao tomarmos como exemplo a exposição *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*, realizada entre dezembro de 2015 e abril de 2016, vemos peças que já constituíam o acervo daquela instituição. Peças que já haviam feito parte de outras mostras, mas que naquela montagem específica passam a ser disparadoras de um pensamento sobre a presença do negro na arte brasileira, desde o século XVIII até a arte contemporânea. O discurso sobre essa presença é, na montagem citada, o elemento que articula as obras/fragmento no interior da mostra. É o conjunto de trabalhos, de artistas como Mestre Valentim e Arthur Timótheo da Costa, até nomes contemporâneos como Rommulo Vieira Conceição e Rosana Paulino – acompanhada de apenas mais um nome de uma artista negra, Maria Lídia Magliani – que constitui uma história entre as muitas possíveis para a visibilidade de artistas negras e negros no Brasil.

Exemplos como esse não se esgotam no contexto brasileiro e tem sido uma tendência global. Posto que o globo sempre é feito de sujeitos Norte e de sujeitos Sul. Grupos Norte e grupos Sul.

Uma breve visita ao *site* do Brooklyn Museum, em Nova Iorque, permite acessar o calendário de suas mostras. Em 2018, David Bowie e Basquiat dividem a

atenção, as mídias sociais e os materiais de divulgação da instituição. A situação é semelhante, em termos de propagação, àquela ocorrida no ano passado quando o museu nova-iorquino se tornou um excelente lugar de observação de algumas das emergências que apresentamos aqui. Primeiramente, cabe ressaltar que, durante o ano de 2017, o museu dedicou toda a sua programação a um projeto chamado *A Year of Yes*. A iniciativa buscou contribuir com narrativas possíveis para a arte feminista e, para tal, apresentou mostras individuais e coletivas de mulheres artistas. Nesse programa, a exposição *We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965-1985* (2017) apresenta um grupo de artistas negras que tiveram sua nomeação silenciada em momentos importantes, como aquele da primeira onda da crítica institucional, quando diferentes grupos de artistas questionavam as configurações da arte, em fins dos anos 60 e década de 70, em sua excessiva aproximação com o mercado. No fim da década de 70, um grupo de mulheres artistas reunidas a partir do *Heresies Collective* redigia seu terceiro jornal de arte feminista. Formado quase que totalmente por mulheres brancas, o grupo exigia visibilidade para a produção de mulheres e traçava conexões com questões de gênero e sexualidade. O *Lesbian Art and Artists*, lançado em 1977, era mais uma das ações do grupo, que, no entanto, não citava ao longo do seu texto nenhuma mulher negra. Nesse momento, o grupo *Combahee River Collective*, uma organização feminista negra, encontrava-se para redigir uma resposta ao apagamento da participação das mulheres negras nas manifestações de crítica e questionamento feminista. As artistas negras perguntavam-se se entre as mulheres artistas não havia espaço para a arte das negras e, ao mesmo tempo, expunham distinções que até hoje marcam o feminismo,

assinalando uma necessidade de ações específicas que não tocavam apenas em questões de gênero, mas seus atravessamentos com questões de raça e classe. Dessa querela partiu a exposição já citada, apresentada pelo Brooklyn Museum. Segundo matéria publicada no *site Artsy*, a mostra reunia obras e textos de diferentes gerações, desde Emma Amos – que já em 1963 lutava por seu espaço em grupos formados prioritariamente por homens – até a produção do coletivo *Where We AT (WWA)* – responsável por produzir, nos anos 70, uma das primeiras exposições profissionais de artistas negras.

Ações como essa, que levam a instituições localizadas em geografias centrais da arte, como a cidade de Nova Iorque, pautas desse caráter, são amostras do alargamento produzido por movimentos sociais que buscaram sua representatividade nas narrativas estabelecidas. Mas não só.

1.4 Entre a luta e a demanda: exposições, sistemas e visibilidades

Uma junção de sujeitos e fazeres que, durante séculos, foram mantidos em silêncio ou tiveram suas ações colocadas em pequenas notas, pôs a arte e a escrita da sua história em franco estremecimento. Grupos com diferentes complexidades e divisões, partindo de noções de raça, classe e gênero, mantiveram resistências capazes de colocar os relatos já sedimentados da disciplina em constante estado de revisão. Se essas lutas demonstram hoje seus resultados, por outro lado, essa arte não é produzida fora de um mundo pautado por relações de mercado, criação de necessidades e demandas. Cabe citar que

muitas dessas ações tiveram na arte e, em especial nas exposições, sua estratégia de inscrição e visibilidade.

Ao situar tais ações como ativadoras de noções contemporâneas de histórias da arte, torna-se imperativo pensa-las como fenômenos complexos, que deixam entrever não apenas os objetos e proposições que lhes constituem, mas também suas relações com as dinâmicas sistêmicas da arte, com o mercado, agentes, instituições e demandas. Relações surgidas em uma lógica de funcionamento onde a pretensa noção de uma arte pura e autônoma, da arte como espaço de exercício de uma propalada liberdade, deve ser pensada em suas constantes negociações e tensionamentos. Cabe, então, trazer algumas considerações que nos permitam pensar como algumas das pautas que mantiveram acesas as reivindicações de diferentes grupos sociais a partir de suas formas de resistência, têm também reaparecido não apenas como resultado dessas disputas, mas como estratégias de um mercado que as rerepresenta. No campo da visualidade, os exemplos são diversos e cabe destacar algumas anotações recentes que se articulam com aquilo de que tratamos nessa seção.

No ano de 2014, a marca Chanel, uma das mais prestigiadas da indústria internacional de moda, apresenta aquilo que foi chamado de “desfile manifesto”. Em um cenário que recriava uma rua parisiense no interior do Grand Palais, modelos, todas mulheres, carregavam cartazes e faixas exibindo frases como: “Faça moda, não faça guerra!”; “Libertem a liberdade!”; “Divórcio para todos”; e a eloquente “Feminismo e não masoquismo”. Tudo isso era carregado por mulheres, em sua imensa maioria, brancas e esguias, ligadas a uma marca que leva o nome de um homem: Karl Lagerfeld.

Em 2018, a marca italiana Gucci apresenta na Semana da Moda de Milão sua coleção de inverno. Modelos desfilam em um cenário que remete a uma sala de cirurgia. Nas mãos de alguns dos modelos, réplicas de suas cabeças e até mesmo bonecos representando filhotes de dragão. Todo o desfile partiu de uma leitura particular do *Manifesto Ciborgue*, obra da filósofa estadunidense Donna Haraway, onde se cruzam ciência, tecnologia e feminismo em uma vertente socialista das últimas décadas do século XX.

No início de 2018, a Marvel, marca americana de alcance global – inicialmente relacionada à publicação de quadrinhos e adquirida em 2009 pela também americana The Walt Disney Company – lança o filme *Black Panther*. Não coincidentemente, o filme recebe o mesmo nome do grupo ativista norte americano que adotou táticas radicais de enfrentamento às diferentes formas de racismo, discriminação e violência sofridas por homens e mulheres negros e negras, em fins dos anos 60, nos Estados Unidos. A obra, que vem arrecadando milhões em bilheterias de diferentes partes do mundo, reapresenta um super-herói originalmente criado nos anos 50 (Pantera Negra) e cria um território imaginado em uma região africana ficcional, não diaspórica, onde tecnologia, conhecimento e minério valioso são base para uma sociedade extremamente organizada em um sistema monárquico. As mulheres dominam as técnicas de guerra e lideram o exército, sendo o principal motor para o desenvolvimento de conhecimento de alta tecnologia. A batalha pelo trono opõe o protagonista a um personagem que encarna o negro deixado às margens da sociedade americana. Ele se entende herdeiro do longo martírio a que foram relegados homens e mulheres daquele continente, a partir

das diferentes formas de exploração, colonização, saque, escravização e empobrecimento a que foram submetidos. O feminismo negro; a divisão de posições mediante a exploração; os elementos arquitetônicos de origens africanas; os conhecimentos ancestrais; tudo está no filme embalado para consumo. Ao mesmo tempo o filme apela a homens e mulheres negros e negras de maneira extremamente comovente e tocante. Um público que se viu finalmente representado em um contexto destoante daqueles onde personagens de ascendência africana costumam figurar.

Nos últimos anos, Los Angeles vem disputando, no contexto norte-americano, espaço com a Nova York de Greenberg e do modernismo pós-guerra, como polo de instituições museais e galerias, e, consequentemente, como destino de vários artistas através de programas de residência e mostras. Nessa conjuntura, foi inaugurada em março de 2016, a sede californiana da galeria suíça Hauser & Wirth. Para a abertura da galeria, foi escolhida uma mostra intitulada *Revolution in the Making: abstract sculpture by women (1947-2016)*, trazendo obras consideradas marcos nas trajetórias de artistas históricas e de nomes contemporâneos emergentes no cenário global, de modo a cobrir um arco que vai do final da primeira metade do século XX à produção que nominamos contemporânea. Ana Maria Magalhães (2016) afirma que a citada galeria suíça uniu-se em sociedade ao ex-diretor do Museum of Contemporary Art (MOCA), Paul Schimmel, para implantar sua sede na Costa Oeste Americana. Ou seja, a galeria uniu-se a um nome que se estabeleceu como marca, com mais de 20 anos de atuação à frente de um prestigioso museu americano – Schimmel ocupou, entre 1990 e 2012, o cargo de curador chefe do museu. Ele chama

para coordenar a mostra de inauguração, Jenni Sorkin, historiadora, crítica e professora assistente de arte contemporânea da Universidade da Califórnia, visando “conceber uma exposição de artistas mulheres, que nos últimos 70 anos dedicaram-se à escultura abstrata” (MAGALHÃES, 2016, s/p.). Dos mais de 100 trabalhos expostos, apenas 20% estavam à venda. O empreendimento remete, em toda sua estrutura física e de funcionamento, à noção de galeria-museu.

Os três exemplos acima são fragmentos, entre os diversos que poderíamos selecionar, que compõem o lugar de onde surgem nossos questionamentos. Comum a todos os casos, é o fato de termos diante de nós algumas das pautas que surgem em movimentos sociais – em especial aquelas que são devedoras do feminismo e do movimento negro – sendo apresentadas em espaços de consumo (indústria da moda, indústria cinematográfica, galerias centrais de arte). A demanda produzida, que visa à ampliação de camadas novas de público consumidor, é um dos principais motores dessas ações.

No entanto, como situar deslocamentos como esses quando adentramos o campo da arte, especificamente? O que explica essa aproximação entre os movimentos sociais e a demanda de mercado nesse início de século?

Manter as perguntas acesas talvez seja uma das estratégias principais e buscar respostas provisórias pode nos lançar em algumas chaves para compreender as dinâmicas que tomaram nosso tempo, naquilo que Lipovetsky e Serroy chamam de uma vida na era de um capitalismo artista. Segundo os autores:

Não estamos mais no tempo em que produção industrial e cultural remetiam a universos separados, radicalmente inconciliáveis; estamos no momento em que os sistemas de produção, de distribuição e de consumo são impregnados, penetrados, remodelados por operações de natureza fundamentalmente estética. O estilo, a beleza, a mobilização dos gostos e das sensibilidades se impõem cada dia mais como imperativos estratégicos das marcas: é um modo de produção estético que define o capitalismo do hiperconsumo. (LIPOVESTSKY; SERROY, 2016, p. 13)

Adotar a arte e as exposições como lugares de onde observar essas aproximações se faz ainda mais pertinente, quando pensamos na manutenção de um discurso ou, nas palavras de Anne Cauquelin (2005), de uma doxa que atravessa a arte dando unidade a esse território, baseado em noções que vêm de um palimpsesto de leituras românticas da arte e do artista. Embora, em termos acadêmicos, essa discussão já demonstre maior amplitude, ainda é possível encontrar na literatura da área, em especial na História da Arte, a noção do objeto artístico ou do fazer do artista como algo imune às oscilações do mercado. Estratégia necessária para a validação não só de valores financeiros, mas também de valores simbólicos, a permanência desses discursos garante à arte uma constante apresentação como algo pertencente a uma esfera quase imune aos domínios do capital, pelo menos quando se busca delimitar o que seria a grande arte. Ainda, a arte e os artistas são, por vezes, encapsulados em bolhas que pretendem criar a miragem de sujeitos à parte de interesses mercadológicos, ainda devedores da velha herança do gênio, que vê de forma distante o mundo e o reapresenta como revelação em suas estruturas políticas, econômicas e sociais.

Não se trata de relegar toda a produção artística ao lugar cínico. Trata-se apenas de entender os limites de uma arte que se pretende crítica em um mundo repleto de paradoxos (RANCIÈRE, 2014).

Desde a década de 90, são muitos os trabalhos que contrapõem essa leitura que hoje nos soa quase ingênua. Rosalind Krauss, em seu *Museu na era do capitalismo tardio* (1989), já apontava para essa mescla profunda onde a arte seria mais uma das ferramentas de criação de lucro diante da ascensão do neoliberalismo, e o museu uma instituição forjada a partir da lógica do turismo cultural. Parece, por vezes, que a manutenção desse lugar que outorga valor à arte como produção, exige que agentes e instituições estabeleçam um duplo jogo, onde não são dispensáveis as ferramentas, recursos e formas de fomento vigentes na atual economia, estabelecendo uma espécie de discurso aparente e prática divergente. Talvez esse seja um dos grandes entraves para investigações sobre os mecanismos entre interesses de mercado e do campo, do mundo, do espaço das artes na vida contemporânea. Mesmo diante de um dos mais fluentes mercados, é preciso que a mercadoria não se deixe resvalar para o mero produto, posto que esse seria, exatamente, o ponto em que o valor simbólico se esvaziaria e, com ele, o valor de mercado.

Em mostras de galerias, bienais e museus, esse tipo de caso se repete. Como por exemplo, o recente caso da *Queer Museu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* (2017). Sem adentrar nos debates acesos na imprensa brasileira sobre a exposição cabe perguntar que tipo de pensamento leva um banco a associar sua marca a um tema tão espinhoso. Seria de fato, a

preocupação da instituição em dar visibilidade a um tipo de narrativa que permite um olhar *queer* sobre a arte brasileira? Em termos conceituais, seria possível museificar o *queer* sem que ele se esvaneça no próprio ato? A atitude de fechar a exposição diante dos diferentes ataques sofridos pode, além de demonstrar uma falta de manejo institucional, apontar para o caráter de propaganda e estratégia de associação de marcas. Dessa forma, uma exposição funcionaria como um anúncio feito para estabelecer uma relação entre a marca banco e um tipo de produção artística. Pensemos em um comercial veiculado de forma ampla e com uma receptividade negativa. Rapidamente, a instituição tira o comercial do ar. Onde estava o compromisso com a demanda social e com as disputas dos diferentes grupos que pretensamente se veriam representados naquela narrativa? Não é objetivo desse texto adentrar a especificidade desse caso, que se abre em miríades de contradições e posições divergentes de agentes e instituições. Cabe apenas utilizá-lo como mais um exemplo da absorção de uma demanda social, patrocinada por uma instituição privada e veiculada através de uma exposição de arte.

Também não se trata aqui de considerarmos uma noção de crise que estaria abalando a relação entre a arte e seu papel no mundo que atuamos, em sua relação com os interesses da economia contemporânea. Esse caminho que nos levaria a um dos discursos mais recorrentes no interior do neoliberalismo. Como afirma Giorgio Agamben (2017) em entrevista ao site da editora Boitempo: a crise atual tornou-se um instrumento de dominação, servindo para legitimar decisões políticas e econômicas que de fato desapropriam cidadãos e os desproveem de qualquer possibilidade de decisão.

Sabendo que a noção de crise nos levaria ao impasse e à imobilidade, propomos a compreensão de que as próprias noções de arte vêm sendo remodeladas por uma lógica assentada em bases neoliberais. Uma tática viável, por exemplo, estaria em lançar mão da relação entre as pautas sociais e as demandas institucionais e mercadológicas para permitir espaços abertos de debate sobre as engrenagens de nosso tempo, o lugar da arte nesse contexto e as possibilidades de mobilidade que advêm com ele.

Uma das mais importantes marcas desse novo tipo de acordo entre arte, visibilidade, circulação e mercado é a aproximação das feiras e bienais. Bruna Fetter traz uma descrição breve do que seriam as feiras de arte:

Em uma definição simplificada. Uma feira de arte é um evento temporário que possui como principal objetivo a comercialização de obras de arte [...]. A cidade onde a feira acontece costuma estar presente em seu nome, conectando o evento a uma série de códigos e hierarquias no mundo da arte, bem como ajudando o processo de *branding* (consolidação da marca da feira) geralmente ocupando grandes centros de convenções, a feira de arte replica a lógica espacial das feiras de outras indústrias [...] (FETTER, 2016, p. 760).

Bienal de Veneza, Bienal de São Paulo, Bienal do Mercosul. Bienais e feiras há muito vêm sendo comparadas (FIALHO, 2014; FETTER, 2016) pelos seus formatos e também pelos seus laços com galeristas e instituições museais. Não apenas o formato das feiras ganha contornos museificados, como também os museus passam a ter um impacto direto em seus acervos e exposições, tendo como base aquilo que

acontece nas principais feiras do mundo. Um breve exemplo pode ser obtido da relação entre a Feira de Arte de São Paulo, A SP-Arte, com o seu programa de doações, iniciado em 2008. No *site* da Feira, na edição de 2017, encontramos a seguinte afirmação:

Desde 2008, a SP-Arte promove um programa de estímulo à doação de obras para importantes acervos públicos e privados do país, buscando contribuir para o desenvolvimento de suas coleções e impulsionar a presença da produção artística nacional e internacional nessas instituições.

Instituições centrais no contexto brasileiro, como o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), Pinacoteca do Estado de São Paulo e Museu de Arte do Rio (MAR) receberam, ao longo dos anos, mais de 150 trabalhos vindos de doações, oriundas em sua grande maioria de galerias e colecionadores. Esses trabalhos, por um lado, são uma possibilidade de atualização de acervo de instituições que enfrentam uma terrível disputa mercadológica com colecionadores e investidores na aquisição de novas peças. Por outro lado, os artistas representados por essas galerias veem seus valores simbólicos se ampliarem com a presença em acervos institucionais. Assim, brevemente, se demonstra uma dessas situações em que não se pode, na atual configuração do sistema, demonizar o mercado em nome de uma possível defesa de uma arte autônoma e desinteressada. No entanto, também não se pode esquecer que as peças pertencentes a museus serão inseridas em mostras, referidas em catálogos, alvos de curadorias e textos, ampliando a visibilidade dos artistas, das instituições e também das galerias envolvidas nesse tipo de ação.

Se esse parece um bom negócio para todos, é inegável a relação íntima entre acervo, exposições e mercado de arte. Mercado que se deixa ver também na escolha de mostras que trazem nomes ou temas voltados a garantir patrocinadores, retorno de público, inserção na imprensa.

Alain Quemin (2014) localiza na década de 90 um dos momentos de maior queda do mercado de arte, seguida de uma tendência de retomada. Devemos levar em consideração que o fim dos anos 80 e início dos 90, a partir da queda do muro de Berlim, representam também um dos momentos de ascensão do neoliberalismo, com as políticas de Margaret Thatcher (Inglaterra), Ronald Reagan (EUA) e François Mitterrand, seguido de Jacques Chirac (França). No caso da arte, vê-se aí a progressiva diminuição da participação do Estado e a crescente participação do já presente capital privado nas políticas culturais. O mundo e o mundo da arte são regidos por uma lógica que aproxima arte e turismo cultural, cria novas formas de distinção cultural e promove uma maior dependência das instituições artísticas aos mecanismos de isenção fiscal.

Dessa forma, as exposições de museus e bienais, anteriormente vistos como espaços de apresentação de uma arte pretensamente autônoma, passam a trazer consigo a lógica de verificação do sucesso de suas iniciativas, a partir de exigências como retorno de público e visibilidade das marcas das empresas, que cedem parte de sua contribuição fiscal para os projetos previamente aprovados.

Mais uma vez, Fetter (2016) auxilia na nossa discussão ao trazer a noção de heteronomia, baseada em Isabelle Graw (2012), compreendendo que o sistema da arte não

pode ser pensado apenas a partir da recorrente noção de autonomia, ou de conceitos mais recentes como a pós-autonomia (CANCLINI, 2011), que não dão conta do atual momento. Segundo Fetter, a partir de Graw:

O sistema deve ser considerado heterônomo, posto que o contexto econômico permearia todo o campo artístico e o afetaria de forma transversal, atingindo a todas as instâncias e atores de formas variadas. No entanto, tal impacto aconteceria a partir do conjunto de regras de legitimação do próprio campo, que, caso ignoradas, desencadeiam um processo de desvalorização simbólica e financeira da produção artística em jogo. (FETTER, 2016, p. 759)

Nesse sentido, ao nos voltarmos para exposições que tomam temas concernentes a pautas sociais, estamos nos relacionando, simultaneamente, com a emergência da discussão sobre as formas diversas de existência e com a demanda de um mercado regulador daquilo que será exibido e narrado.

Sem dúvida, essas ações são indispensáveis, mas não podem ser pensadas fora de um espaço que associa os movimentos sociais a um mercado que assimila demandas e as adota como estratégias de visibilidade para instituições que, enquanto marcas, precisam se impor em um competitivo cenário cultural e sistêmico da arte contemporânea. Não se trata de deixar de lado a atenção e o perigo da fetichização de tais temas, mas não se pode esquecer também que, no

atual contexto econômico, os sujeitos invisibilizados passam então a ser vistos como sujeitos de consumo.

Considerando todas essas condições, estabeleço a montagem fílmica como um lugar possível para pensar a arte e suas histórias. Pensando a partir da organização dos objetos em contextos expositivos – como se fossem os fragmentos de um filme – pode-se olhar para a disciplina no mesmo sentido de uma sala de operações, onde as obras/fragmentos adquirem sentidos novos, quase inesperados, quando associadas a outras. Assim se compreende que o historiador da arte, como um montador, articula diferentes obras em diferentes narrativas. E se situa a história da arte como resultado de posicionamentos diversos, nunca estáveis, nunca neutros; um saber atravessado por interesses políticos, econômicos, sociais que trazem para a disciplina as suas marcações. Por isso, pensar esses objetos construindo narrativas a partir daquilo que aqui chamaremos de *estado de exposição* é reunir diferentes dimensões desses atravessamentos.

1.5 Objetos em Estado de Exposição e Autorias Múltiplas e Complexas

Fragmento 1: Uma estrutura de cerâmica, ferro, lâminas de vidro e pintura automotiva. *Estrutura Dissipativa/Gangorra* (2013), de Rommulo Vieira Conceição – doada à Pinacoteca de São Paulo, pelo programa Patronos da Arte Contemporânea;

Fragmento 2: Impressão digital sobre papel algodão. *Sem título*, da série “Para tampar o sol dos seus olhos” (2010), de Paulo Nazareth – doado ao acervo da Pinacoteca pela APAC (Associação Pinacoteca de Arte e Cultura);

Fragmento 3: Tecidos negros, o contorno de mapas, marcados a giz de Pemba. *Êxodo* (2015), de Jaime Lauriano;

Fragmento 4: Tinta à óleo sobre tela. *Autorretrato* (1908), de Arthur Timotheo da Costa;

Fragmento 5: Pequenas almofadas, peças em aquarela, tinta acrílica e fotocópia sobre papel, tecido e papel costurados. *Série A parede da Memória* (1994–2015), de Rosana Paulino¹⁰.

¹⁰ Essas proposições e suas montagens são apresentadas e reposicionadas no capítulo 2.

A descrição de forma e conteúdo de trabalho pertencentes a arcos de tempo diversos. Enquanto isolados, facilmente associaríamos todos eles a uma linha histórica. Um marco cronológico? Começaríamos em Timotheo da Costa, concluindo com Rosana Paulino. Eis, inegavelmente uma possibilidade. Outra possibilidade: organizaríamos os trabalhos por categorias como *autonarrativas no Brasil (século XX até as primeiras décadas do XXI)*. Ainda outra: consideraríamos o uso de objetos, retirados da esfera do cotidiano e reposicionados como material para produção artística.

Nesse pequeno recorrido de possibilidades, acabamos de fazer 4 movimentos frequentemente utilizados pelas matrizes da História da Arte de tipo antigo, caracterizados por Hans Belting: o objeto isolado; a reunião pautada pela cronologia; a reunião pelas técnicas e estilos; a reunião por conteúdos intrínsecos aos objetos.

No entanto, os objetos acima listados foram selecionados, recortado e retirados da reserva técnica da Pinacoteca do Estado de São Paulo, para servirem ao que podemos chamar de outra moldura curatorial durante a exposição *Territórios: Artistas Afrodescendentes na Pinacoteca do Estado de São Paulo* (2015/2016). Curada por Tadeu Chiarelli, a mostra partiu de trabalhos de artistas negros brasileiros de diferentes épocas, guiada pelas aquisições realizadas à época e por um levantamento do acervo. O que tivemos então?

Um conjunto de trabalhos de artistas de diferentes épocas, que se reúnem por uma marca: a sua pertença ao grupo de sujeitos racializados como negros. A mostra apresentou um total de 106 trabalhos e, dessa forma, deu a ver uma narrativa que toma como protagonismo

a participação de homens negros (em sua esmagadora maioria) e mulheres negras (apenas duas, a já citada, Rosana Paulino, junto com Maria Lidia Magliani). Ali, naquela mostra, uma história possível para a arte brasileira era constituída, desde as tratativas e as demandas sociais e de mercado que levaram à direção e curador – nesse caso, representados pela mesma figura –, passando pela retirada das peças da escuridão da reserva técnica, até a sua exibição a partir de um recorte específico. A mostra traz uma história da arte brasileira que não pode morar nos objetos isolados. Uma história que não se apresenta apenas por cada uma dessas peças. Mas uma história da arte que só é possível porque esses objetos entram em estado de exposição. E, assim, aprofundamos o conceito com o qual venho operando e que já se esboçou ao longo das páginas anteriores.

Como já colocado, é preciso primeiro entender os objetos como fotogramas, e cada exposição como uma entre as suas várias possibilidades de montagem, para compreender que, como afirma Boris Groys (2015), toda exposição conta uma história. Em minha perspectiva, uma história da arte.

Em uma mostra, a obra ou proposição artística é UM dos fios que dão origem a circuitos que atravessam a sala de exposição. Penso aqui no circuito como ondas. Ondas elétricas que disparam de um fragmento a outro e que, em real situação de força, produzem relações que nascem do embate, da consonância, do tensionamento. O sentido, vindo da criação do artista ou das leituras anteriores a que o objeto foi submetido, não desaparece, mas se torna uma das cargas que constituem esse fragmento elétrico que compõem uma obra exposta. O objeto em estado de exposição é, assim, o instante

de uma sequência, o momento de um duelo, de um constante vir a ser, o quando, e, como explicarei adiante, uma das etapas da vida de uma obra, seu novo instante de surgimento entre as coisas do mundo. Tomada essa condição que aposta na mobilidade, não seria possível, por total incoerência, uma abordagem que busque a essência. A obra exposta vibra e negocia com as demais, com o espaço, com a narrativa de que toma parte.

A obra em estado de exposição não é pensada isolada e única em suas características formais, mas no instante em que se insere na mostra. Assim, uma obra ou proposição artística na reserva técnica de uma instituição não nos serve como lugar de pensamento. Posto que interessa esse instante em que ela é exposta. Em que ela passa a constantemente negociar sentidos com espaço expositivo, textos, iluminação e, principalmente com os demais trabalhos que compartilham com ela desse estado. Obviamente não estou negando o valor e a possibilidade da interpretação de um trabalho artístico em sua existência individual. No entanto, o que proponho aqui é, sim, construirmos um pensamento que considera o trabalho na relação com os agrupamentos a que foi submetido.

Talvez estejamos em busca desse significado mais intenso e bastante diferente que surge ao adentrarmos um espaço expositivo e reencontrarmos uma mesma obra em estado de exposição, quando passamos a vê-la não apenas em si, mas dentro de um complexo maior que se organiza pelo espaço que a obra ocupa, pela relação com outros trabalhos que se aproximam ou distanciam.

Pensar a obra em estado de exposição é deslocá-la de outros universos, como o da criação do artista

que a empreende, entendendo-o apenas como um dos estágios da vida dessa obra. O objeto em estado de exposição viria a propor uma continuidade entre a dimensão da obra como criação artística e suas situações posteriores de exibição.

Assim, a etapa poética de criação seria uma das dimensões autorais da obra, que se manteria em constante estado de fazimento mediante suas exibições e as condições em que essas exibições acontecem (as mais variadas, relativas a molduras institucionais, escolhas curatoriais, tempo de exibição, elementos da emergência da mostra em relação ao campo da arte e além). Ora, se desde a arte conceitual europeia sabemos da emergência das modalidades de instalação, em que trabalhos – como aquele de Marcel Brodthaers – ressignificam objetos ao reuni-los em contextos que remetem ao dispositivo expositivo, é preciso considerar as diferentes formas em que um objeto se dá a ver.

Se compreendemos dessa maneira e pensamos nas diferentes existências de uma proposição artística, em suas constantes reapresentações em contextos diversos como fragmentos que se articulam para constituir histórias da arte, precisamos considerar que o sentido de uma obra cambia sempre. Não apenas por que se alteram os olhares e o tempo ao seu redor, mas porque se alteram também as demais peças, o espaço, as características simbólicas e mensuráveis em que ela figura. Isto é, o contexto expositivo é constituído e constituinte da obra.

O objetivo é apreender o instante em que a obra ou proposição pulsa entre outras. Onde ela é elemento de composição, fragmento de uma montagem entre outras possíveis. Um fragmento selecionado e agrupado

para produzir histórias, sentidos da arte. A crença de artistas, críticos, historiadores, na ideia de um objeto com sentidos em si mesmo, tem sido sitiada pela compreensão de que a exposição não é o espaço que revela a obra de arte, mas que a apresenta. Dessa forma, a obra de arte estabelece na exposição um duplo jogo, em que aparece encapsulada pela mostra, sem necessariamente desaparecer enquanto criação específica. Assinalam-se todas essas instâncias de sua ativação quando em estado de exposição.

Jean Marc Poinso (2016) argumenta acerca da situação criada pela arte moderna (europeia) desde fins do século XVIII. Com a retirada da obra de arte da esfera dos palácios e igrejas, dos espaços públicos e privados que lhes conferiam um lugar de culto, veneração ou idolatrias das mais diferentes ordens e o transladar a obra criada para o museu, se cria um lugar: o museu. No entanto, esse museu joga com o aparecimento e o desaparecimento, simultaneamente.

Essa dupla condição, por um lado, visa não reproduzir no espaço, agora público, a situação do trabalho artístico feito para uma minoria; ao mesmo tempo, essa instituição passará a ser aquela que legitima as coisas feitas, determinando o valor de guarda e de exposição por sua dimensão estética, no caso dos museus de arte. A dimensão expositiva se intensifica diante do modernismo, bem como a necessidade de existência da obra em espaço neutro. O lugar de exposição teria de existir como plataforma neutra, dando lugar a existência única da obra, guardada por intervalos consideráveis entre trabalhos que se avizinham. Essa pretensa neutralidade, já exaustivamente teorizada em escritos como do crítico Brian O'Doherty (2002), ganhou o nome

de cubo branco. No cubo branco, o valor da obra como criação de um artista, em situação autoral, é a premissa que orienta também a escrita da arte. Ela também parte do projeto de criação do artista, do movimento artístico, ou do contínuo agrupamento cronológico. Em muitas instâncias se nega o papel constituinte da exposição.

Essa situação de leitura, mantida dentro dos limites não só da disciplina da História da Arte como de tudo que modernamente foi nomeado como campo artístico, começa a sofrer pressões em diferentes tempos, especialmente com as proposições surgidas nos anos 60 e 70. Desde então, o lugar da obra passa a ser questionado por artistas, críticos e historiadores e pela contínua ascensão da figura do curador, aqui, apenas estabelecemos um ponto comum: o reconhecimento de que o objeto não necessita de uma apreensão baseada em seus conteúdos e formas internas. Propõe-se, então, a exposição como contexto que forja seus sentidos.

Tratando sobre o tema, creio ser pertinente trazer a contribuição de Alfred Gell que, ao questionar a teoria de Artur Danto e a relação entre arte, artefato e os sistemas e redes interpretativas, alerta:

Os objetos são promíscuos e podem mover-se livremente entre domínios culturais/transnacionais sem ser essencialmente comprometidos. Eles só podem fazer isso por que de fato, não tem nenhuma essência, só uma gama ilimitada de possibilidades (GELL, 2011, p. 190)

Gell escreve a partir de uma rede de caça vinda de um dos países do continente africano e exposta pela curadora Susan Vogel, na mostra *Art/Artefact* (1988) no Center for African Art, em Nova York. A rede, quando colocada nas condições da mostra, tanto poderia ser

uma proposição de um artista contemporâneo, como o que de fato era: uma produção sem fins artísticos, de um grupo social. Esse objeto nos mostra que o estado de exposição faz com que acordos de sentidos sejam negociados no interior da própria exposição, para além das pretensas definições universalizantes e definitivas do objeto como arte ou artefato.

Ainda que não seja o propósito retomar o propalado debate que está no cerne da crítica institucional e as disputas entre figuras autorais como o artista e o curador, cabe uma breve consideração. Daniel Buren (1979) afirmava em seu *Fonction de L'atelier* que a obra de arte só *existiria de verdade*, em sua inteireza, no seu lugar original. Esse lugar seria o atelier do artista. A obra teria no museu e também nas suas formas de expor, uma mera domesticação, resultado de um interesse e necessidade promocional do sistema. Dessa forma, o atelier desempenharia, por um lado, o lugar de produção, por outro, o lugar de espera; e por fim – se tudo corresse bem – haveria o de difusão.

Para Buren, a obra só estaria em sua REALIDADE quando no espaço de criação: o atelier. O brado do artista, captado aqui na ampla defesa do seu protagonismo em relação ao projeto de criação, não é exatamente uma novidade da década de 70. A arte manteve, de forma recorrente, pelos mais diferentes interesses, o foco sobre o protagonismo dessa figura quase heroica, muitas vezes narrada como uma espécie de sujeito acochado pelo mercado, pelos demais agentes do sistema e que, em caso de negativa às suas exigências, correria o risco de desaparecimento. Assim, diante de uma situação intransponível, o artista cederia ao trabalho dos demais agentes e da arte de forma geral para que pudesse existir. Nas palavras de Buren:

É portanto quando a obra está no atelier e só nesse momento, que ela se encontra no seu lugar. Daqui decorre uma contradição fatal para a obra de arte – da qual nunca mais há se recompor –, já que o seu destino implica uma deslocação desvitalizante relativamente à sua própria realidade, à sua origem. Em contrapartida se a obra permanecer nessa realidade – o atelier – é o artista quem corre o risco de morrer...de fome! (BUREN, 1979, p. 49)

A manutenção desse discurso, que se atualiza nas décadas de 70 e 80 tanto na arte global como na arte brasileira, mantém estreitos laços com a manutenção de uma doxa romântica profundamente enraizada nas artes visuais, que pode estender sua genealogia até a fundação da disciplina de História da Arte.

Jean-Marc Poinot alinha às considerações de Buren, o texto de Smithson acerca da curadoria de Harald Szeemann e a resistência de artistas franceses no salão de 1749, diante da tentativa de Laffont de Saint Yenne de avaliar as obras e explicar ao público que não dominava os códigos da arte:

Há nessa fala muito da ingenuidade, como se a obra pudesse existir em um espaço infinito e sem coerção, ao qual Smithson assinalava a natureza. Nesse sentido, ele retomava a posição dos pintores do século XVIII, ultrajados pelas afirmações de Lafont de Saint Yenne, e exprimia a recusa em ver seu trabalho ser assimilado por um dispositivo de interpretação constrangedor. A Documenta 5 era efetivamente uma pesada máquina interpretativa, construída sobre um modelo quase antropológico mas no qual os trabalhos propriamente artísticos não se encontravam presos em um dispositivo mais conceitual do que aqueles de outras manifestações contemporâneas. (POINOT, 2016, p. 12)

Diferente do que afirma Buren, considero impossível tomar obras apenas a partir de uma existência que considere o atelier como ponto zero, ou, ainda, o seu universo de intenções e projeto de criação. A obra e seus sentidos são produzidos em contexto, em relação, e essa característica faz parte da sua existência. Mesmo Buren considera que a obra não existira apenas no “lugar de origem”, no atelier do artista.

Antes de Szeemann, outros curadores já haviam reunido trabalhos e proposições artísticas e, a partir daí, ensejado noções de estilo, recorrências formais, que confirmavam movimentos e categorias de fechamento de um conjunto de trabalhos. No caso das instituições, há de se considerar que acervos são formados por peças que, reunidas de uma ou outra forma, em exposições, dão a ver ideias, narrativas, formas possíveis de montagem que partem e produzem, simultaneamente, noções de história da arte.

Ponto importante a considerar é que, nessa pesquisa, o estado de exposição se refere a peças e situações exemplares, já assimiladas como artísticas. Ou seja, não se trata de atribuir ao espaço expositivo o poder mítico de transformar em obra de arte tudo aquilo que lhe habita. Elementos cenográficos, tão comuns em algumas megaexposições, podem até ser confundidos com obras, no entanto, não se passam a se colocar como arte apenas por sua convivência no mesmo espaço.

Assim, adentramos outra questão: o objeto em estado de exposição é um objeto legitimado a ser exposto. Essa legitimação surge daquilo que, várias vezes, aludimos com o termo “trama complexa”: uma enorme rede, onde se movimentam diferentes agentes, seguindo

interesses individuais, institucionais, econômicos. A obra, então, entra no mundo. Mundana mesmo. Ingressa no mundo das trocas, dos negócios, dos interesses. É preciso levar em consideração que, até entrar em uma exposição, a obra de arte passa por vários filtros que começam na sua saída do atelier, passam por sua introdução nos acervos e coleções, até chegar as diferentes mostras. Quem escolheu a obra, agora exposta, para fazer parte do acervo do museu? Quem escolheu retirar essa peça e não todas as outras da reserva técnica? Que interesses estão em jogo quando essa escolha é feita? Que noção do que seja arte está em jogo quando essa exibição acontece e como essa definição influencia o lugar e a história que a obra vai ajudar a contar? O objeto exposto é um fragmento também do conjunto de relações sistêmicas que movem a arte do nosso tempo. Um pedaço de um todo. A obra exposta vibra em todas essas interrogações e as expõe junto consigo, de formas mais ou menos visíveis.

A obra exposta negocia com as demais, com o espaço, com a narrativa de que toma parte. Objetos e proposições artísticas são pensados assim, anteriores a qualquer apreensão essencial e seus sentidos são continuamente móveis e definidos pelo grupo.

Assim, não se pode deixar passar despercebidos dois aspectos importantes do que aqui afirmo quando me refiro aos objetos em estado de exposição:

- 1. O objeto em estado de exposição é um conceito que parte da compreensão da obra em existência viva, quando de sua entrada no espaço de exposição. Ele não se refere apenas a proposições que são ativadas pela participação do corpo do outro;**
- 2. O enquadramento de onde surge essa noção não retira por completo a participação do público e sua errância entre mostras e trabalhos. No entanto, toma-se aqui a exposição enquanto composição.**

Uma performance como batedor de bolsa, do artista negro Dalton Paula – parte da exposição *Agora somx todx negrx?* (2017) – assim como um *Parangolé* ou um *Bicho* de Ligia Clark, seguem existindo de maneiras diversas daquelas para a qual foram pensados. Se, de um lado, a interação ou a audiência de trabalhos que têm essas características não definem o estado de exposição, por outro, são boas formas de compreendê-los. Leve-se em conta que os usos recentes dessas proposições, seja a partir do objeto gerado ou do registro dessas ações, constituíram novas etapas da vida desses trabalhos. Assim, também tocamos no eterno debate sobre maneiras adequadas de expor trabalhos que foram realizados para condições diversas daquelas em que hoje são apresentados ou, ainda, em interdições ao manuseio e falta de possibilidade de viver as experiências propostas integralmente. Não seriam, aqui, reduções dos trabalhos, mas sim questões que os atravessam em sua existência recente, sem nem por isso fazer com que se perca a possibilidade de serem ainda corpos vibrantes,

se erguendo para a constituição de narrativas diversas daquelas da sua época primeira. Claro, não se pode desconsiderar alguns exageros expositivos como aquele a que foram submetidos os *Parangolés* de Hélio Oiticica na 10ª Bienal do Mercosul. Pensar a exposição, e a posição de um objeto em estado de exposição, não significa desconsiderar sua vida anterior. Pelo contrário, trata-se de assimilá-la e expandir sua potência.

Trago outra importante proposição que conecta a obra no espaço expositivo como fragmento vivo em negociação com os demais e o espaço, bem como ao uso desses agrupamentos para a escrita da história: se a história da arte terá na exposição seu dispositivo de escrita, teríamos de dizer que o curador é o novo autor da história da arte? Considerando a mostra *Territórios*, seria essa, então, uma história de artistas afrodescendentes escrita por Tadeu Chiarelli? Creio que sim e que não. Sim, pois estamos falando de um espaço de escolhas possíveis disponíveis ao curador. Não, porque há um horizonte de possibilidades, mas também de impossibilidades. Condições de poder entendidas, com Agamben, entre o poder fazer e o poder não fazer. Esse é o horizonte que faz com que cada mostra seja resultado das escolhas de diferentes agentes em contextos assimétricos de negociação.

Dessa forma, o trabalho que começa com o artista, parte para uma rede de autorias que vai se tornando cada vez mais complexa, à medida que o inunda de diferentes sentidos e leituras possíveis. Como já afirmado, uma exposição coloca em jogo um projeto de criação, que parte do artista em relação à sua obra, mas não se esgota aí. A exposição explode em autorias e seleções: a seleção de uma ou mais obras por parte de um artista

ou instituição; a escolha dos curadores e toda a rede institucional, que leva o nome individual ou coletivo; a escolha do espaço onde os objetos e as proposições são apresentados. Como afirma Groys (2015, p. 122/123): “Pode-se estender à vontade a lista de decisões autorais e artísticas” que envolvem uma mostra. E, assim:

cada exposição é resultado de vários processos de decisão, escolha, e seleção [...]. Essa circunstância resulta em autorias múltiplas, discrepantes e heterogêneas que se combinam, se sobrepõem e se cruzam sem que seja possível reduzi-las a uma autoria individual e soberana. (GROYS, 2015, p. 123)

Em entrevista concedida a Fabio Cypriano e Mirtes Oliveira, publicada na recente edição de *Histórias das exposições: casos exemplares* (2016), o curador espanhol Pablo Lafuente – um dos responsáveis pela emergência dessa área de estudos a partir da revista *Afterall* e da série de publicações *Exhibition Histories* – afirma:

O importante é olhar o trabalho e não o que a pessoa que fez o trabalho queria fazer [...] e em relação às exposições, o trabalho é resultado de muitas pessoas. O curador não pode fazer tudo. Muito está determinado antes pela produção, pelo financeiro, pela instituição. O discurso não é só trabalho do curador [...] Tudo isso é importante para tirar do centro a figura do curador, que é desde os anos 2000, uma figura muito problemática com um poder desmesurado em relação à responsabilidade. (LAFUENTE, 2016, p. 22-23)

Também me deparo com a necessidade de estender meus questionamentos para além das intenções de um curador, entendendo as exposições como narrativas que não se constroem associadas a uma antiga figura autoral, que estaria mais próxima da figura do artista

na História da Arte tradicional, em seu universo de intenções. Muitas autorias são também expostas junto com a mostra. Toda a rede sistêmica, o trabalho de curadoria e a crítica, se apresentam conjuntamente nesse instante de aparição proposto pela exposição.

Esses agrupamentos momentâneos nos jogam em uma trama complexa, uma trama que pesa por suas infinitas relações políticas, econômicas, sociais, para situar a arte e seus agentes. Esses conceitos abertos são, antes de tudo, chaves para uma história da arte que transgrida os fechamentos comuns na disciplina, nos lançando no saber que assimila o não saber e que surge dos encontros possíveis no espaço da exposição.

Acrescento ainda mais um elemento para debates e interrogações: como reposicionar a produção de discursos da história da arte a partir de chaves de pensamento que extrapolam a obra em si, como por exemplo questões étnico-raciais, de gênero, de classe? Algo como produzir memórias que incorporem essas dimensões de uma discussão, que é lacunar, se tomado como protagonista das narrativas recorrentes da historiografia da arte brasileira. Novos agrupamentos da arte podem ser a saída para a história da arte nesse imenso, múltiplo e dissonante território que nomeamos Brasil. Obviamente, ao citar essa provocação, não afirmo que não existiram ações nesse sentido. Não se trata disso. Nunca se trata de não existir negros, mulheres ou pobres produzindo arte, mas sim da pergunta sobre como editar histórias que tomem esses lugares como potência para o pensamento.

Cabe lembrar que, já no fim da década de 80, assistimos uma mostra que se tornou um marco, nomear e tornar visíveis obras que realçavam a afro-brasilidade.

Obviamente me refiro a exposição de 1988, *A Mão Afro-Brasileira*, curada por Emanuel Araujo e Carlos Eugênio Marcondes de Moura, no MAM/RJ – uma das poucas publicações, ainda hoje, a adotarem uma visão panorâmica da arte brasileira desde um olhar negro. Há ainda o conjunto de proposições institucionais e expositivas pensadas por Mario Pedrosa, na década de 70, como o Museu das Origens, que tomaria lugar após a destruição do MAM/RJ. Conforme documento do acervo digital Memória-Laje, o projeto seria composto por cinco museus: Museu do Índio; Museu de Arte Virgem (Museu do inconsciente); Museu de Arte Moderna; Museu do Negro; Museu de Artes Populares.

Como afirma a curadora brasileira, Michelle Sommer:

O museu das origens incluía cursos teóricos e de aprendizados práticos voltados às discussões sobre história da arte, antropologia cultural com sessões especializadas em cultura urbana, comunidades rurais, comunidades tribais, festas urbanas e carnaval. (SOMMER, 2018, s/p.)

Esse projeto expositivo não realizado soa a mim como um chamado. Se, por um lado, as bases das discussões desses temas mudaram e hoje precisariam ser atualizadas – sua visibilidade e inscrição em mostras têm sido mais frequentes numa dupla tensão entre conquistas sociais e demandas de mercado – por outro, ainda nos falta pensar formas diversas de inscrição desses temas na pauta das histórias da arte. Falta? Se tomarmos as exposições veremos que essa onda vem crescendo. Na sala de operações das mostras esse tema já é presença mais sentida. Haja vista a programação expositiva do MASP no ano de 2018.

Como diria Wally Salomão (2018), a memória é uma ilha de edição. Eu diria que a história da arte é filme. Sua mesa de montagem são as exposições. Exposições que revisam acervos e coleções, que os reorganizam em claves não previstas na época da feitura das obras, com acentos em categorias políticas como raça, gênero e novas formas de existência de mundo. Esses temas têm, nas obras, espaço para desativar o nomeado e o sabido. E para deixar surgir o acontecimento.

“

Eu prefiro me voltar à história da arte para ver se foi possível algum tensionamento provocado por narrativas raciais. Como o projeto acadêmico (fundamento do que se considerou arte no sentido europeu do termo) é fruto do projeto iluminista e neoclássico – o qual foi buscar a sua identidade mítica nos grandes feitos artístico-culturais do passado greco-romano – a ideia de universalismo enquanto um eurocentrismo, sempre foi tomado como fato. Nesse sentido as artes visuais, suprasumo do elitismo nas artes, sempre foi avessa à quebra da hegemonia do universalismo. Dito de outro modo: raça nunca foi um problema a ser colocado dentro do academicismo europeu, já que se considerava um modelo insubstituível e que só haviam outras raças e estas não faziam arte. Isso se modificou com o capitalismo global depois da Revolução Industrial, especialmente durante o século XIX, em que o problema ou conceito de “raça” passou para o primeiro plano, na medida em que o conceito de “nação” foi perdendo terreno. [...] No séc. XX, aquela exposição hitlerista da “arte degenerada” e a lista de proscritos da Alemanha nazista lançou para a posteridade nomes como De Chirico, Marc Shagall, Paul Klee, Lasar Segall, etc. Os laços de profunda amizade de Rembrandt para com os judeus é muito conhecido e seu tematismo judaico sem estereótipos é hoje objeto de estudos no mundo todo. Esses exemplos provam que historicamente, foi possível a promoção do tensionamento racial em múltiplos aspectos nas artes. Certamente, assim como o tematismo nacionalista outrora foi capaz de causar algum tipo de tensionamento nas artes, personalidades negras de gênio como Wilson Tibério, foram capazes de dar tratamento de negritude em seus trabalhos, sem ceifar a sua qualidade técnica. Resta saber até que ponto ele foi capaz de influenciar a arte brasileira. Pior ainda, Tibério foi viver na França, então, se esse tensionamento tem sido ainda hoje aplicado ou não às artes de inspiração afro-brasileiras – e se sim, até que ponto? – isso ainda não está posto absolutamente em pauta, já que seria preciso muitos anos de inserção do negro nas artes para se depurar algum tipo de tensionamento. O tensionamento é como a gravidade, para ocorrer é necessário um corpo cuja razão entre a massa e seu volume fosse suficiente grande para dar uma densidade tal que não fosse fácil o seu forçado apagamento.

Renato Araujo

Curador, Professor e ativista cultural

Conheça mais: <https://pt.scribd.com/document/345391214/SILVA-Renato-Araujo-da-Arte-Afro-Brasileira-2016>

“

É muito importante pensar reescritas históricas friccionadas por uma história assimétrica, que torna subalternos os corpos considerados não universais, aqueles que trazem a ideia somente de experiência, de personalidade e não de produção de ciência. É preciso pensar nessa fabulação colonial que nos atravessa em várias instâncias de relações, micro e macro políticas. Tem-se aí uma escrita que apresenta uma história de poder sobre como as produções de artistas negras e negros são nomeados ao longo da história da arte (arte popular, naïf, primitiva). Ou mesmo quando se associa a formação de artistas como autodidata. Pode-se afirmar que as formações desses artistas são múltiplas e que muitos possuem um campo profissional que se entrelaça com as áreas da educação, da pesquisa, da curadoria e/ou da crítica. Neste sentido, acredito que a importância de ter como protagonista em exposições uma autoria negra, é o fato de repensarmos terminologias como arte afro-brasileira e arte negra. Na mesma medida, em termos de circulação, como um termo pode apresentar uma sintaxe que delimita uma forma de produzir arte contemporânea? Terminologias traduzem muitas assimetrias. Penso isso quando abro um livro de história da arte brasileira e noto uma invisibilidade dessas produções. Ou quando considero modos de definição que acabam por reduzir uma visualidade que é múltipla (temas, referências, metodologias). Ver essas produções em exposições importantes é ver uma práxis de diferentes escritas contra narrativas que se constituem como memória social, identidade, território político.

Janaína Barros

Artista, pesquisadora, curadora e professora

Conheça mais: <https://vimeo.com/80947194>

“

Exposições de arte, a meu ver, possuem um papel fundamental na construção de narrativas a partir dos trabalhos de arte. Sendo importante locus para o pensamento histórico acerca da sociedade em diversos aspectos. No que diz respeito às histórias da arte protagonizadas por pessoas negras no Brasil, tenho notado que assim como foi preciso que artistas negros(as/xs) adentrassem no sistema legitimado de arte para subverterem as lógicas vigentes e representação, há um movimento de pessoas negras adentrando o universo acadêmico e que vêm, com mais força (por uma questão também quantitativa, se compararmos com momentos precedentes) tratando da questão negra através de outros vieses. Sendo assim, creio que um retorno histórico a exposições em que participaram artistas negros(as/xs) pode contribuir imensamente para contar outras histórias da arte a partir da produção destes artistas.

Guilherme Marcondes

Sociólogo, curador e pesquisador

Conheça mais: <http://www.premiopia.com/2018/07/conversa-com-guilherme-marcondes-por-luiz-camillo-osorio/>



2

MATRIZES AFETUOSAS E BÉLICAS EM TERRITÓRIOS: Ato(s), Atalho(s) e Vento(s) de uma exposição

Planos e territórios: pedaços de tempo e espaço se relacionando de forma afetuosa e bélica, criando, alargando e desfazendo sentidos.

Marcelo Masagão

O foguete de Méliès é lançado sob os
olhos atentos da tripulação de *La Nave Va*.
Vibram os bailarinos de Pina Bausch
e crianças miram a estátua de Lenin,
que, em pedaços, atravessa o rio.

Bete Davies olha o trem e suas janelas.
Em um dos recortes o olho de Davies
fita o casal que dança na cabine. Um
vidro quebra e a multidão no cais se
despede da grande embarcação.

Um avião de papel rasga o céu e encontra
trilhos que levam a Torre Eiffel, em pedaços.
Em construção. Uma visão de Seattle.

Um menino gagueja. O professor
ensina o som, outro mestre treina
a pronúncia, enquanto um outro
menino aprende a linguagem.

Cada uma das frases acima é uma construção textual, descrevendo a sequência de cenas, retiradas de mais de 140 filmes, que, reunidas, compõem *Ato, Atalho e Vento* (2015), do diretor brasileiro Marcelo Masagão. Nesse exercício de escrita com imagens, proposição de pesquisa e texto articulam frases de forma afetuosa e bélica, criando, alargando e desfazendo sentidos.

O lançamento do foguete de Méliès guarda uma enorme quantidade de sentidos em si, contribuindo, no interior do seu filme original, para uma narrativa que conta sobre uma viagem imaginada do homem à Lua. Recortado desse contexto original e montado a partir das proposições do filme de Masagão, o lançamento do foguete se torna um dos instantes da sequência: o instante anterior ao olhar da multidão no felliniano *La Nave Va*.

A montagem que constitui a narrativa de *Ato, Atalho e Vento*, é uma potente forma de compreender a montagem apropriada como procedimento para a escrita da história da arte, que toma a exposição como lugar.

Proposições artísticas em exposições recortam e reapresentam o acervo de uma ou mais instituições e constroem narrativas que se sustentam pelos encontros afetuosos ou bélicos que criam, alargam ou desfazem sentidos. O objeto isolado é, então, feito fragmento de um todo. Toda mostra, assim como um filme, é sempre o resultado desse encontro entre recortes de tempo e espaço. Seja pela confluência de seus sentidos, seja pelo contraste entre as proposições ali agrupadas.

Voltemos ao diretor Marcelo Masagão e ao texto que abre a enorme sequência de imagens reunidas para produzir *Ato, Atalho e Vento*, filme de 2015:

Esse filme é fruto do encontro de um livro e 143 filmes produzidos nos 4 cantos do planeta. O livro é o *Mal Estar na Civilização* escrito pelo fofo do Freud. Este encontro se deu na cabeça do diretor, que da mesma forma que você, convive com uma montanha-russa de conteúdos simbólicos e assombrações memóricas (sic) passeando ou se debatendo pelo corpo. Alguns filmes foram vistos inúmeras vezes no decorrer de muitos anos. Pouco importa, o que sobra são sempre alguns trechos: pequenos e singulares detalhes que ficam colados em nossos neurônios. Eles vão se acumulando e ficam num certo estado de dormência, latência. Só despertam (ou não) pelo encontro de outras cargas simbólicas que não cessam de chegar. Fazer um filme de fragmentos é antes de tudo, uma intenção de promover o encontro de “coisas”: tantas e tortas. É o desejo de ver o que ocorre ENTRE as COISAS, sempre mais interessante que as COISAS em si.

Eis um bom resumo do que essa tese busca: ver o que acontece *entre as coisas*. No filme do brasileiro, se articulam fragmentos de outras obras em um jogo de montagem que associa elementos distintos, provenientes de origens diversas, que ganham novo sentido quando inclusos naquela narrativa. *O mal estar da civilização* surge por entre cenas de Georges Méliès, Frederico Fellini, Krzysztof Kieślowski, Sergei Eisenstein.

Em nosso caso, nesse capítulo, estamos pensando como se dão essas montagens quando colocamos sob análise exposições específicas sobre a arte nomeada como afro-brasileira. Em uma exposição que pretende abordar a arte produzida por homens e mulheres negras no Brasil, obviamente não estão todas as coisas que caberiam nas variadas definições do termo. Comparada à montagem fílmica, cada mostra é um ato. Um atalho.

O vento possível para ensejar escritas da história da arte, posto que encerra em si, ao mesmo tempo que projeta, uma noção de arte e suas narrativas. Arte e histórias possíveis. Exatamente porque a exposição, como ato, tem duração limitada – ainda que como e(vento) dure muitos tempos e estabeleça tantos espaços – é que se pode abordá-la como lugar de escritas da arte que não se pretendem definitivas. Escritas que lançam chaves outras para aquilo que se entende por arte e, no nosso caso específico, também por arte afro-brasileira. Não se trata de circunscrever essa possibilidade apenas a um segmento. Trata-se, sim, de operar por um recorte mínimo para pensar a mostra como uma escrita, tal qual ocorre na seleção, recorte e montagem de imagens do campo fílmico.

Muitas das análises que pretendem definir a arte afro-brasileira na História da Arte tomam objetos isolados e seu conteúdo específico como parâmetro. Quando agrupados nas exposições, porém, constituem sentidos variáveis. Tais sentidos não se prendem a um objeto, mas ao recorte daquela mostra específica. Dessa forma, escapam de algumas armadilhas que o termo traz consigo. Não se trata de negar a discussão necessária da nomeação da arte afro-brasileira, mas de manter aberta a relação que surge entre as coisas. A proposta aqui é pensar nos filmes possíveis que surgem com esses fragmentos quando colocados em estado de exposição

Filmes que partem do negro e sua produção artística e, por vezes, das suas representações. Operação indispensável, em especial diante da multiplicidade de aparições possíveis na produção nomeada contemporânea. Se, nos termos da historiografia escassa que se dedicou a pensar a participação

de homens e mulheres negros e negras na arte brasileira, oscilam associações com a religiosidade, a arte popular e uso de um vocabulário visual reconhecidamente ancorado em cargas de matriz africana, na arte contemporânea brasileira todos esses termos se enroscam. Trabalhos de artistas como Rosana Paulino (1967-) e Ayrson Heráclito (1968-) são selvagens em apenas um dos enquadramentos e deslizam sobre diferentes possibilidades de posicionamento quando estamos jogando com a noção de arte racializada como negra no Brasil.

As artes contemporâneas, em suas dimensões tanto propositivas como narrativas, são território pleno para tais discussões. A dispersão de regras, cânones, estilos, movimentos e códigos têm tensionado as ferramentas da História da Arte pretensamente única e, ao invés de avistar o seu fim, apontam para existências diversas que não se deixam capturar por categorias forjadas ou mesmo pelo consenso.

A arte nomeada como contemporânea e as proposições, presenças, escritas e visibilidades das produções dos sujeitos que são racializados, abalam as noções correntes de arte negra, arte afro-brasileira, entre outras.

Na falta de categorias ou nomes unívocos, a ideia de tomar agrupamentos expositivos como material para escritas da história da arte é cada vez mais urgente. Encontrar, compartilhar, debater e perguntar uma e outra vez a esse respeito, é plantar nossas

existências em histórias presentes e futuras. Não se trata da construção de uma negra utopia, mas da criação de horizontes possíveis para pensar negras, negros, negrxs nas artes visuais produzidas nesse lugar inventado que chamamos Brasil.

Para voltar à comparação fílmica, cabe pensar no que Jacques Aumont enumera como as etapas da montagem em seu sentido mais canônico:

Lembremo-nos brevemente como se apresenta a corrente que leva do roteiro ao filme terminado, no caso de uma produção tradicional:

- uma primeira etapa consiste em decupar o roteiro em unidades de ação, e eventualmente decupá-las ainda mais para obter as unidades de filmagem (planos);

- em geral quando da filmagem, esses planos geram muitas tomadas (tomadas idênticas, repetidas até que o resultado seja considerado satisfatório pela direção. [...] O conjunto dessas tomadas constitui o material bruto a partir do qual começa o trabalho de montagem propriamente dito, que consiste em três operações:

1- uma seleção, no material bruto, dos elementos úteis (os que são rejeitados constituem os cortes);

2- um agrupamento dos planos selecionados em uma certa ordem (obtem-se assim o que é chamado “uma primeira continuidade”, ou no jargão da profissão, um “copião”);

3- finalmente, a determinação em nível mais preciso do comprimento exato que convém dar a cada plano e raccords¹² entre esses planos. (AUMONT, (2013, p. 54)

Pensemos agora em uma exposição de acervo: o roteiro previamente existente, poderia ser pensado tanto como o projeto da exposição, quanto como os referenciais adotados para constituir argumentos em relação aos objetos selecionados. Obviamente, podem confundir-se, na montagem da exposição, as etapas de roteiro e de seleção dos objetos. O argumento tanto pode ser prévio, tomado como critério anterior a seleção das peças, como pode surgir na relação direta entre projeto curatorial e acervo conjunto de peças previamente selecionados. De qualquer forma, a partir dessa primeira operação teremos uma espécie de copião. Uma prévia que ainda será relativizada em relação ao espaço que ocupará cada peça, trazendo possíveis inclusões ou exclusões.

As etapas do processo de montagem fílmica – levando em consideração suas variações, assim como as variações que podem ocorrer no processo de construção de uma exposição –, mais do que uma prescrição de etapas, de procedimentos, são uma imagem para pensarmos, nesse capítulo, o caso de uma exposição específica, compreendendo como se enquadra nesse pensamento que toma o campo do cinema como referência.

Cabe pontuar, antes disso, que peças das mais variadas constituem o acervo de uma instituição.

¹² Raccords são os elementos de transição de um fragmento a outro. Em uma montagem, a passagem que leva de uma sequência à outra pode ser dada tanto por uma ação – o olhar de um primeiro ator voltado para o outro que se segue a um plano fixo no rosto do segundo – como por uma música, uma mudança de luz, etc.

A partir desse acervo, que pode ser entendido como o material bruto de um filme, o conjunto de imagens previamente produzidas será a matéria para a edição e os cortes que virão a constituir a narrativa específica daquela mostra. A narrativa expositiva passa a ser, então, a composição, que se apresenta a partir dessas edições e escolhas. O conjunto de peças expostas compõe uma narrativa, ao mesmo tempo provisória e perene. Explico: a provisoriedade mora no caráter temporal da duração da exposição como evento, no seu período de duração enquanto conjunto de objetos expostos. No entanto, ele também é perene posto que produz materiais, pensamentos que colocam-se, em minha concepção, como uma escrita possível para a história da arte. Possível exatamente por permitir uma escrita de histórias da arte que pode ser pensada como continuamente aberta e provisória, sem deixar de constituir-se como narrativa válida. Interessaria portanto, nos casos que aqui estudamos, muito mais as diferentes operações conceituais que lançam definições possíveis para a história da arte afro-brasileira, do que uma definição única e fechada. Entendo essas operações, que ganham corpo nas mostras, como uma constante negociação e problematização do termo que é recorrentemente utilizado para definir a produção e a presença de negros e negras nas artes visuais.

Raça é invenção. Invenção feita para hierarquizar, catalogar, desumanizar. Usar.

A invenção da raça foi artifício indispensável para a concretização do projeto europeu de dominação, bem como para a implantação de um

solo para os mitos da modernidade. Nosso tempo, esse que nomeamos como contemporâneo, tem sido o espaço compartilhado da disputa de presenças invisibilizadas em diferentes narrativas. Há um devir negro do mundo, como aponta Achille Mbembe (2018), que ultrapassa a fábula da raça natural e toca na condição de todos os sujeitos subalternos e, situação recorrente, desumanizados.

No Brasil que inventamos, encontramos cada uma dessas etapas como constituidoras das ideias de nação e suas gentes. É uma impossibilidade pensar a arte, seus objetos e proposições, seus sistemas e figuras, sem buscarmos o cruzamento e a intersecção com essas noções. Nessa proposta reside a vontade de friccionar o que foi constituído como fixo. Cabe a nós, que compartilhamos tempos e espaços próximos e distantes, estabelecer a construção de narrativas condizentes com a arte produzida nesse Sul do mundo. Erguer suas recorrências, tornando visíveis as costuras que possibilitaram a criação e a sobrevivência de mitos como a raça e a mestiçagem, de modo a adjetivar e hierarquizar indivíduos e, conseqüentemente, a produção de sujeitos específicos em relação às noções de pertencimento, autenticidade, autoria, legitimidade e inserção.

2.1 Territórios Negros na Pinacoteca de São Paulo: quando a exposição escreve o que os livros silenciam

Partindo desses pressupostos, cabe então apresentar a mostra que servirá aqui como estudo de caso e motor para as considerações a serem apresentadas: em 12 de dezembro de 2015, a Pinacoteca do Estado de São Paulo abria suas portas trazendo a público a mostra *Territórios: Artistas Afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*. A exposição era resultado de um exame da presença de afrodescendentes (termo usado pela mostra) no acervo da instituição, buscando apresentar também o conjunto de aquisições recentes que dariam conta das lacunas dessa presença no acervo. Nas pretensões da mostra figurava, ainda, a homenagem a Emanuel Araújo (1940-)¹³, que dirigiu a Pinacoteca entre os anos de 1992 e 2004, dando início a aquisição de peças que tocavam na história de negras e negros na coleção. Cabe salientar que no início da gestão do diretor, em 1992, a instituição contava apenas com dois trabalhos de Arthur Timótheo da Costa – artista negro atuante no final do século XIX e início do século XX – em sua coleção, sendo essa a única representação de artistas de origem negra no acervo.

Com curadoria de Tadeu Chiarelli (1956-), a mostra trazia em seu argumento a noção de territórios baseada no seguinte pressuposto:

A ascendência africana dos artistas era o único fator que unia todas as obras em questão. Ao contrário de um território pleno, com cumes e declives, mas íntegro e passível de ser visto na perspectiva de um desenvolvimento autônomo e constante, o que essas obras constituíram foram territórios fundamentalmente isolados e sem conexões evidentes entre si, quer do ponto de vista formal, quer do ponto de vista semântico. (CHIARELLI, TADEU, 2016, p.14)

Nas salas do museu paulista estavam expostas peças que iam do século XVIII ao XXI. Estavam reunidas as obras adquiridas recentemente e aquelas que foram progressivamente entrando no acervo a partir da gestão de Emanuel. Os nomes iam de Mestre Valentim (1745-1813) a Rommulo Conceição (1968-). Os 106 trabalhos apresentados compartilhavam entre si as seguintes coordenadas: seus autores eram sujeitos racializados como negros brasileiros; as obras faziam parte do acervo da Pinacoteca; os trabalhos eram majoritariamente produzidos por homens negros, contando apenas com duas presenças femininas: Rosana Paulino (1967-) e Maria Lídia Magliani (1946-2012).

Dividida em matrizes, a exposição se organizava tanto por questões formais como cronológicas. A equipe e curadoria trabalharam com noções de matrizes africanas, europeias e contemporâneas. As mesmas matrizes se dobravam pelo espaço arquitetônico.

¹³ Emanuel Araújo é artista, colecionador, curador e diretor do Museu Afro-Brasil, principal instituição de mostra, preservação e guarda da experiência diaspórica no Brasil, estabelecendo conexões com a África e a Europa, com foco na arte de matriz afro-brasileira e nas contribuições de negros e negras no campo da cultura. Emanuel também foi responsável por algumas das mais importantes mostras sobre o tema, como no caso de *A Mão Afro-Brasileira* (MAM/SP, 1988) e *Negro de Corpo e Alma* (seção da *Brasil +500 Mostra do Redescobrimento*, na Casa França-Brasil/RJ, 2000). Recentemente realizou a curadoria da exposição *Barroco Ardente e Sincrético* (Museu Afro-Brasil, 2017) e foi um dos artistas com mostra individual no projeto *Histórias Afro-Atlânticas* (Museu de Arte de São Paulo-MASP, 2018).

Paredes inteiramente brancas e iluminação neutra foram as escolhas que emolduraram a mostra espacialmente. Os textos, discretamente postos em película branca, conduziam o trajeto da exposição com os apontamentos da curadoria. Vistas da exposição demonstram como as matrizes africanas eram

tidas como ponto de partida para, em seguida, se desdobrarem na sala das matrizes europeias. No seu centro, as esculturas *Caçador Narciso* (1785) e *Ninfa Eco* (1785), ambas de Mestre Valentim, estão voltadas de frente para a sala das matrizes contemporâneas.

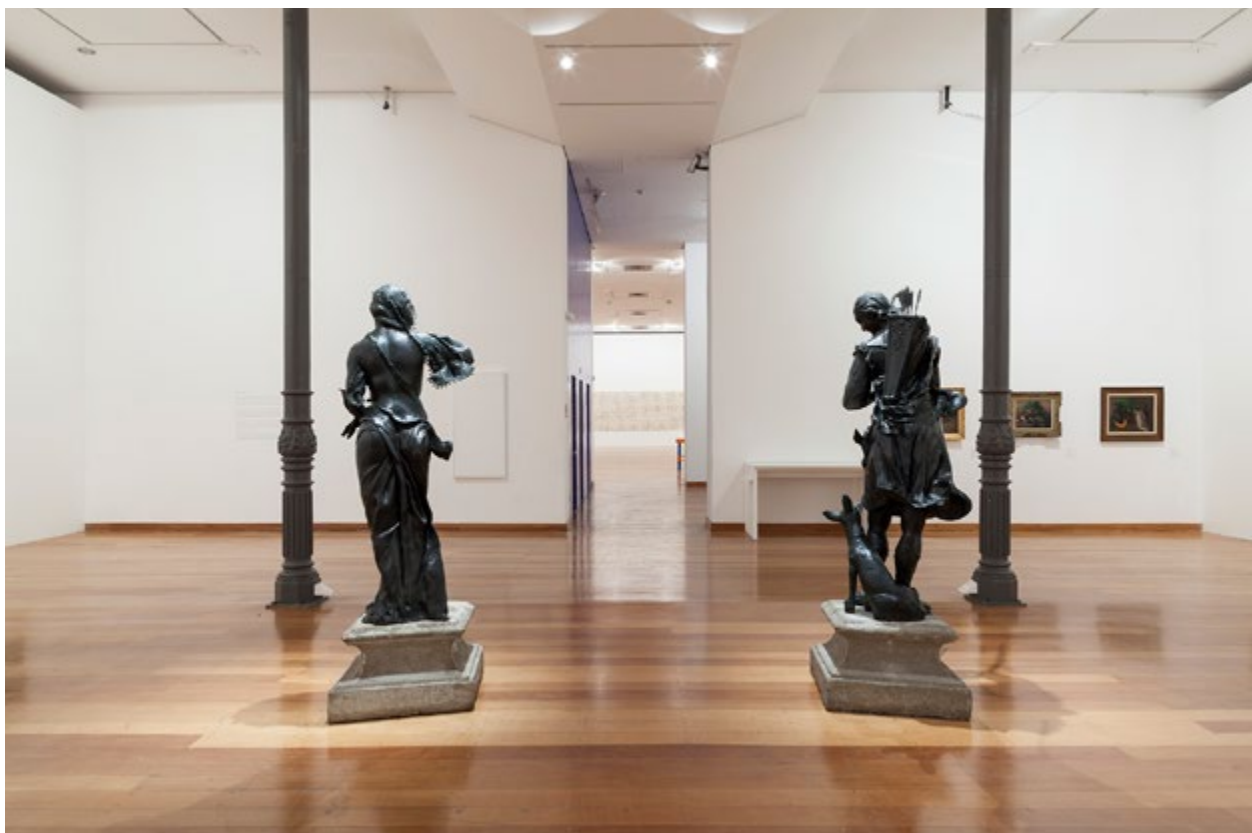


Fig. 4. *Caçador Narciso* (1785) e *Ninfa Eco* (1785), Mestre Valentim, esculturas. (Vista da sala Matrizes Europeias, tendo ao fundo a sala Matrizes Contemporâneas. Exposição *Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca*). Fonte: Fotografia de Isabella Matheus, disponível no CEDOC (Centro de documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo)

Podemos aqui, estabelecer a continuidade da narrativa por meio de uma noção de continente negro ancestral, seguida da relação os entre sujeitos

negros e as influências europeias da academia ao século XX, para chegar a uma abertura dessas relações – na seção de matrizes contemporâneas.



Fig. 5. Vista da exposição **Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca** (2015). Seção Matrizes Africanas.
Fonte: Fotografia de Isabella Matheus, disponível no CEDOC (Centro de documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo)

A sala que agrupou as matrizes africanas reuniu preferencialmente os trabalhos de Emanuel Araújo, Rubem Valentim (1922-1991) e Edival Ramosa (1940-2015).

A presença de Edival Ramosa na sala destinada a essa africana matriz é um apontamento importante. O trabalho de Ramosa, *Emblema* (1974), reunia couro, espelho, lã, madeira, pena e tinta hidrocor, dispostos em uma caixa bidimensional. Exposto na parede da sala, com um intervalo entre trabalhos

de Rubem Valentim, lembra uma espécie de marca. O trabalho de Ramosa, adquirido em 2001 pelo governo do estado de São Paulo, se apresenta como uma vitrine, comum em museus etnográficos, sendo associado pelo curador a “um instrumento de guerra de alguma tribo daquele continente [africano]” (CHIARELLI, 2016, p.18) e também à junção entre uma vontade de África e as influências da arte povera¹⁴.



Fig. 6. Emblema (1974), Edival Ramosa, objeto. Fonte: Fotografia de Brunella Nunes disponível em: <happyness.com.br>.

¹⁴A arte povera ganhou destaque e recorte a partir das exposições de German Cellant, crítico e curador que, junto com Harald Szeemann, formou muitas das noções de curadoria e exposição com as quais operamos. Segundo o historiador da arte português Nuno Crespo, em artigo que acompanhou a exposição de Michelangelo Pistoletto, em Lisboa, no ano de 2017: "Para este grupo de artistas importava resgatar a arte das lógicas dominantes do mundo da arte, da sua economia impedindo a sua transformação em objeto de consumo. Para isso recorreram a materiais comuns e artisticamente desqualificados como terra, pedras, roupa, papel, cordas, entre muitas outras coisas" (CRESPPO, 2017, s. p/). Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/03/26/culturaipilon/noticia/o-artista-que-nao-quer-ser-classico-1766525>. Acessado em 20 de jan. 2019.



Fig. 7. Vista da exposição **Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca** (2015). Seção Matrizes Africanas. Fonte: Fotografia de Isabella Matheus, disponível no CEDOC (Centro de documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo)

O apontamento sobre a arte Povera, abre uma frente interessante para pensar as relações não só intrínsecas a esse trabalho, mas também dos demais. Comparemos, por exemplo, o trabalho de Ramosa com a conhecida proposição de Michelangelo Pistoletto (*Itália*, 1933) e veremos que lançar mão de elementos da cultura, em uma acepção e disposição espacial incomum, era uma das tônicas da arte povera – que particularmente nos leva a mais um movimento artístico nomeado a partir de um conjunto de exposições, nesse caso, as organizadas por Germano Celant (1940-), no fim da década de 60.



Fig. 8. **Vênus dos trapos** (1967), Michelangelo Pistoletto. Escultura. Fonte: <http://arteseanp.blogspot.com/2011/03/michelangelo-pistoletto.html>

A sala majoritariamente ocupada pelos trabalhos de Emanuel Araújo e Rubem Valentim, não estaria completa em sua descrição, se não fizéssemos referência a uma espécie de recorte interior.

A sala Octavio Araújo, fazia referência ao artista e apresentava sua série de gravuras dedicadas a um encontro entre os universos mitológicos europeus e africanos.



Fig. 9. Vista da exposição **Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca** (2015). Seção Matrizes Africanas (série de trabalhos de Octavio Araújo no canto da sala). Fonte: Fotografia de Isabella Matheus, disponível no CEDOC (Centro de documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo)

No caso de Araújo e Valentim, temos dois artistas que tiveram suas produções modernas inseridas dentro de uma continuidade, a partir da noção de permanência de uma africanidade pela forma como dispunham de códigos da arte erudita de vertente modernista e de símbolos ligados às religiões de matriz africana – na sua maioria aquelas cultuadas na Bahia.

Os textos que argumentam acerca desse primeiro bloco de trabalhos, dão conta de comentar conexões.

Ao se referir ao trabalho de Ramosa, por exemplo, Chiarelli nos chama a atenção para como trabalhos como esse seriam resultado da tentativa dos artistas em abrigar o discurso modernista, por meio da relação com uma espécie de ancestralidade africana. Segundo o texto da curadoria, deveríamos levar em consideração que essa demanda estava relacionada com o ambiente surgido na arte do país, ainda no século XIX, que permaneceria com maior ou menor força ainda no século XX.



Fig. 10. Vista da exposição **Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca** (2015). Seção Matrizes Africanas.
 Fonte: Fotografia de Isabella Matheus, disponível no CEDOC (Centro de documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo)

Se deixarmos de considerar as falas de artistas e o texto curatorial, para adentrar nas diferentes possibilidades de conexões, vamos perceber que as produções ali racializadas, associadas a uma ancestralidade africana, poderiam tomar parte em qualquer exposição que pretendesse, por exemplo, referir-se ao debate sobre as formas de modernismo no Brasil. Ou, ainda, ao embate entre a lógica e a sensação nas vertentes concretas ou neoconcretas que se disseminaram a partir do eixo sudeste do país. Para além desse

discurso, presente por vezes nas falas dos próprios artistas, cabe aqui perceber que é a exposição em suas molduras, em seus textos e narrativas, que funciona como um dispositivo a fim de estabelecer relações de enquadramento para os fragmentos ali reunidos, para a narrativa que os sustentam e que ajudam a sustentar.



Fig. 11. Vista da exposição **Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca** (2015). Seção Matrizes Africanas.
 Fonte: Fotografia de Isabella Matheus, disponível no CEDOC (Centro de documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo)

Falar de matrizes europeias em *Territórios* é falar sobre a relação entre arte brasileira e cânone europeu. A maior ênfase dessa seção da mostra está, explicitamente, em artistas que frequentaram a academia ou seguiram os códigos daquilo que era considerado boa arte nos seus períodos de vida.

Nas matrizes europeias estão: as famosas naturezas mortas de Estevão Silva (1845-1891), além do seu *Menino com Melancia* (1889); aquarelas e desenhos

de Miguelzinho Dutra (1864-1930); autorretratos e retratos dos já citados, além de Benedito Jose Tobias (1894-1940) e de Arthur Timótheo da Costa (1882-1923); gravuras de Emanuel Araújo (1940) e de Maria Lidia Magliani (1946-2012).

Nas duas paredes laterais da sala, os trabalhos se desdobram de forma cronológica, de maneira que os retratos miram as paisagens em frente, se prolongando até o trabalho mais recente.



Fig. 12. Vista da exposição **Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca** (2015). Seção Matrizes Europeias.
Fonte: Fotografia de Isabella Matheus, disponível no CEDOC (Centro de documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo)

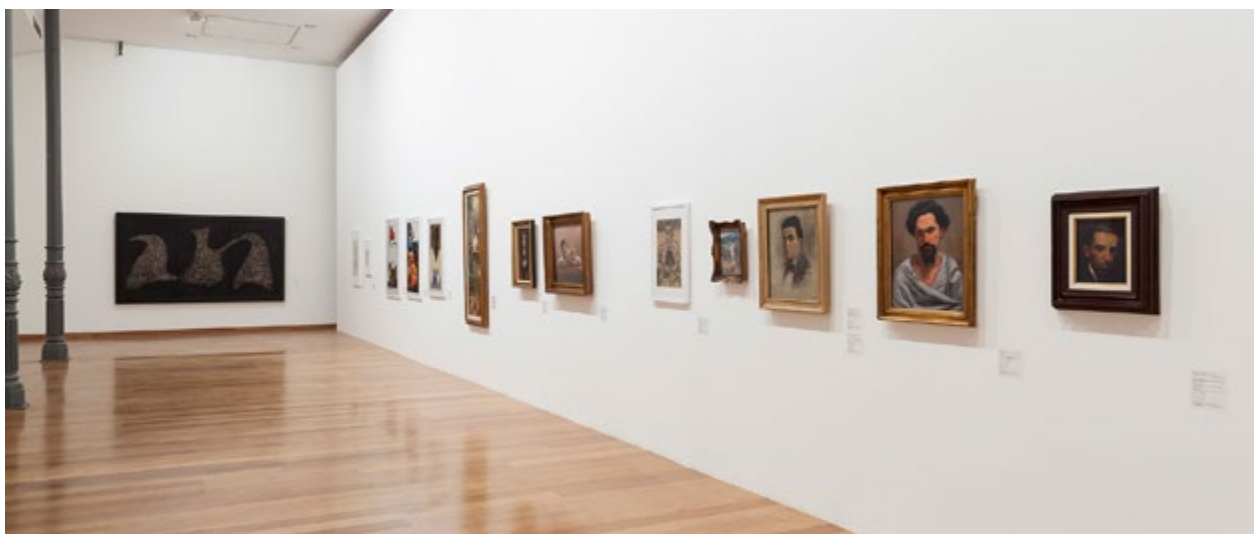


Fig. 13. Vista da exposição **Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca** (2015). Seção Matrizes Europeias.
Fonte: Fotografia de Isabella Matheus, disponível no CEDOC (Centro de documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo)



Fig. 14. Vista da exposição **Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca** (2015). Seção Matrizes Europeias.
Fonte: Fotografia de Isabella Matheus, disponível no CEDOC (Centro de documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo)



Fig. 15. Vista da exposição **Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca** (2015). Seção Matrizes Europeias.
Fonte: Fotografia de Isabella Matheus, disponível no CEDOC (Centro de documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo)

Vista desde a matriz africana, tomada como primeiro bloco, temos na mostra a sequência que vai da África como ancestralidade até a reelaboração moderna, sendo o “espaço entre” as duas seções uma resposta ao cânone europeu. Entre a África reinventada pelo Brasil e as diferentes orientações possíveis pela arte contemporânea, vamos nos deparando com trabalhos que vão desde experiências formais, como a instalação de Rommulo Conceição (1968-), até a *Parede da memória* (1994-2015) de Rosana Paulino. Passa-se também pelo menino coberto de branco a procurar por si com os olhos fechados diante do espelho: *Antes que eu me Esqueça* (2013), de Flávio Cerqueira (1983-).

As matrizes europeias são apresentadas, assim, tomando como figura central as emblemáticas esculturas do mineiro Mestre Valentim (*Eco* e *Narciso*), como já referido. Narciso, o que mira para si e se perde, seguido de Eco. Particularmente diferente da mitologia que acompanha a representação de Narciso, talvez aquela da Ninfa Eco seja menos popular. Eco é conhecida como uma ninfa da mitologia grega que, castigada pelo ciúme de Hera, após lograr a esposa de Zeus com uma longa conversa, teria sido condenada a só falar repetindo aquilo que outros diziam. Apenas a última palavra. Em algumas versões, Eco teria tido seus pedaços lançados pelos vales do mundo. Na versão de Ovídio, Eco teria se apaixonado por Narciso tendo sido por ele rejeitada.



Fig. 16. Vista da exposição *Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca* (2015). Seção Matrizes Europeias (detalhes Eco e Narciso). Fonte: Fotografia de Brunella Nunnes, disponível em: <hypeness.com.br>

Assim, as duas esculturas ultrapassam a marcação de um nome indispensável na narrativa, que ali se desdobram e erguem-se como incontornáveis elementos para pensar a relação entre produção brasileira e cânone europeu, não apenas na produção poética como também na produção crítica e teórica que, muitas vezes, opera com essa matriz. Não obstante, *Eco* e *Narciso* estão no centro da sala (e do debate) sobre a relação entre sujeitos racializados e arte. Um referencial que só olha si mesmo e a eterna condenação de só fazer eco à língua, a fala do outro.

Logo, obviamente, a colocação das duas figuras no centro da mostra, bem como visíveis a partir de todos os espaços em que as matrizes são dispostas, é um importante fragmento que atua na edição da história e das histórias da arte, construídas pela junção de fragmentos objetos. *Eco* e *Narciso* seriam, em uma montagem fílmica, o frame, a sequência que retorna continuamente por entre os outros fragmentos.

Impossível a esse que escreve não arriscar aqui uma associação com os versos de Caetano Veloso pois, no caso da narrativa do músico, Narciso achava feio o que não era o espelho. Narciso é o cânone

que esquece as belezas que não sejam as suas. Eco é a repetição contínua da palavra que se espalha pelos cantos do mundo. Assim, abre-se uma ponte entre a matriz europeia e o Brasil negro da próxima sala. O lugar onde o negro menino procura sua negritude ao fechar os olhos, para esquecer aquilo que a visão de si mesmo não pode entregar.



Fig. 17. Flávio Cerqueira, *Antes que eu me Esqueça* (2013).
Fonte: Fotografia de Brunella Nunes, disponível em: <hypheness.com.br>

Algumas vezes me referi aqui a dois trabalhos específicos: a *Parede da Memória* (1994), de Rosana Paulino; o negro menino embranquecido de Flávio Cerqueira, no seu contundente *Antes Que Eu Me Esqueça* (2013). De fato, não é possível resistir a rasgar um espaço por entre o texto para pensar o mundo de interações que saem do encontro, do convívio afetoso e bélico, junto a esses dois trabalhos na sala das matrizes contemporâneas, da qual tratarei a seguir.

Um mosaico de patuás estampando mais de 1400 vezes, rostos de 11 homens e mulheres negras. Miram, ao longe, Eco e Narciso. Miram, relembro novamente, aquele que olha para si e aquela que foi condenada a repetir a voz do outro. A ninfa e o herói, fascinado pela sua própria beleza, têm os olhares voltados para baixo e para o lado, como se desviassem sua visão dos olhos negros que insistem em confrontá-los. Avizinhando-se à Memória que ocupa a parede, está um menino. O menino é feito de bronze. O bronze tantas vezes associado à pele que reveste o corpo negro. No entanto, o bronze não é visível. O olho do menino não o alcança. Antes que ele esqueça de si, e de sua cor, precisa fechar os olhos e negar o espelho que tem diante de si. Um espelho que não mostra o que ele é, de que matéria é feito. É inútil ao menino procurar por si no mundo exterior que lhe branqueia. O espelho reflete apenas o embranquecido menino negro. Ele, então, fecha seus olhos e apela à memória de si para agir contra o exterior que lhe impele a esquecer como é constituído.

Enquanto isso, a Memória atenta aos seus, lhes vigia, guarda, apoia. Juntos, o menino e a parede, constituem um território que insiste em se expor. Um território feito por muitos e muitas, negros e negras, que não podiam mirar a si mesmos, posto que o espelho só lhes entregava como beleza aquilo que não lhes constituía. Mas ali, naquele encontro, naquela mostra, naquela sala, a parede da memória sustenta o menino, para que ele jamais esqueça da sua possibilidade de ser e falar sobre o que lhe constitui. Ali, a memória e o menino inscrevem um território.



Fig. 18. Vista da exposição **Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca** (2015). Seção Matrizes Contemporâneas (Detalhe das proposições de Rommulo Conceição, em primeiro plano, e em segundo e terceiro, respectivamente, Paulo Nazareth e Jaime Lauriano. Fonte: Fotografia de Brunella Nunnes, disponível em: <hypoeness.com.br>

A sala das matrizes contemporâneas reúne o menor número de trabalhos da exposição. São sete proposições de artistas que, em sua maioria, haviam sido recentemente incorporadas ao acervo da Pinacoteca, como forma de ampliar o segmento da coleção, pautado naquilo que foi chamado de afrodescendente. Na sala, as proposições eram apresentadas com bastante espaço de intervalo, ampliando uma noção de vazio (que pode tocar na própria situação da

instituição) realçado pela disposição de trabalhos bidimensionais que ocupavam as brancas paredes e também mantinham um enorme intervalo entre si.



Fig. 19. Vista da exposição *Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca* (2015). Seção Matrizes Contemporâneas. Fotografia de Isabella Matheus. Fonte: Catálogo *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca* (2016)

Ao mirar a sala a partir dos espaços que lhe antecediam, era o já citado *Parede da Memória* que tomava o protagonismo, tanto pelas dimensões da proposta, como pelo lugar que ocupou. A parede com maior visibilidade é dedicada inteiramente ao trabalho. Sua posição permitia que fosse visto desde a sala das matrizes africanas, passando pela matriz europeia. É como se os olhos que habitam os mais de 1400 patuás de Paulino, pudessem mirar o espectador continuamente durante os variados percursos pelas salas.

No trabalho, segundo a curadora Fabiana Lopes – que escreve artigo dos mais contundentes no catálogo que apresenta a mostra – Rosana Paulino:

organiza em grade pequenas almofadas de tecido que podem totalizar 1500 unidades. [...] Os retratos são de onze membros da família da artista (homens, mulheres, adultos e crianças). Na montagem da obra, as imagens se repetem num jogo de combinações que aciona nossa memória dos álbuns familiares. Os elementos que compõem o trabalho foram pensados a partir da memória da artista sobre os patuás [...]. Costurando trechos de sua memória pessoal com tradições populares coletivas (do coletivo feminino, do coletivo religioso, de crenças populares regionais), Paulino cria um monumento, um memorial para o sujeito negro, e usa, num ato subversivo, operações estéticas para fechar as lacunas da memória nacional sobre esses sujeitos. (LOPES, 2016, p. 40)

Muito embora não venhamos trabalhando com obras isoladas, destacamos o trabalho de Paulino, para repetir o protagonismo que era dado a ele na mostra. Os olhos da *Parede* de Paulino, de homens e mulheres saídos da família da artista serializados nas imagens sobre patuás, tinham enorme protagonismo na narrativa. Era um fragmento de longa duração na exposição. Essas escolhas espaciais precisam ser apontadas porque também reúnem um conjunto de decisões e jogos de forças nas relações estabelecidas entre as partes que compõe a narrativa.

Importante também é a centralidade que o trabalho de Rosana Paulino tem em relação às políticas de aquisição do acervo sob a gestão de Tadeu Chiarelli. O trabalho foi um dos primeiros a serem adquiridos em sua gestão, sob a justificativa que apresentamos aqui. Segundo o diretor da instituição e curador da exposição, o trabalho seria uma espécie de marco na retomada das relações entre arte e afrodescendentes no cenário da arte contemporânea. Por esse e outros motivos, o trabalho protagoniza a sala das matrizes contemporâneas que conta ainda com: uma instalação de grandes dimensões de Rommulo Vieira Conceição – artista também e representado no segmento matrizes europeias – com *Estrutura dissipativa/gangorra* (2013); dois trabalhos de Jaime Lauriano (185-) – *Êxodo* (2015), onde o artista opera com giz de Pemba branco para riscar dois mapas sobrepostos que indicam Brasil e África e *Nessa terra, em se plantando tudo dá* (2015), em que uma muda de pau brasil é encapsulada por uma caixa assemelhada a uma vitrine, que a protege ao mesmo tempo que a extermina com a passagem dos dias. Seguindo pela sala, os trabalhos: *Incômodo* (2014) de Sidney Amaral, uma espécie de atlas

Mnemosyne de imagens e citações de invenções do negro brasileiro – montados na mesma parede ocupada pelo *Êxodo* de Lauriano, seguido por *Antes que eu me esqueça*, já referido trabalho de Flávio Cerqueira.

A sala se completa com duas fotografias de Paulo Nazareth (1977-), da série *Para tampar o sol de seus olhos* (2010). Sem dúvida é na apresentação das matrizes contemporâneas que a mostra amplia sua possibilidade de pensar territórios para artistas afrodescendentes, indo além da especialização africana, embora em alguma medida ela ainda se mantenha. Fica patente, porém, na interpretação de Chiarelli, que nas obras dos jovens artistas que compõem a sala não se vislumbra a manutenção de nenhum compromisso com aquela suposta ancestralidade africana. Para o curador e gestor da instituição – também responsável por articular a aquisição da maioria das peças – as obras apontam pelo menos duas características comuns: a preocupação com a situação da população negra do país e o uso de procedimentos artísticos e estéticos diversos, “que têm como denominador comum procedimentos estruturados com base na imagem fotográfica” (CHIARELLI, 2016, p. 21).

Guardadas as críticas que possamos fazer, há na mostra *Territórios* uma proposição para pensar a arte afro-brasileira. Ela estaria marcada pelo caráter de autoria e, historicamente, poderia ser dividida em matrizes. Ampliando essa noção, a narrativa da mostra *Territórios: Artistas Afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*, é uma proposição que extrapola o próprio acervo, posto que estabelece formas de pensar essa produção com base em uma série de questões: a permanência da África ancestral na História da Arte modernista

produzida por negros; a presença de uma matriz europeia atravessando o trabalho de artistas negros do Brasil, do século XIX até o fim do XX; a produção contemporânea, marcada pelo aparecimento de jovens artistas que não acessam ou buscam dar continuidade a uma suposta raiz africana, mas elaboram estratégias visando discutir plasticamente a situação concreta da maioria da população brasileira. Colocando essa discussão no centro da mostra e do debate artístico atual, redimensiona-se, nas palavras do curador, “o político no campo da arte” (CHIARELLI, 2016, p. 22).

Inegavelmente a partir dessa mostra e dessas opções de embate do acervo com um conjunto de objetos produzidos por sujeitos racializados, surge uma proposição que se instaura por entre as salas do antigo prédio, mas que pode servir como mais uma narrativa para pensar a arte e a contribuição artística de homens negros e mulheres negras (em saliente minoria). Considerando a narrativa eminentemente masculina da exposição, cabe perguntar, como já fizemos em outras ocasiões, se nem mesmo em

narrativas que pretendem estabelecer um Território Afrodescendente há lugar para a mulher negra¹⁵.

Outro dado importante a ser anotado a partir da mostra é a predominância no acervo, nas novas aquisições e, conseqüentemente, em sua disposição no território, do enorme número de artistas com produção corrente ou nascimento localizados no sudeste. A equipe curatorial, assim como os textos que compõem o catálogo, não problematizam essa questão. O curador e gestor frisa, apenas, que a exposição é o recorte possível para aquilo que está no acervo, mas esse dado carece de aprofundamentos e abre possibilidade para relações entre arte, geografias da arte e sistemas brasileiros da arte. Como exceções figuram os artistas que residem no RS, Rommulo Vieira Conceição, e Maria Lídia Magliani.

Outra exceção a ser sublinhada é a recorrência da ideia de africanidade como matriz e sua relação com a Bahia. Em especial, por que a sala se dedica prioritariamente aos trabalhos dos baianos Emanuel Araújo e Rubem Valentim.

Se, por um lado esse eixo centraliza a visibilidade da produção artística brasileira, guarde-se também a particularidade de que aquilo que de lá se projeta é recorrentemente associado ao nacional, enquanto as demais manifestações são apresentadas em uma perspectiva, na maioria das vezes locais. A presença da Bahia e do Nordeste nessa narrativa nos parece um dado que espelha a ideia recorrente de uma Roma Negra, onde

¹⁵ Esse dado se torna ainda mais relevante quando comparamos o número de mulheres artistas em mostras que se tornaram marco nessa discussão, como em *A mão-Afro-Brasileira* (1988).

a África existiria quase em continuidade, corroborando a ideia e a posição de estado negro do Brasil. Nesse caso, a crítica não deve se estender apenas a uma hegemonia do Sudeste, mas apontar para a necessidade de ações semelhantes em outras partes do país¹⁶.

2.2 Autoria e Racialização em Territórios

Tomemos como fragmento para pensar, uma das falas que surgem no catálogo da mostra *Territórios* a partir do seu curador, Tadeu Chiarelli:

(...) existia a pretensão de que seria possível, com a reunião dessas obras, traçar uma narrativa alentada sobre a presença de artistas brasileiros no acervo da Pinacoteca, desde o final do século XVIII até a segunda década do século XXI, uma narrativa em que seriam percebidas características formais e semânticas comuns, constituindo assim uma linhagem plena de duzentos anos. (CHIARELLI, 2016, p. 14)

O trecho indica uma narrativa que faria eco ao desdobramento linear, feito das crenças que moram na História da Arte, baseados em antecedentes, contextos e essências. Ou seja, uma história que se conta pelo caráter de continuidade entre um período e o seu

desdobramento subsequente. Ainda, uma história que encontra coerência íntima na produção de um grupo de sujeitos e que, para tal, tem de fazer alusão à crença em uma essência que habitaria esses sujeitos. No entanto, o estudo das peças do acervo e daquelas que vinham sendo adquiridas pela gestão para completar lacunas sobre a presença de negros na instituição, levou a outros caminhos que, segundo o curador, poderiam ser entendidos como o resultado do aprofundamento da análise das produções e a compreensão de que a única relação de continuidade que existia nos objetos da mostra, era ascendência dos artistas. Obviamente, em qualquer análise mais apurada sobre um conjunto de objetos de sujeitos racializados, podemos encontrar um ou outro elemento de continuidade e tratar da relação com proposições de artistas anteriores. Afora isso, contudo, o que temos são sempre lugares de criação e pensamento em arte que são muito mais territórios que dialogam (ou não) entre si, do que qualquer continuidade que se explique apenas pela pertença do indivíduo a um grupo racializado. O que une a produção racializada é o fato de que, assim como seus produtores, ela é resultado de um tipo específico de classificação.

Qual é o nexo feito de subsequências que parece residir na noção operada para pensar a exposição? Que noção de história da arte reside ali?

¹⁶ Na primeira etapa da pesquisa que deu origem a esse trabalho, foram levantadas exposições no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, e na Fundação Vera Chaves Barcellos, com sede em Viamão-RS. Cabe ressaltar que, em nenhum dos casos, verificou-se algum tipo de recorte curatorial que enfocasse ou problematizasse a representatividade de sujeitos negros nas mostras que ganharam espaço nessas instituições entre 2005 e 2015.

Apontando as dificuldades de encontrar nas obras expostas uma essência africana, Chiarelli nos leva para o processo de formação do acervo da Pinacoteca em suas relações com a mostra.

Por ora, cabe-nos apontar essa busca por uma essência ao se tentar definir uma arte afro-brasileira. Seja nesse caso específico, seja de modo mais abrangente, a busca por essências em obras de arte situadas a partir de contextos geográficos ou de determinados grupos sociais, parece se acentuar quando tratamos de arte produzida por sujeitos racializados como negros.

E, nesse sentido, a montagem aparece como uma saída. Ao pensarmos as obras da exposição, tentemos pensar nelas antes como fragmentos. Dessa perspectiva, os trabalhos não são a chave para uma essência, mas compõem uma determinada narrativa feita de encontros específicos. Quando pensamos essas peças como frames dispostos para constituir uma narrativa, nos afastamos da sua fixação em lugares e origens essenciais.

Esse deslocamento para o instante momentâneo da mostra, produz outra narrativa possível que, ao se sobrepor às já existentes, abre novas chaves de compreensão para a produção artística. Ainda a partir da noção de montagem, podemos pensar o conceito de arte afro-brasileira como algo móvel e em constante estado de produção, uma vez que a cada mostra recortada são operados trabalhos e lógicas de agrupamento que produzem, por aquela junção específica, conceitos móveis.

Dessa forma, estamos propondo uma relação diferente do que recorrentemente assistimos em debate em torno do termo¹⁷.

Quando as exposições e mostras são pensadas como ilhas de edição, escapamos, sem deixar de levar em consideração esses debates, de definições fixas para uma relação móvel com a noção de arte afro-brasileira. Não se trataria aqui de reiterar recorrências – como aquilo que chamo de ideia inclusiva de arte afro-brasileira, que tudo abarca desde o ponto de vista de um uso semântico e formal que se enquadre em preconceitos sobre africanismos ou afro brasilidades – mas de compreender que, a cada nova proposição, se reescreve e apresenta uma nova leitura. A história da arte a partir da exposição, tal qual o seu disparador, é feita desse embate entre os objetos, o espaço expositivo e as redes, sem operar com fechamentos, mas sim com um estado de escrita constante.

¹⁷ Cabe salientar que trabalhos como a tese de Renata Felinto, intitulada *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas* (2016), e a dissertação de Helio Menezes, *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira* (2017), constituem novos pontos de partida para pensar as noções e usos dos termos que se referem a essa produção racializada, partindo da posição dos seus sujeitos criadores e das diferentes interdições a que estão submetidos.

Essa discussão cabe aqui, tendo em vista algumas das críticas que foram levantadas durante a exposição *Territórios*. Antes de tocarmos nessas ásperas palavras, vamos a uma breve contextualização da programação de arte paulista no mesmo período. Em levantamento realizado sobre as mostras desenvolvidas pelo MASP, entre os anos de 2005 e 2015, foi possível identificar a frequência de mostras que marcavam a importância do recorte europeu do acervo. Entre 2015 e 2017, englobando o período em que ocorre a mostra *Territórios* na Pinacoteca, o outro museu central no sistema da arte paulistano apresentou as mostras *Arte da Itália: de Rafael a Ticiano* e *Arte da França: de Delacroix à Cézanne*, duas exposições curadas por Adriano Pedrosa como processo de retomada do museu a partir da entrada de Pedrosa na direção. O período também foi marcado pela reencenação da histórica exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, que retomava o projeto expositivo e os recortes curatoriais de Lina Bo Bardi. Tanto MASP como Pinacoteca davam início, naquele período, a uma revisão das suas formas de expor seus acervos e coleções e das próprias dimensões políticas do ato de expor.

Para além das particularidades da gestão de cada museu – o MASP iniciava ali sua tentativa de pensar as histórias da arte que culmina mais tarde nas mostras *Histórias da Infância* (2015), *Histórias da Sexualidade* (2017) e *Histórias Afro-Atlânticas* (2018) – ainda cabe pontuar o conjunto de mostras que estavam em evidência no período do projeto e apresentação da mostra *Territórios*. No caso do RS, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS, realizava a mostra *Anima Italiana* (2005), comemorando o aniversário da migração de italianos no estado. No levantamento realizado ao longo da pesquisa, não foi registrada entre 2005 até setembro de 2018 nenhuma

ação específica promovida pelo museu e que tome como protagonista a presença de sujeitos racializados, sejam eles através das suas produções ou das representações realizadas por não negros e presentes no acervo.

O cenário nos ajuda a pensar os impactos da crítica à exposição *Territórios*, escrita pelo historiador e curador Fabio Cypriano à Folha de São Paulo, no dia 24 de dezembro de 2015.

Em artigo intitulado *Mostra da Pinacoteca mantém preconceito contra Gueto Negro* (2015), o crítico ressaltava a importância de ações de reparação racial na agenda das artes visuais brasileiras, mas questionava as estratégias adotadas. Cypriano, perguntava: afinal, será correto manter um rótulo racial para a prática artística? Curiosamente, o autor também citava o fato de que apenas 51 anos depois da inauguração, a Pinacoteca havia recebido a primeira obra de um artista negro, fato que, como mencionado neste escrito, só se alteraria na gestão de Emanuel Araújo. Gestão essa que era um dos motes da mostra. À afirmação anterior o crítico somava: “Além do mais ao se destacar na mostra 106 obras de afrodescendentes, quando o total do acervo é de 7.000 peças, o que se vê de fato é apenas uma parcela ínfima de sua coleção” (2015, s/p.).

Vejamos: uma mostra resolve fazer um recorte do seu acervo tomando como marcador o componente racial dos artistas e a sua representação nas coleções. A mesma mostra apresenta os artistas já pertencentes ao seu acervo, mas também as aquisições recentes que pretendem dar conta de uma lacuna histórica. Não vemos, portanto, nada de tão diferente do que acontece em mostras do mesmo período na mesma cidade. De onde vem então o argumento que levanta a crítica?

Cabe citar ainda o apontamento do curador Tadeu Chiarelli em texto que acompanha a exposição *Territórios* e seu catálogo, onde nos diz:

Com as exceções de praxe, o artista brasileiro afrodescendente está apartado daquilo que entendemos como arte erudita, antípoda do que se convencionou chamar como cultura popular. Aliás, a dicotomia erudito/popular, quando transplantada para o Brasil, revela sua face mais perversa porque tende a naturalizar a divisão da sociedade local entre brancos e negros cabendo a estes últimos o protagonismo apenas em determinados setores da cultura popular. (...) No entanto, como a Pinacoteca do Estado, criada em 1905, tinha como parâmetro máximo os grandes museus da Europa, comprometidos com o que se convencionou chamar de arte “erudita”, é compreensível que sobretudo nas primeiras décadas de funcionamento tenha se comportado como museu de arte de derivação europeia, voltado apenas para a aquisição, conservação, estudo e exibição de obras que representavam a arte dita erudita, isto é voltada para a produção de artistas homens e brancos. (CHIARELLI, 2016, p. 15)

Ora, situada a história da Pinacoteca anterior a exposição *Territórios* e as exigências políticas que estão continuamente postas para as instituições museais nesse século XXI, criticar a apresentação de peças de artistas negros sob molduras curatoriais como aquela da mostra, soa no mínimo estranho e, na pior das hipóteses, como mais uma demonstração do racismo estrutural brasileiro somado às referências da arte como cânone. Afirmo, dessa forma, que subestimar a necessidade de ações que encharquem o cubo branco da arte brasileira de presenças negras e sua enorme miríade de possibilidades de criação, não

pode ser visto como algo secundário. Me refiro a uma instituição que apenas no ano de 2018, vai dedicar sua primeira mostra a uma artista negra e mulher. Rosana Paulino e sua exposição *A Costura da Memória* são simultaneamente um marco para a história da arte brasileira e uma marca do racismo estrutural brasileiro em suas formas de aparição nas artes visuais do país. Diferente do que afirma Cypriano, não há neutralidade no Brasil, ao se apresentar trabalhos de artistas racializados como negros, propondo formas de leitura que não se prendam ao exotismo, a religiosidade e reposicionando suas presenças em histórias brasileiras da arte. Dando prosseguimento ao texto, ele afirma:

[...] simplesmente expor obras a partir de eixos um tanto neutros, como matrizes ocidentais, matrizes africanas e matrizes contemporâneas, sem *contextualizar de fato* essa produção, leva a mostra a *simplesmente* valorizar um artista pela sua cor e não pela sua qualidade. É justamente esse tipo de operação que mantém o preconceito, ao invés de realizar a *inserção* dos que por tanto tempo vivem discriminados. (CYPRIANO, 2015. s/ p. , grifos do autor)

Podemos até questionar a divisão dos trabalhos em matrizes e as opções curatoriais da mostra que aqui tratamos. No entanto, chama a atenção na crítica aquelas palavras que destaco, em especial a ideia de inserção. Ela parte da concepção de que há ontologicamente um fora com seus vários indivíduos e que esses indivíduos devem ser inseridos, o que nos leva diretamente para os motivos que também sustentam a mostra. Motivos em si problemáticos, do ponto de vista social, em um país que declara ser formado por 54% de não brancos. Os indivíduos que Cypriano afirma estarem fora, estão fora do que? No

caso da arte, em específico, o que significaria essa ideia de inclusão? Seria a inclusão de indivíduos racializados e suas produções nas noções canônicas de arte? Ora, essa é exatamente a operação da exposição.

Não há em *Territórios* nenhuma pretensão de tensionar o cânone. Muito pelo contrário, o que se vê é mais um esforço da instituição em conformar a produção de artistas racializados como negros a dinâmicas próprias da narrativa histórica, para compreender inclusive a incapacidade disso como ausência. O próprio Chiarelli alerta para a vontade de encontrar na reunião específica daqueles objetos uma espécie de essência negra, devotando sua impossibilidade à ausência de peças, em número suficiente. Chama a atenção quando o curador nos diz que são as próprias condições da Pinacoteca em sua pequena relação com a preocupação de reparação histórica, que impede outro agrupamento se não pelo componente racial. Quando afirmamos que isso é apresentado como ausência nos referimos a fala do curador, de que o condicionante “extra-artístico” não possibilita uma narrativa sobre o desenvolvimento pleno de uma arte afrodescendente no Brasil desde o início do século XIX até o presente. Mesmo admitindo a suposta existência de uma “essência africana” plasmando toda e qualquer produção levada a cabo por artistas afrodescendentes, não foi possível encontrá-la no restrito universo da coleção da Pinacoteca.

Voltemos brevemente à concepção de cânone. A noção de uma essência visível que se manifesta de maneira contínua na produção de artistas afrodescendentes é uma daquelas fábulas criadas pelo cânone. Fábulas eurocêntricas, forjadas por condições e narrativas que se assemelham a algo que projeta uma sombra,

totalizante e universal, dissimulando seus limites e naturalizando o cânone e as exclusões que advêm dele. Não é necessário aludir a uma longa digressão para enumerarmos os diferentes problemas que a noção de arte como manifestação essencial de grupos sociais ou indivíduos em contextos específicos traz para uma abordagem histórica da produção artística. No entanto, quando nos referimos ao caso da produção de artistas negros, essa parece ser constantemente uma chave que deve operar na compreensão dos trabalhos. Como se, ao ser negro, toda a africanidade essencialmente viva naquele indivíduo se manifestasse em todos os seus atos. Essa fábula, essa invenção que acompanha a arte hifenizada como afro-brasileira, pode ser entendida nos termos tratados por um autor que sustenta boa parte do pensamento que erguemos aqui. Achille Mbembe nos diz:

se existe um inconsciente racial da política negra do mundo contemporâneo, é nesse falso saber e nessa primitiva psicologia dos povos e das emoções herdada do século XIX que deve ser procurado. [...] À raça negra caberia o instinto, as pulsões irracionais, a sensualidade primária. Um poder universal de imaginação estaria vinculado ao princípio melanínico, o que explicaria que estivesse oculta no sangue dos negros, a fonte de onde jorram todas as artes. (MBEMBE, 2018, p. 86)

Mbembe se refere, dessa forma, ao pensamento que atravessa a relação entre culturas canônicas, associadas ao conhecimento erudito, e culturas consideradas primitivas: negro, índio, mulheres, crianças. Não à toa que a ideia de essência, expressa na arte e forma de um grupo, seja tão recorrente quando associada a sujeitos entendidos como puros pela sua suposta distância dos

requisitos lógicos e racionais. Expliquemos que há uma enorme diferença em relação ao que será considerado o “gênio” na chave europeia. O gênio não é grupo, o gênio é sujeito. Gênio, aquele indivíduo que irá transmutar sua essência única e criativa e sua singular visão de mundo.

Não estamos falando dessa visão particular e sim de uma essência compartilhada que, disfarçada ora de pureza, ora de energia criadora, seria um traço não do indivíduo mas do grupo, como se pode ver na busca recorrente por uma arte das mulheres, arte das crianças, arte dos loucos ou do inconsciente, arte dos indígenas. Assim, quando se tenta erguer qualquer uma dessas definições a partir de um princípio unificador, está sendo convocada uma noção de arte dos despossuídos de indivíduo. Artes daqueles que são pensados como portadores de uma essência que atravessa sua própria condição de existência no mundo. Esses que, ao se expressarem, teriam uma continuidade entre seu interior compartilhado com o grupo de origem e com a obra. Dessa maneira, a essência falaciosamente plasmada na arte afro-brasileira foge das condições dos indivíduos, particularmente, para serem compartilhadas nas situações de racialização e suas reverberações sociais, nas relações de gênero e nos poderes que se exerce sob sujeitos nessas posições.

Não me parece que seja necessário aludir às muitas interpretações que a produção de povos considerados exóticos, das crianças e dos insanos terá no modernismo europeu. De alguma maneira, o que se coloca sempre é a regra em relação ao outro. O cânone olha para o outro e rapidamente o enquadra em um grupo essencial. Foi assim que a Europa do século XIX olhou, por exemplo, para grupos como as comunidades rurais, que à época se

tornam uma obsessão, uma figura de grande valor moral não corrompido pela sofisticação do mundo moderno (PERRY, 1993). Da mesma forma, as máscaras africanas exercem fascínio sob Picasso; as crianças formam a base pura anterior ao julgamento racional da linguagem, para Kandinsky; o argumento da crueza cromática dos fauves se ergue como renovação para a pintura europeia, a partir das suas coleções de arte não europeia. Como Gil Perry (1993) nos confirma, o pintor francês Maurice Vlaminck, associado ao movimento fauvista – que não por acaso tomou para si a alcunha de fera, aludindo à sua abordagem selvagem da arte – afirmava ter sido o primeiro a descobrir a arte africana. Matisse, e Delacroix anteriormente, também pintaram temas explicitamente coloniais, como acontece, por exemplo, em obras como *Nu azul souvenir de Biskra* (1907). Em comum a todos eles, estava a noção de que aquelas peças e, antes de tudo, aquelas gentes, guardavam em si elementos de uma pureza que não estava no indivíduo criador, mas no grupo do qual provinham.

Afirmações como “a busca de uma essência plasmada em toda a produção de matriz afro-brasileira”, que acompanhavam as primeiras intenções da exposição *Territórios*, permitem perceber a sobrevivência de nossas heranças coloniais e como ainda subsistem formas de compreensão profundamente baseadas nas marcas que essa história legou aos indivíduos racializados e suas produções.

Cabe aqui, perceber essa permanência a partir de um exemplo conhecido. O nosso já citado autor de *A Arte Brasileira* (1888), Gonzaga Duque, é primoroso na constituição de uma análise da arte brasileira eivada de preconceitos e assimetrias, baseados em condições

raciais e sociais. Gonzaga era fruto de seu tempo: tempo de um Brasil que queria se entender no entremeio entre a Europa distante e a realidade da imensa população de africanos, partindo dos pressupostos amplamente disseminados da superioridade racial e dos problemas advindos da miscigenação supostamente causadora de degenerescências da sociedade brasileira. A obra do historiador nos entrega um olhar sem véus. Ela faz ecoar o que o preconceito especificamente brasileiro aprendeu ao longo dos anos, a dissimular falsas noções como a democracia racial.

Em 1891, Gonzaga Duque escreverá sobre o artista negro Estevão Silva (1845-1891), por ocasião de seu falecimento. Estevão Silva já tinha sido motivo de destaque pelo autor em *A Arte Brasileira*, por suas habilidades pictóricas. Pintor negro, dos mais destacados na história da academia, conhecido por sua forte resistência¹⁹, será enaltecido pelas suas capacidades técnicas e representativas. Em texto escrito em 1929, para a publicação *Contemporaneos: Pintores e Escultores* – reeditado na coletânea *Textos de Negros e sobre Negros* organizada por Emanuel Araújo – Gonzaga Duque afirma:

Descendente de Africanos, conservando ainda traços profundos e radicais, [Estevão Silva] era o que se pode chamar de um belo tipo, retinto, forte, fisionomia insinuante, onde havia o que quer que fosse de franco e bom. (...) Quem como ele vem de uma rude raça oprimida e vem sofrendo, e vem lutando, não tem a nebulosidade grisata, dificultosa, meandrica, enovelada dos finos, vê

sempre sanguíneo, vê sempre desesperadamente amarelo. Repare-se agora o contraste brusco das sombras cuja cor nunca conseguiria perder, apesar do tom pesado, algumas vezes muito violento que punha nos seus quadros. É negro sem leveza, sem transições. O colorido quente, intenso, grialhão de seus frutos reunidos à escuridão das sombras, dão aos quadros, mesmo aos menores, um aspecto de rudeza que domina e destrói a macieza aveludada, a delicadeza voluptuosa com que tratava alguns espécimes da natureza dos trópicos. (DUQUE, 2011, p. 97)

Alusão à origem africana, aos traços físicos.

A proveniência de Estevão Silva é associada a uma rude raça que, a partir de seu lugar de origem, lança um olhar sanguíneo, que vê sempre desesperadamente (ou seja, sem controle) amarelo. O negro sem leveza que transmuta sua rudeza essencial em obra de arte, em pintura. Ora, a associação entre raça e produção artística é inegável. E os objetos produzidos por sujeitos negros trariam sempre essa essência, a marca da negritude. Pensemos a mesma pintura sem as informações prévias da origem racial do autor. Teríamos ainda os mesmos recursos? Embora não possamos afirmar com certeza, podemos ao menos comparar como Gonzaga Duque Estrada se refere a outro artista, Eliseu Visconti, nas páginas da *Revista Kosmos*, em julho de 1904. Visconti é descrito pelo autor como um artista sincero e honesto, enobrecido por um ideal que a vulgaridade não atinge:

Recordando a sua obra inicial, neste momento, a crítica vai encontrar na de hoje um adiantamento

¹⁹ Em sessão da Academia Imperial de Belas Artes, em 1880, Silva protagonizou um protesto diante do imperador Dom Pedro II. O motivo foi sua discordância em relação a premiação concedida a ele na Exposição geral daquele ano. Avaliado como insubordinado, Silva acaba sendo suspenso por um ano da discência na academia.

metódico, seguro, como derivante lógico daquela por processos dependentes duma esclarecida razão. O seu primeiro modo de pintar, que algo lembrava o de seus considerados mestres, em particular do ilustre professor Amoedo, desenvolveu-se numa maneira delicadamente individual, mas firmemente caracterizada em todos os detalhes da técnica. (DUQUE, 1904, s/ p.)

Perceba-se que ao se referir a Eliseu Visconti, o crítico destaca suas habilidades individualmente desenvolvidas a partir da lógica da razão e do conhecimento.

Visconti, é metódico, seguro, controlado, técnico. Gonzaga Duque segue afirmando, ainda, o brilhante aproveitamento do período do artista na Europa, a firmeza do seu modelado, a precisão de sua linha estrutural e conclui parte do seu raciocínio afirmando a pintura de Visconti como “nítida e sem pedantismo e forte sem violências” (DUQUE, 1904, s/ p.).

Herança europeia e Herança Africana. Mesmo destacando as habilidades de Estevão Silva, assim com o faz com Visconti, Gonzaga Duque ressalta no artista negro não a técnica e o conhecimento, mas a paixão, o espírito, a essência que se plasma em obra de arte. Já em Visconti, esse conhecimento é resultado de sua técnica e estudos, de sua abordagem racional, de qualidades que, mesmo diante das prescrições acadêmicas, deixam ver a habilidade do indivíduo. Em Estevão, o que se vê é mais uma vez resultado da manifestação de uma herança grupal, racial.

Com isso se demonstra que os objetos produzidos por sujeitos racializados são, como os próprios sujeitos, racializados

também. Nesse sentido, não são as características específicas do objeto artístico que estão em primeiro plano mas as características do sujeito criador. Se essa é uma recorrência na História da Arte ocidental, no caso de artistas racializados como negros essa relação não é dada por características associadas ao gênio criativo individual, mas à manutenção de algum tipo de África imutável e duradoura que se manifestaria nos objetos artísticos.

Assim, a arte afro-brasileira vai ser conformada como lugar de reconhecimento, muitas vezes, desses elementos e de suas sobrevivências nas obras independentemente do tempo, do percurso individual, das noções compartilhadas. Hélio Menezes (2018) reforça nossa colocação e aponta para um casamento indissociável dentro da História da Arte brasileira, entre as características raciais do produtor e os condicionantes do resultado final de seus produtos: “Essa conexão será reiterada, com maior ou menor intensidade, e servindo a diferentes propósitos, nas críticas e considerações teóricas ao longo do século XX” (MENEZES, 2018, p. 44).

Saindo dessa necessária digressão quanto a dificuldade de encontrar a essência afro-brasileira nas obras que compunham a mostra *Territórios*, cabe apontar que Chiarelli ecoa uma matriz de pensamento frequente na arte brasileira para se

referir a produção de artistas negros: uma pretensa busca de essencialismo, que não ocorre em igual grau quando se toma a produção e artistas não negros.

Pode-se, a partir de então, intuir que a saída para tal situação seria recorrer ao argumento de Fabio Cypriano, ao considerar que a marca de afrodescendente nas obras expostas na Pinacoteca seriam motivo de aprofundamento de uma situação de discriminação já imposta a homens e mulheres negros. Não creio que seja esse o caminho. De fato, temos primeiro de reconhecer dados incontornáveis sobre a relação entre negros e arte no Brasil até os dias de hoje, situações que refletem, espelham, traduzem a condição do negro na sociedade brasileira, profundamente marcada por desigualdades.

Dessa forma, uma mostra forjada na escolha por contar uma história partindo do primado da presença de negros artistas no Brasil de todas as épocas, por reuni-las e pensar em formas de aquisição e coleção, lacunas institucionais e urgências revisionistas, se estabelece como um importante marco no pensamento sobre a arte afro-brasileira. Não se trata de reafirmar preconceitos, como se esse viesse a partir de ações que escancaram o negro ou as essências que habitariam as obras, mas sim, antes de mais nada, a assumpção de um posicionamento político diante de condições estruturais que levam à ausência de um conjunto maciço de obras produzidas por sujeitos racializados. Ora, ao tencionar seu próprio acervo que, guarde-se a informação, representa um dos maiores números de obras de artistas negros em museus paulistas, a exposição da Pinacoteca serve mais de moldura para a compreensão do negro na formação artística do país em diferentes épocas, do que à pretensa guetificação apontada pela crítica de Cypriano.

Talvez entre os apontamentos do crítico poderíamos concordar com a sua exigência de um posicionamento mais efetivo em termos expositivos e curatoriais em *Território*. O crítico afirma:

se a mostra ao menos problematizasse de forma mais direta a baixa representação de artistas negros no acervo ao apresentar, por exemplo, dados de quantas retrospectivas de artistas afrodescendentes foram realizadas na última década, em quantas exposições recentes esses artistas tomaram parte ou quanta obras foram adquiridas em proporção a outras etnias, a obra ganharia um componente político mais realista. (CYPRIANO, 2015, s/ p.)

De fato, essas seriam estratégias produtivas em mostras de artistas racializados como negros e negras.

No entanto, cada exposição deve ser pensada naquilo que se apresenta como projeto, naquilo que toca, naquilo que oculta ou naquilo que expõe. Do contrário, incidiríamos no mesmo equívoco de avaliar uma obra pensando em como ela deveria ter sido produzida ao invés de compreendê-la naquilo que ela é. A exposição *Territórios*, guardadas suas fragilidades, opta por partir do caráter de autoria de artistas negros, dando relevo e visibilidade ao seu próprio

acervo e às políticas institucionais de aquisição. Além disso, não discute apenas a autoria dos artistas, mas a importância da presença de agentes negros no sistema da arte de maneira geral, uma vez que a exposição, como já mencionado, trazia junto ao seu projeto a homenagem e reconhecimento a Emanuel Araújo e sua gestão à frente da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

O protagonismo autoral negro norteia a mostra e as questões semânticas ou de conteúdo extrapolam a presença de um estilo ou de uma essência, mesmo que, contraditoriamente, essa fosse buscada pela curadoria. Ao reunir em uma mesma exposição Mestre Didi e Rosana Paulino, Rubem Valentim e Rommulo Conceição, vemos menos a continuidade estilística e mais a diversidade de produções de artistas que atuam com códigos e questões que tocam na arte e nas possibilidades de criação de seus próprios tempos.

Se no início desse texto aludimos de forma quase estranha a mostras de arte italiana e francesa em São Paulo, e mesmo a exposições como a *Anima Italiana*, no Museu de arte do Rio Grande do Sul, o fizemos para realçar dúvidas e apontamentos que só se erguem quando tratamos da arte produzida por negros.

Embora já tenhamos tratado dos tensionamentos entre arte, mercado e exposições no primeiro capítulo,

não é possível que não comentemos a afirmação do crítico ao acusar a exposição de mais uma ação de marketing. Em toda a crítica talvez essa afirmação seja a mais comum a muitos que se posicionam a respeito desse tema. Acusam-se ações como aquela da Pinacoteca como modismos ou iniciativas que se relacionam com uma posição passageira, associada a um interesse mais voltado à produção de novidades do que qualquer outra coisa. Modismo: a expressão está associada à moda, ao moderno, ao instante que se impõe, mas que está sempre a passar. A moda será sempre substituída por outra e outra, ainda que seja sempre moda. A moda é fugidia, se desmancha no ar e todas aquelas associações exaustivamente feitas em relação ao tema. No entanto, o que seria o antônimo da moda? O que seria aquilo que não é modismo? Aquilo que se torna eterno? Aquilo que sempre fica? O clássico.

O clássico está na ordem do eterno, do que atravessa o tempo, do que sempre esteve. O clássico assim seria o cânone, enquanto todo o resto seria o transitório. Se o aprofundamento das discussões em torno da relação entre arte e negritude são consideradas modismos, talvez seja porque caímos sempre na perversa armadilha de operarmos com a arte como algo também da ordem do essencial, estando em sua essência a atemporalidade. Assim, ações que se pautam pelo protagonismo negro são curiosamente acusadas de marqueteiras ou, ainda, de oportunismo em relação àquilo que seria moda no debate cultural. Ora, como já fizemos no primeiro capítulo, perguntamos de novo: seria possível que essa discussão não oscilasse entre a luta e a demanda de mercado? No multiverso da arte, não lidamos cotidianamente com a mercantilização? Desde que o termo Arte foi inventado não vemos um pequeno número de nomes-marcas

pautando a boa arte? Não se trata de negar a associação entre pautas que se pretendem identitárias e sua relação com a criação de demandas em tempos de estetização do capitalismo, mas de perceber que, principalmente na arte contemporânea de projeção global, essa realidade se dá cotidianamente com instituições, artistas, autores, curadores, obras e toda a rede sistêmica da arte. Por que, assim como Cypriano faz com a exposição, essas questões são levantadas para desqualificar ações que tocam em situações criadas pela própria dinâmica brasileira desde sua experiência colonial? Por que esse tema sempre vem à tona quando se aponta as condições de negros e negras, do apagamento dos seus feitos e das suas produções, bem como da leitura desses objetos?

Corre-se forte risco de cair em argumentos universalistas típicos à dinâmica do racismo brasileiro, onde o negro, para além de todas as condições a que é submetido no histórico desse território, é ainda culpabilizado por ampliar o preconceito quando o problematiza. Nada diferente da reação que viemos assistindo no Brasil, por exemplo, nos debates das cotas raciais. Apenas quando sujeitos racializados e seus fazeres tomam o protagonismo da pauta se lança mão desse tipo de recurso.

Como afirmamos, o trabalho de fôlego de Hélio Menezes

(2018) em sua dissertação de mestrado, que pretende pensar as noções visíveis e ocultas do conceito de arte afro-brasileira, se depara com a mobilidade do conceito que, fazendo eco às colocações de Emanuel Araújo, se apresenta como algo que existe e não existe. Esse existir e não existir, associamos, antes de tudo, à mobilidade necessária para pensar um conceito que tem importante dimensão política, ainda que não tenha a capacidade de abarcar características formais ou mesmo históricas de maneira unívoca. Nesse espaço é que as exposições mostram ter extrema relevância. Cada exposição de arte produzida por negras e negros traz consigo recortes específicos, montagem particulares que permitem apreender o termo não como imóvel, mas como algo em constante negociação. A mobilidade de histórias possíveis entre raça e arte no Brasil não carece de fechamentos, e sim de contínuas avaliações. Talvez por isso, o cânone estremeça.

A exposição *Territórios*, como já afirmado, pode ser considerada um marco da retomada das questões que tinham, até então, suas principais aparições nas exposições curadas por Emanuel Araújo – em especial *A Mão Afro-Brasileira* (1988), como traremos adiante. Mas não apenas essa. Sem dúvida alguma, para diferentes áreas, a mostra e os debates em torno da celebração dos 500 anos reacenderam no país disputas sobre a identidade nacional. Nesse sentido, ali se estabeleceu importante espaço na relação entre exposições, raça e Arte no Brasil

Desde o título da exposição *Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca* temos indicações sobre as opções de montagem da história, da narrativa que ali se constitui. A contrário do uso

mais comum no sistema de arte (CONDURU, 2009) da concepção arte afro-brasileira, a mostra optou pelo uso do termo afrodescendente, apontando para a origem dos indivíduos produtores dos objetos ali mostrados. Dessa forma, a exposição *Territórios* abriu mão também das implicações do termo afro-brasileiro. Tal termo encontra eco nos movimentos estadunidenses da década de 60, quando a expressão *African American* passa a ser usada:

[African American] se efetivou a partir dos movimentos propostos por intelectuais negros estadunidenses em diálogo com intelectuais negros de outras localidades. A luta por direitos civis e o protagonismo norte americano disseminam o uso do sufixo African. (FELINTO, 2016, p.173)

Segundo afirma a artista, professora e intelectual negra Renata Felinto, na sua tese de doutoramento defendida pela Universidade de São Paulo (USP):

O modelo de reparação estadunidense foi transposto para o Brasil e aqui o African American tornou-se o afro-brasileiro, palavra composta e politicamente correta, que ainda sofre resistências por parte da população para se nomear uma pessoa negra e tem sido mais corrente nos meios acadêmicos. (FELINTO, 2016, p.186)

O fato é que a hifenizada arte afro-brasileira carrega consigo uma série de afirmações políticas e, ao mesmo tempo, todo o debate ainda irregular sobre a que o termo se destina. A arte afro-brasileira seria, nesse caso, a arte com autoria negra (Araújo, 1988)? A arte afro-brasileira seria a arte que lança mão de elementos da cultura negra (Conduru, 2009)? A arte afro-brasileira seria a arte de matriz religiosa africana? São muitos os debates que cercam o tema e a exposição *Territórios* optou pela neutralidade. Essa opção, entretanto, não

passou incólume pela crítica e pelos diversos segmentos. O ápice desse debate foi o seminário *Pina-Encontros: olhares sobre a arte afro-brasileira* (2016), que reuniu artistas e intelectuais e rendeu diversas matérias, além de uma edição especial da *Revista O MEnelick 2º ato* que atuou também na organização do seminário. O evento constituiu importante espaço de debates para os homens e mulheres negras, abrindo caminho não só para a sua aparição como produtores de obras, mas também como articuladores de um pensamento sobre arte e raça no contexto brasileiro, de forma geral, e paulista, de forma específica. Uma das mais importantes iniciativas realizadas no escopo do seminário, foi a irregular porém potente publicação organizada por Renato Araújo, atuante à época no Museu Afro-Brasil e chamado pela curadoria para auxiliar na organização do seminário e da mostra. Na ocasião, como preparação, Renato produziu extenso material sob o título *Arte Afro-Brasileira: Altos e Baixos de um conceito* (2016).

Renato Araújo reunia não apenas os materiais e o registro das falas dos participantes do seminário, como também uma extensa revisão do conceito de arte afro-brasileira em um e-book de mais 700 páginas. O caráter enciclopédico e a vontade de dar conta de toda a História da Arte afro-brasileira, sob diferentes aspectos, deu origem a um material elaborado, segundo o próprio autor, às pressas. No entanto, ali nos deparamos com extensas reuniões de fontes, farto material bibliográfico e ainda uma revisão passo a passo do seminário e da exposição.

Os encontros do seminário ocorreram obedecendo os seguintes eixos: Revisitando o conceito de arte afro-brasileira, com a participação de Renato Araújo e

Helio Menezes; Repensando o conceito de Arte afro-brasileira hoje, com Roberto Conduru e Marta Heloisa Leuba Salum; Arte Afro-brasileira na Pinacoteca, com Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua; Caminhos e descaminhos da arte afro-brasileira, com os artistas

Tiago Gualberto, Rommulo Vieira Conceição e Janaina Barros. Participaram ainda nomes como Rosana Paulino e a historiadora da arte Renata Bittencourt.



Fig. 20 e 21. Registros do seminário **Pina-Encontros: olhares sobre a arte afro-brasileira** (2016), realizado durante a exposição **Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca** (2015). Fotografia desconhecido. Fonte: O Menelick 2º Ato disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/eventos/sobre-o-seminario-territorios-artistas-afrodescendentes-no-acervo-da-pinacoteca-2>

Inegavelmente, a crítica aqui comentada de Fabio Cypriano foi o motor de grande parte das discussões. De fato, o texto com o qual começamos essa seção expõe muito do que ainda encontramos como resistência à produção de artistas negros no sistema da arte. Basta que o comparemos com outro texto crítico de Cypriano, no mesmo jornal, em 2001, em que o autor saudava a mostra *Parade* (2001) com cerca de 260 obras do acervo do Centre Pompidou. A crítica intitulada *Cem anos de Arte à Francesa*, abria da seguinte forma: “É a mostra mais importante do ano. Nos 10 mil m da Oca, cerca de 260 obras primas do século XX desfilam na exposição PARADE”

(CYPRIANO, 2001, s/ p.). Uma exposição inteiramente formada por arte francesa, de matriz europeia, parece não trazer à tona os debates que surgem quando tratamos de uma exposição formada por artistas negros.

A edição da *Revista O Menelick 2º ato* reuniu textos que trataram desde as instituições, passando pela trajetória de Emanuel Araújo e resenhas críticas da exposição. Essa ampla documentação centraliza a exposição, ocorrida em 2016, na retomada de mostras do mesmo caráter que ocupam, em especial nesse ano de 2018, diversas instituições, em especial paulistas¹⁹. Mas não só.

2.3 Modernidade, Modernismos e Exposições

Na *parede da memória* (1994-2015), de Rosana Paulino, rostos de homens e mulheres negras miram toda a mostra que se desdobra à sua frente. Nas salas seguintes, a produção de homens racializados têm seus trabalhos reunidos, tomando princípios muitas vezes silenciados na História da Arte. Aqueles olhos, da parede de Rosana, miram séculos, academias, modernismos. Estamos diante de um típico exemplo onde fragmentos se articulam, onde a narrativa produz os sentidos para a malha de coisas que ocupa um espaço. Onde a posição das coisas, o espaço entre as coisas, a iluminação sob as coisas produz, naquele agrupamento, o vento que paira sobre aquelas existências, antes individuais e agora compartilhadas. Exatamente por isso, a noção de montagem aqui defendida relaciona-se diretamente à ideia da exposição como um Disparador.

Este empreendimento se dá no interior de uma disciplina que, segundo Georges Didi-Huberman, aprendeu a submeter seu objeto ao próprio discurso, que dele deriva ao mesmo tempo que o reconstrói a partir de categorias pré-estabelecidas. Compreender a centralidade da exposição para escritas da história da arte não é um artifício recente na disciplina:

De modo mais acentuado desde a década de 90, tanto no cenário nacional quanto internacional, temos visto a exposição tornar-se o principal objeto de interesse, em

muitos casos em detrimento das obras individualizadas ou de seus criadores, seja do ponto de vista da mídia e dos meios de divulgação, seja da parte dos próprios artistas e demais profissionais que configuram o campo artístico. Por outro lado, a existência de uma literatura crítica – incluindo a abordagem histórica – ainda não é proporcional ao aparente interesse despertado pelo tema e à necessidade de mecanismos que conformam o papel assumido pelas exposições temporárias no tensionamento das diversas instâncias e forças que configuram o campo artístico na contemporaneidade. (CARVALHO, 2012, p. 19)

Como já colocado, a História da Arte é uma invenção localizada. Situa-se dentro de um conjunto de invenções humanas para categorizar, hierarquizar, narrar. Verbos que são aplicados a coisas. A raça foi invenção europeia para coisificar o outro e fazer dele força de trabalho. Objeto para satisfazer os desejos de grupos extremamente próximos daqueles que colecionaram, museificaram, narraram as coisas da arte e dominaram as gentes coisificadas. Em entrevista concedida em setembro de 2018, a artista Rosana Paulino, referindo-se ao seu trabalho *¿História Natural?* (2016), nos pergunta:

Classificar é saber? Não, classificar não é saber. Por isso eu boto no livro essa provocação, classificar é classificar, saber é outra construção. Classificar eu classifico uma colher, um garfo, um ser e isso não quer dizer que eu saiba o que é aquilo, então, classificar é uma coisa, mas durante muito

¹⁹ Além das *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), no MASP e Instituto Tomie Ohtake, esse é também o ano da retrospectiva de Rosana Paulino na própria Pinacoteca, coincidindo com a mostra dedicada a artista Sonia Gomes, no MASP. Duas artistas negras estão, portanto, ocupando as duas principais instituições do sudeste simultaneamente, com exposições individuais. Seria aquilo que Rosana Paulino, chamou, em encontro que foi parte dessa pesquisa, de “a semana de 22 dos negros na arte brasileira”, alertando para a necessidade de termos registros e incentivarmos ainda a formação de curadores negros que possam atuar com a complexidade dessas questões.

tempo essa classificação, inclusive de hierarquização dos indivíduos, se coloca como se fosse um saber, eu classifico o outro sem saber quem ele é. Então, se classifica a partir de noções externas, eu classifico através do tamanho do crânio, da cor da pele, mas eu não conheço esse outro, não estou aberto ou aberta a entender o que é esse outro, eu não sei nada sobre ele. Classificar nunca foi saber! Classificar é classificar e eu parto sempre do meu ponto. Só posso falar a partir do meu ponto de vista pessoal, não me agrada falar de outros pontos de vista. Do meu ponto de vista particular, eu acho que a noção do que é Arte Afro-brasileira passa por uma postura política do sujeito. Não é um conteúdo que pode ser acessado dessa forma: “Então isso aqui é uma linguagem que vai tratar dos orixás”. Se for isso, qualquer um que faz um trabalho que tem uma menção aos orixás está fazendo Arte Afro-brasileira e assim só há um trabalho, não há um artista Afro-brasileiro. Por outro lado acho que é uma armadilha a racialização, a gente colocar a pessoa dentro de uma caixinha, de um compartimento, então você é negro e só pode fazer isso. (PAULINO, 2018)

As palavras da artista que, não à toa, é tantas vezes referenciada nesse trabalho – dado o seu importante papel nas discussões sobre raça e gênero na arte brasileira – nos fazem pensar na história, na sua naturalização e nos alerta para o quanto há de artificial nessa operação. Também inventam-se tempos. Pensemos na própria noção de modernidade. Esse recorte no tempo nomeado não é aleatório. Ele diz respeito ao nome dado à experiência do tempo, o mesmo em que a História da Arte e o próprio ato de expor são inventados.

Na modernidade, a arte opera com movimentos que vão desde a retirada de objetos de culto e representação

das elites, até a invenção de espaço (museu) que se abre para outros olhos além daqueles circunscritos na esfera do culto e/ou do privado. Como afirma Groys:

Os primeiros museus de arte surgiram na virada do século XIX e se consagraram ao longo do século XX como consequência das revoluções, guerras, conquistas imperiais e pilhagem de culturas não europeias. Todos os tipos de objetos funcionais – “bonitos” – anteriormente utilizados para vários rituais religiosos, para decorar os quartos dos poderosos ou pra manifestar riqueza privada eram colecionados e colocados em exposição como obras de arte. Isto é, como objetos sem função, objetos autônomos para pura contemplação. (GROYS, 2015, p. 62)

Na narrativa europeizante da era moderna, ou no que Agamben (2012) denominou a “era da estética”, o espaço da arte por excelência é o museu, onde o homem de gosto passeia, observa, julga. A era da autonomia da arte e da constituição de suas disciplinas, herdeira e constituidora da noção de humanismo, é resultado de processos econômicos e sócio históricos. Ela definiu o trânsito de pessoas e das, agora, obras de arte, que saíam de seus locais de origem para espaços específicos, de modo a construir as noções de arte e cultura simultaneamente.

Nesse momento, a exposição ganha centralidade. Se alternam nessa narrativa os museus e, mais tarde, os salões, seguidos de uma noção de arte europeia como produção de *avant-garde*, capaz de apresentar, antecipar e até mesmo refutar a herança do humano e das culturas específicas em nome de uma proposição pretensamente universal. Esse é o relato de um tipo muito específico de invenção de modernidade. Também muito específico de

invenção da arte, do sistema europeu e, posteriormente, também do norte-americano, baseados em um princípio de humanismo e em experiências históricas específicas. Basta pensarmos nas miríades de modernidades possíveis a partir de mecanismos e engrenagens outros, como nos diz Andreas Huyssen ao pontuar que:

A geografia do modernismo clássico é primeiramente determinada pelas cidades metropolitanas e pelos experimentos e sublevações culturais que elas geraram: A Paris de Baudelaire, a São Petersburgo de Dostoiévsky ou Mandelstan, a Viena de Schonberg, Freud e Witgenstein, a Praga de Kafka, a Dublin de Joyce, a Roma dos futuristas, a Londres de Woolf, o dadaísmo de Zurique e, em Munique, o grupo Expressionista der blaue Reiter, a Berlim de Brecht, Dublin e a Bauhaus, a Moscou de Tretiakov, a Paris do Cubismo e do Surrealismo, a Manhattan de Dos Passos. (HUYSSSEN, 2014, p. 19)

Para o autor, essa seria a lista padrão da Europa continental, que poderia ainda ser complementada com pouquíssimos e raríssimos avanços anglófonos. Ela se constitui ignorando o modernismo de capitais como Xangai, São Paulo (e sua década de 1920), Buenos Aires, Caribe, Cidade do México.

Continuando sua explanação, Huyssen (2014) afirma ainda que, já antes como agora, o modernismo e a modernidade não são unívocos e indica as diversas narrativas das modernidades alternativas que ganham ênfase nos estudos pós-coloniais. Tais estudos reposicionam experiências de tempo e cultura que não encontraram lugar no cânone euro-americano. O autor ressalta um ponto, que muito nos interessa nesse estudo, ao tratar da compreensão do colonialismo e da dominação como própria condição de possibilidade

da modernidade e do modernismo estético. Esse também seria argumento válido para o fascínio exercido pela noção de primitivismo nas artes visuais.

Assim, quando se adotam outras perspectivas, novos problemas são mobilizados, pois passamos a entender como chave dessas modernidades alternativas, o processo de invenção da raça e da racialização, movimentos contemporâneos àquelas experiências que acabaram por forjar a noção de arte e de cultura autêntica. Temos de considerar, mais uma vez, o tipo de modelo que nos serve, situando as experiências que tomam a produção estética e artística dos sujeitos herdeiros desses processos desumanizantes.

Aqui se enfatizou intensamente a forma como a racialização dos sujeitos desumanizados está em estreita relação com a forma como seus objetos de arte são destacados, apresentados e emoldurados pela disciplina, que ainda mantém estreitos laços com suas origens europeias. Nunca é excessivo destacar que, ao falarmos dessa maneira da disciplina de História da Arte, não estamos desconsiderando as produções que vêm, pelo menos desde a década de 60, revendo os estatutos da disciplina. No entanto, não se pode esquecer que no século XXI ainda encontramos afirmações como:

[...] A vertente artística afro-brasileira não tem sido caracterizada como aquela unicamente produzida por afrodescendentes. O que pode ser demonstrado com menção a dois casos especiais, mas não únicos: as trajetórias e obras de Hector Julio Paridé Bernabó, argentino de nascença e depois naturalizado brasileiro, conhecido como Carybé e Karl Heinz Hansen, nascido na Alemanha, que se naturalizou brasileiro e radicou-se na Bahia. Com personalidades artísticas distintas, Carybé e Hansen Bahia dedicaram-se aos temas afro no Brasil. Tendo-os entre outros, como alguns de seus precedentes, diálogos mantidos com a problemática sociocultural afro-brasileira por artistas afrodescendentes ou não, brasileiros e estrangeiros, são usualmente incluídos no âmbito dessa vertente artística. (CONDURU, 2009, p. 30)

O fragmento acima foi retirado do texto “Negrume Multicor”, escrito pelo professor e historiador da arte brasileiro Roberto Conduru. Em ensaio publicado nos anos 2009 na revista *Acervo*, cujo tema era o Negro no Brasil contemporâneo, o professor, depois de realizar concisa porém contundente revisão das diferentes definições da noção de arte nomeada como Afro-brasileira, conclui defendendo uma característica inclusiva dessa produção. Dimensão tão inclusiva que tende a assimilar também a presença de artistas brancos e até mesmo de origem europeia como produtores dessa arte. Na lista constam nomes como o da artista branca Anna Bella Geiger, do artista branco Nelson Leirner e da também branca Brígida Baltar, entre outros. Há no texto, ainda, a insistência na dimensão religiosa das produções.

Mais do que uma crítica, o texto “Negrume Multicor: Arte, África e Brasil para além da raça e etnia”, nos parece resultado de seu tempo e herdeiro de invenções

específicas sobre a história, o tempo, a modernidade e a assimilação dos negros na sociedade brasileira. A dimensão inclusiva dessa produção, que abordaremos mais adiante, nos remete, primeiramente, ao processo de escravização de sujeitos desumanizados e trazidos para esses Brasis nos trânsitos atlânticos ao longo dos séculos XVI e XIX; por outro lado, aponta para as estratégias adotadas após a abolição, que produziram a noção de falsa integração dos sujeitos racializados como negros e a ideia perversa de falsa miscigenação, característica da sociedade brasileira. Esses temas que aparecem ao longo do capítulo, são chamados aqui para que possamos compreender a importância da revisão dos estatutos em que se assentam nossas noções de arte e escritas da história da arte em composição com recortes temporais específicos que fogem às categorias de pretensão universais. Se, por um lado, elas parecem fazer parte do passado, por outro, elas se transmutam ainda no cotidiano da sociedade brasileira contemporânea.

Temos, então, que nos posicionar mais uma vez em favor de outras noções de modernismo e modernidade, que apreendam realidades duras como aquelas em que foram forjadas as sociedades americanas e caribenhas com forte assento na colonização. O filósofo e cientista político camaronês Achille Mbembe nos alerta para o fato de que:

Ao longo de grande parte da história moderna, raça e classe mantiveram laços de constituição. O sistema *plantation* e a colônia foram, em relação a isso, fábricas, por excelência, da raça e do racismo. Em especial para o branco pobre era alimentando e cultivando as diferenças que o separavam do negro que ele obtinha a sensação

de ser humano. O sujeito racista reconhece em si mesmo a humanidade não naquilo que o torna igual aos outros, mas naquilo que o distingue deles. A lógica da raça no mundo moderno atravessa a estrutura social e econômica, interfere com movimentos da mesma ordem e se metamorfoseia incessantemente. (MBEMBE, 2018, p. 76)

Partindo desse pressuposto, levantarmos os processos e narrativas sobre as modernidades e seus cruzamentos necessários, principalmente quando ainda esbarramos em narrativas de matriz euro-americana, é primordial para pensarmos a produção em arte e a produção da história da arte que atente e leve em conta as especificidades da herança colonial, bem como as suas persistências quando situamos a produção de sujeitos racializados em geografias que carregam consigo essa marca. Ora, devemos então estar atentos para a questão que surge quando falamos das formas de narrar, expor, emoldurar historicamente, uma produção artística que traz como marca o fato de resultado do trabalho desses mesmos sujeitos. Assim, sujeitos racializados tendem a ter suas produções e suas histórias também enquadrados como resultado dessa racialização. Basta, para compreender essa afirmação, perguntarmos-nos: porque não sentimos necessidade de produzir noções de arte euro-brasileira, por exemplo?

Se o ato de expor é eminentemente moderno, assim como a própria disciplina, é preciso fazer o mesmo movimento para verificar exposições que flertam, assimilam e simultaneamente instauram noções divergentes de arte válida, enquanto produtos e produtoras de narrativas para histórias da arte. Podemos recorrer mais uma vez a Groys quando afirma que, mesmo em períodos citados como anteriores à

ideia de uma arte autônoma, teremos sujeitos – hoje, os curadores – selecionando quais dos objetos, retirados da esfera do profano e levados a outro tipo de iconofilia, seriam nomeados e mediados como arte. Ora, estamos falando de uma noção de arte criada em um contexto particular e que se impôs como noção de arte válida. Mesmo a função desses “montadores” e suas redes de relações, anteriormente chamados de *connoisseurs*, terão na modernidade uma virada.

Groys nos diz que, com a exposição do mictório de Duchamp, não se estava desvalorizando um ícone sagrado, como anteriormente era a função dessas figuras, mas que, ao contrário, ela obra estava trazendo para a esfera artística, a partir da exposição, um objeto produzido em massa²⁰. Assim, teríamos de considerar que há, nesse momento, uma nova percepção em relação à exposição:

o papel da exposição na economia simbólica mudou.

Outrora objetos sagrados foram desvalorizados para se produzir arte; hoje, por outro lado, objetos profanos são valorizados para se tornar arte. O que originalmente era iconoclastia virou iconofilia. No entanto, essa mudança na economia simbólica já havia sido iniciada pelos curadores e críticos de arte do século XIX. (GROYS, 2015 p. 62)

Há de se levar em conta que a definição de modernismo artístico, acompanhada ou não de seus respectivos manifestos, terá na exposição uma peça chave. A exposição daquele conjunto de trabalhos e daquele grupo de artistas, na maioria dos casos, foi responsável pela produção da noção de movimentos. Desde o impressionismo até chegar ao minimalismo, veremos esse tipo de estratégia. Ernst Gombrich (1993) nos

traz a ilustração de um jornal corrente em Paris, no século XIX, referindo-se pejorativamente ao movimento impressionista, tendo se dado a partir daí a sua unidade como grupo e a pertença dos artistas a uma espécie de movimento²¹. Ainda soa eloquente, assim, a afirmação do artista, crítico e escritor escocês David Batchelor, que afirmava sobre a *minimal art*, em texto lançado no Brasil:

Há um problema com a arte minimal: ela nunca existiu. Pelo menos para a maioria dos artistas que são usualmente agrupados sob esse rótulo, ela foi na melhor das hipóteses, sem sentido e na pior, um termo frustrantemente enganoso. No entanto, entre 1963 e 1965, vários artistas estabelecidos em Nova York começaram a expor independentemente trabalhos tridimensionais que, para muitos comentadores, tinham o suficiente em comum para ser discutidos, **expostos** e, assim tornados públicos, como algo parecido com um movimento. (BATCHELOR, 1999, p. 6, grifo do autor)

Ainda, sobre esse tipo de operação recorro a Jean Marc-Poinsot que, ao tratar da centralidade da exposição, irá também ressaltar o seu caráter formativo em relação às noções que se plasmaram na história da arte:

Inegavelmente houve um momento na história no qual passamos de uma narrativa bastante convencional sobre os salões, sua organização institucional, a análise das obras expostas e da recepção crítica, para uma abordagem totalmente diferente da exposição. Deve-se esta evolução tanto ao próprio objeto em questão – a exposição ou obra cujos parâmetros foram profundamente modificados em função da adoção do tempo, do espaço e da sociabilidade da exposição como formato de trabalho –, quanto à maneira pela qual interagem todos os atores da arte, profissionais ou não, e à abordagem sincrônica que foi encorajada pela perda de referências de periodização e de enquadramento cultural, consequência da crise pós-moderna e da globalização. Enfim, as exposições, graças ao desenvolvimento do arquivo, que a desmaterialização torna ainda mais acessível, transformaram-se em discursos reproduzíveis e em memórias mutantes de tudo aquilo que estimulam como experiências humanas e culturais. (POINSOT, 2016, p. 11)

O autor francês nos leva a um frequente exemplo da associação entre exposição, agrupamento de objetos e noções que se plasmam em história da arte. Referimo-nos, claro, ao trabalho de Harald Szeemann (1933-2005) que institui em conceitos, noções e fazeres difusos, aquilo que nomeamos como Arte conceitual.

²⁰ A questão levantada pelo autor é duplamente relevante. Primeiro, porque aponta para a diminuição da noção de intencionalidade do artista na entrada do objeto no contexto expositivo. Leve-se em consideração que o autor do trabalho descontextualiza um objeto para tensionar as noções de arte ou não-arte, produzindo com isso muito mais uma ação do que um ato feito objeto. O segundo ponto faria referência às pesquisas mais recentes, principalmente as encabeçadas por teóricas feministas, que têm questionado exatamente essa autoria de Duchamp, por tanto tempo afirmada na história da arte.

²¹ Gombrich afirma que a partir da exposição de 1874 – tendo sido precedida por exposições de menor ressonância nos meios artísticos nos anos anteriores – e a partir da crítica aos trabalhos expostos, utilizou-se o termo “impressionismo” para referir-se aquele grupo de artistas. Na sequência desse raciocínio, Gombrich apresenta a crítica do semanário humorístico parisiense que afirmava: “A rua Le Peletier é uma rua de desastres. Depois do incêndio na ópera, está acontecendo agora mais um desastre. Acaba de ser inaugurada uma exposição na Galeria Durand-Ruel que supostamente contém pinturas” (GOMBRICH, 1993, p. 410-411).

A *Documenta 5* de 1972 – e a exposição *When Attitudes Become Form* (1969) – reuniam artistas e proposições que borravam os limites entre objeto artístico, ação, meios e proposições. Szeemann é costumeiramente associado à mudança no papel do curador no cenário ocidental das artes visuais. Suas imagens e curadorias acabaram ligadas a esse sujeito que se move pelas artes visuais, estabelecendo relações entre objetos e fazeres distintos. No entanto, esse tipo de abordagem ainda pode recair na confluência entre super curador e super autor. Ou seja, estaríamos ainda operando com a noção de um sujeito criador de narrativas e deixando de lado suas posições e relações sistêmicas. Ainda que se auto refira como curador independente, essa independência não pode ser considerada como um conjunto de atos soltos e livres. No entanto, é impossível desconsiderar que suas exposições, principalmente no que tange a um tipo específico de concepção da arte contemporânea, são indispensáveis nessa constituição.

No caso do Brasil, curadores como Walter Zanini e Frederico Moraes tomaram posições também fundadoras de nomes e ações, legitimando-as na cena contemporânea do país.

Exposições latino-americanas recentes como, por exemplo, *Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana* (1960–1985), curada por Andrea Giunta e Cecilia Fajardo-Hill, podem ser evocadas aqui para demonstrar a centralidade que as mostras têm tomado na reelaboração

de narrativas que situem a produção que esteve durante muitos anos do lado de fora do cânone, relegada à ideia de inexistência e silêncio e que, nas últimas décadas, em especial desde os anos 2000, têm reconfigurada a arte e a sua história.

No caso de *Mulheres Radicais* há o posicionamento de rever a arte latino-americana tomando como critério produções de mulheres artistas que, até então, eram nomes conhecidos somente em âmbitos locais, quando não completamente esquecidos mesmo em seus países de origem. Dessa forma, mostras que optam por compreender o contemporâneo e os desvãos que lhe acompanham, que partem de posicionamentos políticos diante do cenário das artes visuais, têm antecipado discussões que ainda buscam abrigo na casa da velha senhora, a História da Arte – aquela escrita no singular.

A noção de correspondência direta entre a invenção de essências do sujeito negro e produção artística já foi bastante comentada aqui. Essa vertente, que encontra eco na produção de Gonzaga Duque Estrada, não cessou, porém, e só se ampliou ao longo do século XX. O Modernismo, associado à pretensa valorização e busca de uma identidade nacional, apenas acentuará determinismos na abordagem do sujeito negro. Não estamos falando aqui apenas das mulatas que brotam nas telas de Di Cavalcanti, do negro trabalhador de Portinari, do Samba de gravadora ou do negro Malandro. Aquilo que enfoca engloba essas invenções e vai além. O que toco, vai ao encontro direto de como projetos de nação inventam diferentes ideias sociais, de como

muitas dessas ideias se plasmaram nas teses e elucubrações de intelectuais ao longo do século XX. A visão essencial de Estevão Silva, inventada na tinta da crítica de Gonzaga, não cessou jamais. Se o artista tinha o olho sanguíneo e a violência típica da raça já no início de um século, por excelência, moderno, encontraremos o mesmo tipo de abordagem em autores que buscaram, como Gonzaga Duque, louvar talentos de artistas negros. Para isso lançavam mão desse tipo de argumento que racializa os fazeres dos sujeitos. Cabe uma consideração: se desde o início desse texto viemos falando de sujeitos racializados é porque, necessariamente, acompanhamos Mbembe (2018) na noção de raça como produção histórica e cultural. O negro não é um sujeito que sempre esteve. Não é nem mesmo o tipo racial naturalmente imputado aos descendentes da África que enfrentaram a diáspora. O negro é invento. Invento europeu.

Aprendemos com o autor citado, primeiramente, que “a raça não existe enquanto fato natural físico, antropológico ou genético, a raça não passa de uma ficção útil, uma construção fantasmática ou uma projeção ideológica” (MBEMBE, 2018, p. 28). Portanto, é nesse sentido que entendemos que, assim como a raça é um artifício inventado com fins de domínio e exploração, o mesmo acontece com os sujeitos que racializados são. Mais longe, e para nós mais central, é a compreensão de que o mesmo que acontece com esses sujeitos, acontece com seus objetos ou proposições artísticas. Desafio a quem quer que seja que encontre os índices da negritude de Arthur Timóteo (1882-1923) em sua *Dama de Branco* (1906), por algum tempo exibido nas brancas paredes do Museu de Arte do Rio grande do Sul.



Fig. 22. A Dama de Branco (1906), Arthur Timóteo da Costa. Óleo s/ tela. Fotógrafo desconhecido. Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS)

Se lidamos com noções de arte afro-brasileira é porque estamos diante de uma produção que também é racializada, catalogada dessa forma e ainda hierarquizada. Por vezes, a discussão da arte afro-brasileira parece mesmo caber em um trabalho de um artista negro. Além de Arthur Timóteo, penso

na produção recente do livro de Rosana Paulino, *¿História Natural?* (2016). Ali, em uma das páginas do livro de artista, vemos corpos negros justapostos a perguntas que saem da moderna ciência natural. Montados, costurados, unidos a fragmentos que remetem a azulejaria portuguesa, ecoam:



Fig. 23 e 24. *¿História Natural?* (2016), Rosana Paulino. Livro de artista. Fonte: rosanapaulino.com.br

De fato, esse trabalho parece encerrar em si a discussão sobre arte afro-brasileira, como resultado da categorização baseada em parâmetros europeus que analisam, hierarquizam e dissecam,

a partir de suas lentes, um outro que serve como confirmação de sua supremacia. Mesmo no Brasil, o termo negro não foi de imediato atribuído exclusivamente aos descendentes de africanos:

(...) com o decorrer do tempo, a escravidão africana e o complexo da cana, mais pareceriam com um par lógico e inseparável, tal seu grau de associação foi se aprofundando. Tanto que na época os termos se misturavam – indígenas eram chamados de “gentios da terra”, ou “negros” e africanos de “negros da guiné” e de negros da terra – a denominação negro correspondendo a designação genérica de escravo. (SCHWARCZ, 2015, p. 66)

Tanto o trabalho de Rosana Paulino como a citação de Lília Schwarcz, apontam para o processo de criação do sujeito negro para uso, enriquecimento e como forma de manutenção de domínios. Nesse sentido, a arte que já foi chamada de arte negra, de arte de negros, hoje nomeada mais ou menos consensualmente como arte afro-brasileira, não pode ser pensada sem a consideração do que o termo “afro” significou em contexto específico como o brasileiro. Ainda, ao nomearmos essa produção, o fazemos por determinação política, mas sem deixar de levar em conta que estamos diante de trabalhos de arte que passam a ser racializados e catalogados, assim como aconteceu com os seus sujeitos ao longo de diferentes processos históricos específicos do Brasil.

2.4 A Mão Afro-Brasileira

Se existe algum consenso para a historiografia da arte afro-brasileira, ele está, sem dúvida, em uma exposição. *A Mão afro-Brasileira* (1988), realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com curadoria de Emanuel Araújo e Carlos Eugênio Marcondes Ferraz, foi determinante. Caso exemplar na tese que

defendemos aqui, a exposição foi responsável por inscrever a produção de artistas racializados como negros em diferentes épocas da arte brasileira. Em extensa revisão e pesquisa, baseada nas coleções de Araújo, a mostra realizada em 1988 é, até hoje, material indispensável para estudos como esse, com inestimável contribuição para a arte brasileira. Araújo, junto com Marcondes Ferraz, partiu da constatação do historiador Manuel Carneiro da Cunha, que trata do negro e da sua contribuição para a arte brasileira no exato momento em que ela se inicia no país, assinalando a associação entre a presença negra e o desenvolvimento da arte brasileira.

O catálogo da exposição abre trazendo breve e contundente texto do historiador Joel Rufino dos Santos, que sublinha a cegueira seletiva da opinião culta do país para a produção daquilo que não se inscreve no que vinha sendo considerado a arte de matriz erudita:

Por extensão, cultura é o que os cultos dizem ser cultura, não passando tudo o mais de folclore. Nesse amplo conjunto a que chamamos cultura popular, o núcleo pesado é formado pelas culturas negro-brasileiras, com seus sentidos instauradores, seus campos de força, valores e instituições. Culturas negro-brasileiras e não negro africanas, das quais descendem é certo, mas de que se separaram nos quinhentos anos de história brasileira. (SANTOS, 1988, p.7)

O historiador segue a sua explanação explicando um dado extremamente relevante: o quanto naquele momento a arte produzida por índios e negros no Brasil era atrelada a um passado em que o índio e o negro habitavam sem pensar suas travessias e percursos na história do país. De fato, a arte afro-brasileira, ou a arte produzida por negras e negros no país, durante muitos anos esteve associada ao caráter popular ou folclórico.

A erudição e seus termos referiam-se às produções baseadas em códigos culturalmente constituídos como dominantes e, dessa forma, criavam categorizações da arte e da cultura para o fazer das classes dominadas, associada ao caráter de pouca ou menos sofisticada elaboração intelectual. Aqui adentramos, necessariamente, na maneira como se vê ou quer se ver o país. Esse é o Brasil dos projetos de branqueamento, o Brasil que durante séculos se portou como aquele que se vê branco em seu próprio espelho e, assim, constituiu estratégias sofisticadas de apagamento e de narrativas específicas para tal. Rufino exemplifica esse caso brasileiro, dizendo-nos que uma das nossas mais peculiares maneiras de ocultamento é a supressão do caráter negro. Isso se dá pela supressão da biografia e dos retratos que representam artistas e figuras conhecidas da história, impedindo assim que tenhamos faces negras a desfilar pelos relatos que produzimos acerca de nós mesmos. A falsa e construída democracia racial era, então, problematizada já na abertura da exposição e da publicação, implodindo a noção que foi tão cara ao país e à sua constituição histórica e social:

A invisibilidade do negro é, como se vê, um suporte ou corolário da ideologia da democracia racial, esta maneira pela qual as desigualdades sociais se refletem, invertidas no plano das ideias. [...] Nunca houve, nem há no Brasil, igualdade de oportunidades entre os estoques raciais. (SANTOS, 1988, p. 10)

Assim, estavam abertas, desde a apresentação da publicação, as premissas que guiaram a exposição, seus objetivos, seus intuitos e reflexos no cenário artístico dos anos 80. Chegaríamos, dessa forma, ao final do século XX, com uma ampla revisão da

historiografia da arte brasileira a partir de uma mostra e do trabalho de um artista e curador que atravessa a centralidade das discussões sobre o tema no Brasil.

Não se pode afirmar que outras iniciativas não ocorreram antes de *A Mão Afro-Brasileira*, no entanto, a exposição afirmou de vez o empenho do termo para se referir a produção de artistas negros brasileiros. Ela estabelecia uma linha narrativa que ia desde o colonial brasileiro, com ênfase ao século XVIII, até a arte contemporânea, pontuando a noção de arte afro-brasileira a partir da realização de homens (imensa maioria) e mulheres (imensa minoria) negros e negras.

Segundo relata Araújo (1988) no prefácio à publicação, foram consultadas fontes que se estendiam desde viajantes estrangeiros até vasta bibliografia existente sobre o negro no Brasil, reunindo pesquisa não só sobre as artes nomeadas plásticas, mas também sobre a música, teatro, dança, arquitetura, usos e costumes. Ainda no prefácio, Araújo assinala a importância de Manoel Querino por ter se preocupado em levantar nomes e referenciais importantes sobre as artes de negros na Bahia, posição que embora não seja consensual, deve ser citada.

Cabe, entretanto, ressaltar a permanência da ideia de mestiçagem que nos ronda sempre que tratamos da arte afro-brasileira. No texto de Araújo, ela reaparece quando o autor afirma a expectativa de que a publicação e a exposição revelem “momentos importantes da arte brasileira, tão negra, tão mestiça, tão tropical” (ARAÚJO, 1988, p. 10). A mostra utilizou-se de categorias já consagradas na historiografia da arte para dar a ver o cortejo de artistas negros. Partindo

de uma noção de Barroco e Rococó, seguem-se: os artistas do século XIX e acadêmicos; a herança africana e as artes de origem popular; a arte contemporânea.

A exposição e a publicação acontecem no contexto brasileiro, mas se relacionam com mudanças importantes no contexto internacional. A década que se seguiria seria marcada por exposições em diversas partes do mundo, em especial na Europa e nos Estados Unidos, visando revisar os arraigados estatutos que definiam a produção artística. Apenas um ano após *A Mão Afro-Brasileira*, Jean-Hubert Martin organizaria a exposição *Magiciens de la terre*, no Centre Georges Pompidou e na Grande Halle de La Villette, em Paris.

A centralidade de *A Mão Afro-Brasileira* aponta para a definidora função das exposições. São elas que vão apresentar montagens válidas, reunindo peças que, em conjunto e organizadas, formarão um pensamento sobre a presença do negro nas artes visuais. Reunidas, no espaço expositivo, essas montagens editam histórias. Histórias correspondentes à necessária instabilidade dessa definição afro-brasileira que, quando associada à arte, resulta na separação desses feitos daqueles que ainda estão inscritos sobre a alcunha de arte brasileira.

Se compreendo o contemporâneo como esse tempo vivenciado a partir das tensões e das disputas de narrativas, cabe salientar que muitos dos debates que lançam na pauta das artes visuais as agendas de movimentos sociais – e suas negociações com as formas contemporâneas de funcionamento do sistema – se inscrevem a partir de mostras que tornam o debate público, bem diferente do que acontecia em tempos anteriores. Hoje, diante do avanço dos estudos pós-coloniais, da revisão das formas de contar a história desde um ponto de vista de grupos subalternizados, reforço que as exposições tendem a antecipar questões que são caras ao pensamento dos nossos dias e à dimensão política da arte na contemporaneidade. Elas antecipam ou retomam questões, que reveem a posição de sujeitos que produziram arte em diferentes registros ou mesmo nos seus registros mais canônicos, retomando as engrenagens que tocam no campo artístico e em outros espaços da vida. As mostras que tomo como exemplos aqui não antecipam o tempo ou apontam para messiânicas saídas. Elas tomam a frente de debates que são caros para escritas contemporâneas da história da arte, em especial quando o recorte diz respeito à produção de sujeitos racializados como negros.

2.5 Anotações sobre arte afro-brasileira

A disciplina da história da arte, com suas raízes, estruturas e modelo

profundamente europeus, é o aparato mais poderoso e duradouro do imperialismo e da colonização. Uma construção brilhante realizada no decorrer dos séculos, ela tem consequências impressionantes. Embora a história da arte se baseie no talento de vários pintores e escultores, também foi preciso construir narrativas de causalidade e conexão entre eles, configurando a grande narrativa da história da arte com suas crônicas de progresso, desenvolvimento e refinamento. Artistas, obras de arte e conjuntos de obras se tornaram elementos que coreografam a evolução de movimentos, escolas e estilos, períodos e eras. Assim se narrou tudo que era considerado as maiores conquistas das culturas materiais europeias, mais tarde, euro americanas. Um seleto grupo de artistas e suas criações formam o que é conhecido como cânone, o exemplo das manifestações mais sofisticadas

da cultura ocidental. Enquanto os artistas são identificados como gênios e mestres, suas obras incorporam um aspecto quase sobrenatural.

Adriano Pedrosa

Atuando na dinâmica do quando, podemos juntamente com Adriano Pedrosa, no catálogo da antologia de textos da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), perguntarmo-nos uma e outra vez quando e que formas de operação são viabilizadas pela permanência do cânone na História da Arte brasileira. Ora, se nos referirmos à arte de sujeitos racializadas como algo hifenizado, temos de admitir que, em última instância, estamos tomando a arte brasileira como momentaneamente universal em relação ao que atua fora dela, aquilo que é apresentado como uma parte que está dentro e fora ao mesmo tempo. Já mencionei aqui, mas cabe ressaltar mais uma vez, como essa noção se acentua quando comparada à estranheza que teríamos de lidar no uso de um termo como arte euro-brasileira. Sim, estamos diante de uma hierarquização típica da relação universal/local, canônico/ popular....

Todas essas definições persistem e se mesclam, embora busquem fixar uma noção mais abrangente, que dê conta de abarcar uma produção em bloco. Procedimento frequente na necessidade historiográfica moderna, de agrupar em categorias verificáveis. A tese parte para as exposições por entender que esse conceito é móvel, uma vez que o que nomeamos arte afro-brasileira não se

aprisiona em recorrências formais que se plasmariam no objeto a partir de uma pretensa essência que habitaria o sujeito criador. Do contrário, incorreríamos naquilo que se registrou como “hipóteses historiográficas” para determinar a produção de arte de sujeitos racializados como negras e negros no Brasil. Entendo que essas proposições são sujeitas a enquadramentos que tocam na forma como esses agentes sociais foram posicionados na história desse território vasto que unificamos sob o nome de Brasil. Elas resultaram de escolhas, seleções e recortes de objetos unidos sob um ou outro discurso. Mas essa definição, como já colocado, não é fixa. É móvel, como móvel são as leituras da presença do negro no pensamento brasileiro. A categoria arte afro-brasileira seria, portanto, móvel tal qual os possíveis arranjos expositivos que se engendram com o mesmo conjunto de objetos. A *Parede da Memória* de Rosana Paulino, presente na exposição *Territórios* pode ser um exemplo rico dentro dessa abordagem. O trabalho pode se enquadrar tanto na produção de uma artista negra brasileira, pensando na presença de suportes advindos de um vocabulário religioso específico, como na serialização fotográfica na arte contemporânea.

O próprio curador da exposição *Territórios*, Tadeu Chiarelli, afirmou ser esse um trabalho exemplar em entrevista à *Revista Select*, comentando sobre a constituição de um acervo para a Pinacoteca que também contemplasse questões nomeadas como étnicas:

A primeira motivação para comprá-lo [o trabalho *Parede da Memória*] foi pelo fato de considerarmos esse trabalho de 1994, a obra pioneira, a obra que abriu o espaço da arte contemporânea no Brasil para o surgimento dessa nova geração de artistas afrodescendentes. É uma obra que

tem como fundo a própria história dessa população. No entanto, esse interesse não se esgota nesta qualidade. [...] Ao mesmo tempo em que a artista traz questões sociais nessa sua produção, essa também aponta para o fato de como a imagem fotográfica pode introduzir-se e expandir para outras modalidades artísticas que não apenas aquela da fotografia direta. Ou seja, ao mesmo tempo que a obra me ajuda a pensar sobre o Brasil, ela me ensina a pensar sobre as possibilidades da imagem fotográfica dentro do campo da arte atual. (CHIARELLI, 2015, s/ p.)

Ou seja, esse mesmo trabalho, quando pensado como um fragmento organizado sob diferentes molduras curatoriais, pode negociar seus sentidos. Esse movimento também ocorre na escolha de questões, objetos e fazeres que foram selecionados pela historiografia para determinar a arte afro-brasileira, tais como: recorrências sobre uma memória africana; busca por índices visuais que tocassem na origem afrodescendente; uso de elementos visuais retirados de uma noção cultural unívoca. Muito antes de ver nisso uma dificuldade, uma incapacidade de apreensão, essa categoria tida como fração de outra arte (aquela sem afro e apenas brasileira) pode ser, para além de si, um espaço de exercício, que funde uma nova relação com a própria História da Arte e com seu vicioso hábito de encerrar em categorias fixas a produção estética e artística.

Sim, pois há de se levantar ainda quem é o outro da arte afro-brasileira. Que arte é essa, produzida no Brasil sem prefixo, que se estabelece como norma

em relação àquela que é marcada como específica diante da primeira? Que cânone local se estabelece para definir essa arte brasileira, pretensamente e localizadamente universal, em relação às suas subdivisões? O que não é a arte afro-brasileira e de que mecanismos e estratégias se lança mão para encaixar uma produção tão variada em uma categoria?

Perguntar ou tensionar formas de pensar a arte afro-brasileira a partir das exposições, não significa pensar apenas essa especificidade, mas a própria história que a ela se dirige. Nesse sentido, não seria a arte afro-brasileira um território para pensar o que vai além da produção de sujeitos negros e sua arte, também para pensar a produção de não negros e a forma como ela se impõe como arte geral em relação àquela outra, específica?

A arte adjetivada como afro-brasileira é estabelecida como marca, em relação a uma arte que se coloca como não marcada. Discussão que acompanha aquela do lugar de fala. Não se trataria aqui de estabelecer um silêncio quanto as demais dimensões da produção artística, mas entender que essa arte é produzida por lugares e sujeitos também marcados que, no entanto, não se percebem assim. Nesse sentido, entendo que a discussão ultrapassa a arte produzida por negras e negros, tocando em situações como, por exemplo, o propalado modernismo no Brasil. De outra forma, porque

o modernismo no Rio Grande do Sul é um regionalismo e o modernismo paulista é hegemonicamente brasileiro e a sua narrativa assim se estabeleceu?

Escrever uma tese me parece ser menos o ato de afirmar e mais a tentativa de levantar dúvidas sobre aquilo que se toma como material. Quando destacamos recorrências historiográficas, estamos falando de uma série de proposições que, ao longo do tempo, foram se construindo como discursos da História da Arte para checar essas produções. Segundo o professor Kabengele Munanga, um dos principais nomes no pensamento sobre negros e Brasil, em texto intitulado “Arte Afro-Brasileira: O que é afinal?” (2000) – recentemente reapresentado na antologia de textos que subsidiaram a exposição *Historias Afro-Atlânticas* (2018) – a arte afro-brasileira foi durante quase três séculos ignorada pelo público, assim como pelo mundo erudito da historiografia, da crítica de arte, da sociologia e da antropologia. O autor ressalta que:

Foi graças ao trabalho pioneiro de Nina Rodrigues (1862-1906) que os primeiros exemplares da arte afro-brasileira foram publicados em 1904, na Revista Kosmos. Em 1949, Artur Ramos analisa alguns exemplares por ele coletados em 1927 nos candomblés da Bahia. Em 1968, Clarival do Prado Valladares (1918-1983) publica dados sobre as peças mais antigas encontradas em Alagoas que foram apreendidas pela polícia em 1910, peças essas utilizadas nos cultos afro-brasileiros nas últimas décadas do século 19. [...] a partir das décadas de 1930 e 1940, a arte afro-brasileira é reduzida ao espaço das casas de culto. Seus artistas abandonam o anonimato e alguns deles começam a trabalhar de acordo com o conceito das chamadas artes “popular” e “primitiva”. (MUNANGA, 2018, p. 118)

Embora possamos hoje, discordar de alguns apontamentos do professor Munanga, em especial aquele que trata da conformação de artistas negros como primitivos ou populares, mas principalmente da premissa de que “descobrir a africanidade presente oculta nessa arte constitui uma das condições primordiais de sua definição” (MUNANGA, 2018, p.113) a breve descrição do professor nos leva já a algumas das matrizes principais do pensamento sobre a arte produzida por negros no Brasil. Ainda que o campo da arte brasileiro comece a se organizar nas suas dimensões de história, teoria e crítica da arte no século XIX, será necessário esperar até próximo da década de 40 do século XX para que, muito sutilmente, essa produção se descole da ideia de arte voltada à religiosidade. É o tipo de análise que encontramos na historiografia da arte de matriz eurocêntrica, uma espécie de arte antes da arte, nos termos utilizados por Belting, essa produção seria realizada para além da participação na consciência de arte, como viríamos a conhecer desde o século XVI.

Esse tipo de análise tão comum até hoje, quando falamos em arte afro-brasileira, foi historicamente relegada aos povos nomeados como primitivos – entendidos dessa forma, por viverem às margens das noções de história, evolução e cultura forjada na Europa. Se, como diz Achille Mbembe (2018), boa parte dessa produção vai ecoar no contexto europeu do mesmo período, como a via astral de um possível retorno às origens graças à qual forças adormecidas poderiam ser despertadas, no contexto brasileiro, diferente da maneira como influenciam no modernismo do início do século, a arte de matriz racializada será ainda vista como exemplo de má formação, incapacidade técnica

e de elaboração próprias dos sujeitos que teriam suas raízes no continente adormecido e infantilizado da África: “aqueles selvagens que consumidos por ódios ancestrais e intermináveis lutas intestinais, não fariam senão dar voltas em torno de si mesmos” (MBEMBE, 2018, p. 85).

Alguns nomes foram fundamentais para estabelecer esses marcos historiográficos e, nesse sentido, apresento duas vertentes que volta e meia reaparecem como matrizes conceituais para pensar essa produção: a associação religiosa e o caráter de inventário.

2.6 Nina Rodrigues e as Belas Artes nos Colonos Pretos do Brasil

A escrita sobre a presença de sujeitos racializados na historiografia brasileira pode remeter ao século XIX. O texto de Manuel Araújo Porto Alegre (1806-1879) sobre a escola fluminense, considerado peça de abertura da *História da Arte Brasileira* (1856) faz referência aos artistas que pertenceram à academia e traz apontamentos sobre alguns artistas negros do período. Da mesma forma, como já citado no capítulo anterior, os escritos de Gonzaga Duque fazem referência, majoritariamente pejorativa, à relação entre negros e produção de arte no Brasil. É consenso, porém, (Munanga, 2000; Nunes, 2007; Menezes, 2018) que o escrito inaugural sobre a arte nomeada como afro-brasileira tem seu ponto primeiro no texto “As Bellas-Artes nos colonos pretos do Brazil - A Escultura²²” (1904), escrito por Raimundo Nina Rodrigues.



Fig. 25. Reprodução da edição da *Revista Kosmos* (1904), contendo o artigo “As Bellas-Artes nos colonos pretos do Brasil - A Escultura”. Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/146420/per146420_1904_00008.pdf>

1904. *Revista Kosmos*. Um artigo do médico maranhense Augusto Nina Rodrigues (1862-1906) analisa objetos que são recortados da produção de negros na Bahia. Os objetos fazem parte da coleção do próprio médico e são posicionados em relação a uma busca de elementos

africanos que teriam continuidade do Brasil. Há de se levar em consideração o contexto como, por exemplo, o fato de o texto ter sido escrito apenas 16 anos após a pretensa libertação de escravizados. Se hoje são conhecidos os elementos políticos e econômicos daquele momento, com consequências manifestas até hoje nas condições de vida da maioria dos negros no Brasil, não se pode desconsiderar o esforço que começa a ser realizado pelos intelectuais, já na época, para pensar o que seria esse sujeito racializado.

Nina Rodrigues é figura controversa. O médico, nascido no século XIX, em 1862, filho de um coronel e dono de engenho, matriculou-se na Faculdade de Medicina da Bahia aos 20 anos de idade, onde manteve-se até 1885, quando se mudou para o Rio de Janeiro. Em 1889, depois de períodos de estudo entre a capital do Império e a Bahia, adentra como adjunto na cadeira de Clínica Médica na Universidade Baiana. Em 1890, publica na *Gazeta* e no *Brazil Médico* do Rio, o texto “Anthropologia Patologica”. Segue-se nota apoiando a iniciativa de Braz do Amaral – professor de Elementos da Antropologia no Instituto de Instrução Secundária de Salvador – de iniciar uma coleção de “objetos antropológicos – esqueletos, chumaços de cabelo e recortes de pele de índios do Estado” (CORRÊA, 2006, p. 200).

Para a abordagem feita no texto, tratando da produção dos tais “Colonos Pretos”, Nina Rodrigues se baseia no trabalho realizado pelos médicos Jean-Martin Charcot e Paul Richer, em Paris, ambos neurologistas que utilizaram, no século XIX, obras de

²² O artigo original está disponível para consulta online através do site da Biblioteca Nacional. Bem como quase todos os volumes da revista constam na sua Hemeroteca digital. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/146420/per146420_1904_00008.pdf>

arte em suas investigações. Além dessa referência, deve-se tomar como elemento para compreensão dos escritos de Nina, segundo a pesquisadora já falecida, historiadora da arte Eliane Nunes (2007), o trabalho desenvolvido por Maurice Delafosse, encarregado do Museu de História Natural da França. Delafosse seria o encarregado de catalogar obras de arte recolhidas de diversos povos africanos:

utilizava um método descritivo típico da etnografia que, embora possa ser confundido com os princípios formalistas da história da arte, difere principalmente porque quanto à leitura formal, o primeiro não realiza a análise estilística das obras, que lhe é desnecessária. Partindo de uma apurada descrição, o método utilizado por Delafosse e seguido por Nina localiza indícios formais e iconográficos que permitem explicar a obra. (NUNES, 2007, p. 110)

O texto de Nina Rodrigues toma como elemento de análise um conjunto de objetos formado, principalmente, por esculturas e objetos de devoção. Todos esses objetos serão enquadrados pelo autor como provenientes de um uso associado à religiosidade. Nina Rodrigues possui, obviamente, uma tendência que hoje situamos como racista, extremamente ocupada na missão de categorizar pretos e pretas que são vistos pelo autor como naturalmente inferiores. No entanto, em seus paradoxos, o texto abre com a seguinte afirmação: “o natural menosprezo que votam aos escravizados, as classes dominadoras, constitui sempre e por toda parte perene ameaça de falseamento para os propósitos mais decididos de uma estimativa imparcial

das qualidades e virtudes dos povos submetidos” (RODRIGUES, 1904, p.7). Assim, percebe-se que o intuito de Nina seria o de olhar para aquele conjunto de objetos sem os vícios de leitura amarrados às relações entre escravistas e escravizados que, naquele início de século, ainda respondiam à herança dos séculos anteriores. É visível, ao longo do texto, o reforço da arte de matriz europeia e branca como aquela que ocupa o espaço de modelo e cânone, servindo de contraponto para as análises. Ao analisar, por exemplo, um conjunto de peças que o autor atribuía como proveniente dos cultos Gêge-lorubano dos orichas [sic]²³ voduns, Rodrigues não apenas argumenta sobre a localização dessas peças em um estágio primitivo cultural e individual dos povos originários da África, como refere-se às peças com o seguinte apontamento:

Mandam as regras de uma boa crítica que desprezemos as imperfeições, o tosco da execução, dando o devido desconto à falta de escolas organizadas, da correção de mestres hábeis e experimentados, de instrumentos adequados, em resumo, da segurança e da destreza manuais, como na educação precisa da reprodução natural. (RODRIGUES, 1904, p. 7)

²³ Manteve-se a grafia original dos textos de Nina Rodrigues e, posteriormente, de Manuel Querino, seguindo a opção adotada na publicação do catálogo da mostra *A Mão Afro-Brasileira*, organizada por Emanuel Araújo em 1988.

Mais uma vez, torna-se evidente ao leitor contemporâneo minimamente informado sobre a historiografia da arte de matriz eurocêntrica, que o autor adota os preceitos academicistas como modelo para análise de objetos que são por ele dobrados a essas linhas, desconsiderando-os como resultado de outro sistema de conhecimento e de operações com a arte. Visivelmente o autor toma a arte acadêmica, ainda em voga no ambiente artístico brasileiro, como regra máxima de construção, avaliação e correção da boa arte. Se por um lado, como afirma Nunes (2007), o autor cita o conjunto de objetos fazendo referência a eles como arte, o que é uma novidade no cenário brasileiro, ele os hierarquiza em relação a métodos de análise que esquecem os próprios objetos naquilo que são, para basear-se naquilo que eles “deveriam ser”.

A ciência da época, que buscava construir teorias baseadas em princípios raciais, da qual o médico maranhense é herdeiro, aparece com força em suas descrições. Ao analisar peças que são atribuídas por ele ao culto de Ochum [sic] afirma:

em algumas [peças] foram bem figurados os caracteres étnicos dos negros. O nariz chato do etíope, os olhos, a flor da cara, os lábios grossos e pendentes. [...] A desproporção entre o comprimento dos braços e das pernas, peculiar à raça negra, é levada, pela imperícia do artista, quase ao extremo da caricatura. (RODRIGUES, 1904, p. 9)

A citação é praticamente um xeque-mate. Ao mesmo tempo que atribui ao corpo negro a má formação, situa os objetos provindos desse corpo-mente como insuficientemente capazes. Ao tentar, como o próprio autor cita, lidar com a África que sobrevivia no país, Nina parece manter vivo o lugar social do negro no pensamento brasileiro e, simultaneamente, inventar uma África que é reapresentada em seu estado devedor da evolução humana – no texto, algumas regiões da África são, inclusive, citadas de forma imprecisa. Cabe ainda salientar o aspecto miscigenado que surge aqui e que se intensificaria nos anos posteriores. Ao continuar sua análise da imagem voltada ao culto de Ochum [sic], o autor a lê como exceção à regra morfológica do negro africano e afirma:

Esta é sem dúvida um produto artístico mestiço. As tatuagens ou gílvazes étnicos do rosto, como a cor preta não conseguem mascarar os atributos da raça branca, no nariz afilado ou leptorrínio, na boca pequena, nos lábios de grossura não exagerada, nas proporções do talhe. Não fosse como outros de menor monta, os defeitos dos braços desproporcionados às formas anatômicas corretas, esta peça estaria perfeita. [...] Apenas difícil decidir se o mestiçamento é aqui do produto reproduzido ou da concepção do artista. (RODRIGUES, 1904, p. 8)

Ao mesmo tempo que mescla elementos das regras acadêmicas da boa representação ao salientar o erro da desproporção de membros que não seguiriam as regras anatômicas, é justamente na peça que aponta maior mestiçagem que encontraremos aquela que é, para Rodrigues, uma exceção e um avanço em relação às demais peças. Para reforçar ainda mais a concepção da mestiçagem como caminho

de evolução, presente na formação do médico de orientação determinista como base de saber científico daquele momento, o autor afirmará:

Igualmente possível as duas procedências. Que caracteres da raça branca, em cujo seio aqui vivem os negros e sob cuja direção e ascendente se forma e se educa na América o espírito dos escultores pretos, possam modificando-os, ter exercido decidida influência nos seus ideias e concepções de beleza feminina, nada mais natural. Antes seria esse um caso banal e simples da influência social, de sugestão ou imitação inconsciente que, de regra, exercem as classes superiores ou dirigentes sobre as classes inferiores ou dirigidas. (RODRIGUES, 1904, p. 10)

O texto de Nina Rodrigues, visto como ponto de surgimento de uma historiografia da arte brasileira, nos permite afirmar que essa história no Brasil surge orientada por religiosidade, mestiçagem, e por análises baseadas em parâmetros eurocêntricos, que tomam o sujeito negro e os objetos por ele produzidos como eternos devedores. O negro surge na historiografia da arte no Brasil, incapaz de pensar o que produz. O pensamento seria, então, tarefa de uma elite intelectual branca que toma lentes e focos da Europa e, por vezes, parece querer ser mais europeia do que aquela em que se espelha.

2.7 Manuel Querino e a humanização do Negro no Brasil

Talvez possamos dizer que entre os requisitos básicos para ser historiador da arte no Brasil do século XIX, estavam: conhecer a língua clássica da arte em seus vocabulários formais, procedimentais e iconográficos; compreender a dinâmica Vasariana da disciplina com seus inventários biográficos; frequentar a academia; ser branco? Sim, na imensa maioria dos casos. Não era esse o caso de Manuel Querino, o homem negro que assinalou a historiografia e reformulou a abordagem do homem e da mulher negra na sociedade brasileira do início do século XX. A humanização do sujeito racializado como negro apareceria como pauta de um negro brasileiro, nascido pela lei do ventre livre, órfão. Ele foi o responsável por fazer o cruzamento entre arte, classe e, de forma correlata, raça na história da arte brasileira. A abordagem escassa na leitura da presença do negro e seu papel na formação da sociedade no país, ganha, com Querino, existência e visibilidade. Em textos como "O colono preto como fator da civilização brasileira" (1918), um giro epistemológico era dado. O negro já não era o selvagem sujeitado e coisificado. Era, antes de tudo, força atuante na consolidação de um autêntico Brasil:

Quem quer que compulse a nossa história certificar-se-à do valor e da contribuição do negro na defesa do território nacional, na agricultura, na mineração, como bandeirante, no movimento da independência, com as

armas na mão, como elemento apreciável na família, e como o herói do trabalho em todas as aplicações uteis [sic] e proveitosas. Fora o braço propulsor do desenvolvimento manifestado no estado social do país, na cultura intelectual e nas grandes obras materiais, pois que, sem o dinheiro que tudo move, não haveria educadores, nem educandos [...] foi com o produto do seu labor que os ricos senhores puderam manter seus filhos nas Universidades europeias, e depois nas faculdades de ensino do país, instruindo-os, educando-os, donde saíram veneráveis sacerdotes, consumados políticos, notáveis cientistas, eméritos literatos, valorosos militares, e todos quantos, ao depois fizeram do Brasil colônia, o Brasil independente, nação culta, poderosa entre os povos civilizados. (QUERINO, 1918, p. 156)

Segundo Maria das Graças Leal²⁴ (2019) Querino foi colecionador, observador, crítico, etnólogo, historiador e militante das causas populares que envolviam especialmente interesses das populações trabalhadoras.

O nascimento de Querino é tema de debates, mas sabe-se que nasceu em Santo Amaro da Purificação, na Bahia, em 1851. As dúvidas quanto à filiação são em relação à figura materna. Em alguns registros, consta ser filho de “Luiza” em outras de “dona Luíza”. Ambos os registros apontam para uma mulher sem sobrenome, o que levanta dúvidas sobre a origem da mãe. Aos 4 anos de idade, torna-se órfão, tendo os pais sido vitimados provavelmente pela epidemia da cólera. Seria então o jovem menino negro tutelado por seu padrinho, o bacharel, professor e político Manuel Correia Garcia. Nesse momento, começa uma trajetória que, mesmo rara, não deve ser considerada exceção. Ao contrário da representação que impera no imaginário social, o número de negros intelectuais em fins do XIX e início do XX é muito maior do que se pensa. Recentemente, em especial na área da literatura, a publicação de obras de autoras como Maria Firmina dos Reis²⁵ – que em 1859, aos 34 anos de idade, publicará o comovente *Úrsula* –, tem sido retomada e reapresentada, reconfigurando os saberes sobre o período. Mesmo em tempos anteriores, teremos casos como do tipógrafo negro Francisco de Paula Brito (1809-1861) que, tornando-se proprietário de livraria, transforma-se num dos mais importantes

²⁴ Maria das Graças de Andrade Leal é autora da tese *Manuel Querino entre Letras e Lutas - Bahia: 1851-1923*, defendida em 2004, e do verbete sobre Querino no *Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia*. No verbete disponível online é possível encontrar digitalizadas algumas das principais obras do autor como: o *Manual de Elementos do Desenho Geométrico*; a dedicatória ao conselheiro Ruy Barbosa na obra *A Raça Africana*; *A Bahia de Outrora: Vulgos e Factos Populares* em sua segunda edição aumentada e datada de 1916. Somam até o momento da investigação 25 obras relacionadas ao autor e sua trajetória. Os dados são de extrema relevância para pesquisadores e carecem de maior atenção no campo da história da arte, não só da Bahia como também no resto do país.

empreendedores do período, tendo entre seus sócios o próprio Dom Pedro II que mais tarde lhe concederia o título de impressor da Casa Imperial (PULS, 2016).

No entanto, não se pode deixar de considerar o ambiente adverso em que se daria a formação e a trajetória de Manuel Querino. Para melhor compreendermos o tamanho do seu empreendimento, cabe considerar que sua produção é próxima em tempo e espaço do trabalho do maranhense radicado na Bahia, Nina Rodrigues. Apenas a partir dessa aproximação já podemos nos acerrar da primazia da etnologia, da ideia de superioridade e pureza racial que imperava na época.

Penso que pode soar estranho, em uma tese que argumenta o sentido cambiante a partir dos seus contextos de exposição, que se dê tanto relevo ao caráter biográfico. No entanto, em casos como o de Manuel Querino, trata-se de mais do que apresentar dados, reafirmar sua posição no cenário de um pensamento e de uma narrativa possível para arte brasileira em geral e para arte afro-brasileira em específico.

Vários autores situam Manuel Querino como aquele que inaugurou a discussão sobre uma arte afro-brasileira. Ele seria, assim, uma espécie de Vasari Negro, aquele que teria inventariado as biografias de artistas afrodescendentes e africanos, tendo ampliado, dessa forma, o arco do que se compreende como arte. Veremos, ao longo desse escrito, que mesmo essa consideração pode ser rebatida (Nunes, 2007). No entanto, sua posição destacada na

historiografia brasileira é dado inegável. Em seus escritos o negro é recolocado em suas estratégias de resistência (suicídios, uso de substâncias tóxicas, mas também o aquilombamento e as insurreições). Da tinta de Querino surgirá a figura do negro como agente da sua história. Conta-nos que “na sociedade de Palmares não medravam os vagabundos e malfeitores”, além de nos relatar que:

quando o civilizado chegava até a entrar em dúvida, se o africano ou índio tinha alma e os mais tolerantes mal a concediam depois de batizado, o filho do continente negro dava provas de que a possuía, revoltando-se com indignação contra a iníqua opressão de que era vítima, e impondo à força sua liberdade e independência. (QUERINO, 1918, p. 152)

A partir dessa leitura surgirão as formulações de Manuel Raymundo Querino que, após voltar de uma carreira militar, ingressa em 1827 no Liceu de Artes, sendo aluno do artista espanhol Miguel Navarro Y Canizares (sd.-1913). O próprio Querino, transcreve a notícia da chegada do artista à Bahia, de onde teria aportado depois dos estudos em Roma e de uma temporada em Cuba, influenciado pelas oportunidades da academia fluminense e com o

²⁵ Maria Firmina dos Reis foi professora e eximia conhecedora das letras. Nascida em São Luiz, era filha de João Pedro Esteves e Leonor Felipe dos Reis. A primeira publicação de *Úrsula*, seu romance, em 1859, se deu sob o pseudônimo “Uma maranhense”. *Úrsula* foi editado, em 2018, pela editora gaúcha A taverna.

objetivo de estabelecer-se na corte carioca. Diz Querino, transcrevendo matéria publicada no *Diário da Bahia* [sic]:

acaba por oferecer-se para lecionar pintura no Lyceu de Artes e Offícios [sic], dispensando qualquer remuneração, o célebre professor de Pintura, Sr. Miguel Navarro Y Canysares, que, em viagem para o Rio de Janeiro, se demorará algum tempo entre nós. Filho de uma família muito distinta da Espanha, membro de numerosas sociedades conhecidas, percorreu o distinto [sic] professor a Europa, demorando-se em Roma oito anos [sic], e America [sic] por onde conquistou renome. [...] Aos artistas dessa capital, que maior numero aspiram pelas lições dos mestres que a Europa só proporciona aos que visitam, é ocasião sumamente vantajosa de adquirirem das habilitações do professor Canysares um estímulo e, talvez, os aperfeiçoamentos que, por falta de escola não dão a muitos lograr distinto [sic] entre os artistas celebres [sic], mesmo Europeus. O Lyceu de Artes e Offícios [sic], muito penhorado pelo oferecimento generoso que lhe foi feito agradeceu ao Sr. Canysares e vae [sic] convidar a todos que queiram utilizar [sic] das suas lições [sic]. O Espanhol de formação clássica foi acolhido pela elite intelectual e política baiana. (QUERINO, 1876, s/ p.)

Nesse momento, a Bahia, de forma independente em relação ao domínio central do cânone da Academia imperial de Belas Artes, ainda tinha boa parte de sua produção associada ao caráter religioso, tendo as igrejas como principal cliente não só de artefatos legitimados como arte, como também de estandartes, charotas, andores, tetos, painéis (FREIRE, 1983). No entanto, em 1872, assistiremos à criação da Sociedade de Artes e Ofícios da Bahia:

O liceu traduziu, pelo menos durante o império, o modelo de uma Academia de Belas Artes. Não obstante, tal aproximação, uma vez que em ambos ensinava-se desenho, escultura, pintura, estatuaría, a academia fora criada para atender a uma clientela de elite, o que sinalizava a influência de tornar-se uma escola superior, enquanto o Liceu era destinado a atender as classes populares, enquanto escola do povo. (LEAL, 1996, p. 12)

Se apresentamos brevemente esses dados como pano de fundo, é para que possamos reforçar a formação de Querino que, ingressando no Liceu em 1872, irá acompanhar seu mestre em 1877, quando este funda a Academia de Belas Artes, atualmente conhecida como Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

Apenas com sua formação intelectual, já podemos entrever os trânsitos de Querino entre seu mundo de origem e aquele que passa a frequentar. Se sua formação começa no Liceu, dedicado às classes populares, ele será mais tarde considerado um dos mais brilhantes alunos da Academia. A formação clássica possível para um negro brasileiro naquele período, está registrada na abordagem e na valoração do autor acerca da arte. Como já citamos em nota, Querino será responsável, entre outros trabalhos, por publicar um manual de desenho geométrico, fruto de seu trabalho como professor e fortemente alicerçado no cânone europeu do desenho como base para a criação artística. Não é, portanto, de estranhar que ao pensar em historiar a arte baiana, o negro Querino adote perspectivas próprias ao conhecimento estabelecido. História da Arte era, para ele, a inventariação de nomes e de procedimentos adequados à criação.

Na religiosidade de matriz Afro, teremos uma figura central conhecida como Exu. Exu é, na cosmologia de matriz africana, o senhor das encruzilhadas. Em artigo à revista *Carta Capital*, o pai de santo e antropólogo, pai Rodney de Oxossi, pesquisador das relações entre raça e religiões de matriz africana, informa que:

As encruzilhadas têm uma importância simbólica universal, representando o centro e o lugar de passagem entre o mundo dos homens e o mundo dos Deuses. É a morada de Exu que tem justamente a tarefa de ligar o profano ao sagrado, sendo o orixá da comunicação e o princípio dinâmico que rege a existência. Aquele que desconhece o impossível, faz o erro virar acerto e o acerto virar erro. (OXOSSI, 2017, s/ p.)

Querino está para o cenário intelectual como Exu está para a cosmologia. O autor conecta o referencial clássico, indispensável à prática artística, ao mundo daqueles que não o possuíam como agentes. Dessa maneira, mais do que inaugurar a história da arte afro-brasileira ou baiana, Querino escolhe situar-se no centro de uma enorme encruzilhada, entre esferas de classe e raça, para por elas transitar. Em sua produção, verificamos os códigos sagrados da arte do XIX sendo usados como forma de compreender

e situar quem não era humano para a arte. Querino é, acima de tudo, o Exu da história da arte brasileira.

Alguns autores apontam a dificuldade de conhecer o Querino artista, uma vez que muitos dos seus trabalhos teriam se perdido. Acredita-se, porém, como informa a pesquisadora Eliane Nunes, que “todas as suas obras estariam perdidas. Seus principais trabalhos de pintura foram decorações de paredes em residências e edifícios públicos, anúncios em bondes e panos de boca de teatro” (NUNES, 2007, p. 239).

Em 1909, o artista publicou os livros *Artistas Bahianos: Indicações biográficas* e *As Artes na Bahia*, que teve sua primeira edição em 1911. O dicionário Manuel Querino, organizado pelo professor Luiz Alberto Ribeiro Freire e Maria Herminia Oliveira Hernandez, amplia e revisa o projeto de Querino e traz algumas obras do autor para consulta, como o já citado *Elementos do desenho Geométrico* (1916), além do quadro de alunos fundadores da Academia de Belas Artes da Bahia, no qual consta seu nome e suas publicações inventariando a arte culinária de ascendência africana.

Ainda, em seu verbete, encontra-se como resultado do trabalho de diversos pesquisadores (Gama & Nascimento, 2009; Sodré, 2001; Valladares, 1960) informações sobre seu percurso profissional, o que denota uma trajetória particular e compreensível do ponto de vista da raça e da classe. Fala, por exemplo, da sua dificuldade de concluir os estudos, dada a precariedade de funcionamento da Academia. Nosso historiador também passou longo período

pleiteando o cargo de professor da cadeira de desenho linear, tendo sido preterido. Atas registram a frustração publicamente manifesta de Querino, que continuou atuando como funcionário público, nomeado em 1893, como auxiliar de desenhista na repartição de Obras Públicas, em Salvador. Suas pretensões como professor na área de arte acabam por realizar-se na cadeira de desenho industrial da Casa Pia e no Colégio dos Orfãos, em 1895. Mais uma vez, com Nunes (2007) vamos concordar que, tanto no episódio da frustração, como na sua inserção e sucesso na carreira intelectual, interferem os caracteres racistas da sociedade brasileira do XIX e XX. Querino, além de negro e pobre, apesar de apadrinhado por membros da elite baiana, teve uma ascensão social limitada, nunca obtendo reconhecimento a ponto de ser promovido em sua principal ocupação como funcionário público.

As dificuldades na afirmação de Querino como primeiro historiador da arte afro-brasileira, aparecem nas pesquisas de Nunes que apontam para a raridade de dados que explicitem a origem racial dos artistas inventariados. Cabe ressaltar, no entanto, que o próprio Querino, assim como o fez Vasari, se inclui na lista biográfica e, nela, não aparecem os dados relativos à sua cor. O autor opera em suas obras com a distinção clássica entre artes mecânicas e artes liberais e sua pretensão é de inventariar o maior número possível de profissionais atuantes na Salvador da época. Eliane Nunes, em seu muitas vezes referido artigo “Manuel Querino: O Primeiro historiador da Arte baiana” (2003), ao compara-lo com Vasari, observa que, diferente do italiano, o brasileiro não procedia com categorias de valor estético, escolhendo um caráter enciclopédico mais abrangente e considerando, em suas notas,

aquilo que seriam as artes menores. Seja pelo cenário já anunciado da permanência na Bahia de fazeres associados a essa produção, seja por sua escolha de incluir artistas levando em consideração a sua classe, pode-se a partir do que o próprio autor diz, compreender a inserção das artes mecânicas em seus estudos:

Ao tempo do tráfico já o africano conhecia o trabalho da mineração, pois lá abundava o ouro, a prata, o chumbo, o diamante, o ferro. [...] A ideia da riqueza fácil banira da mente do aventureiro faminto o amor do trabalho, que era considerado uma função degradante. Por mais respeitável que fosse a ocupação ela era desprezada pelos reinos de pretensão afidalgada. Esta circunstância, porém favoreceu aos homens de cor nas aplicações mecânicas, e mesmo algumas liberais cuja aprendizagem valia como castigo infligido aos humildes, como se fora ocupação do infamante. (QUERINO, 1918, p.147)

Logo, se pode relacionar o grande destaque às artes menores ao processo de valorização da mão negra que, desde a sociedade colonial, esteve associada aos fazeres manuais e trabalhos menores. Dessa forma, podemos inferir que embora Querino opere com padrões clássicos de definição de arte, esses mesmos são alargados em seus inventários, ampliando a noção de arte e artista para saberes que não eram considerados no cânone classicista.

Comparemos, por exemplo, a já referida citação de Gonzaga Duque, no seu texto *A Arte brasileira* (1888). Ali é exatamente a associação entre trabalho servil e mão-de-obra escrava o que definiria, para o autor, as possibilidades de emancipação da arte pretensamente autêntica do Brasil.

Ainda, para registrar uma das matrizes mais recorrentes no pensamento sobre arte afro-brasileira, convém mencionar a questão do mestiço em Querino. Para ele, o mestiço está associado à força do país e não, como em Nina, a uma degeneração a ser trabalhada. Para Manuel, o Brasil possuía duas riquezas reais: “a uberdade do solo e o talento do Mestiço” (QUERINO, 1918, p. 157). O autor ressalta: “Um elemento mestiço de todas as matizes, donde essa plêiade ilustre de homens de talento que, no geral, representaram o que há de mais seleta nas afirmações do saber, verdadeiras glórias da nação” (QUERINO, 1918, p. 156).

NOTA DE FINAL: Agora Somx Todx Negrx?

Essa não é uma tese que se proponha a enciclopédicos levantamentos bibliográficos. Todos os autores que aqui estão, são citados a partir das suas relações com as noções que viemos propor. No entanto, quando tocamos em Nina Rodrigues e em Manuel Querino, abrimos espaço para uma série de constatações. A primeira delas é a ausência dessas discussões no campo da historiografia da arte brasileira. Compreenda-se, não estamos falando aqui que não tivemos trabalhos como os de Mario Barata, os famosos textos de Clarival do Prado Valadares ou, ainda, os escritos de Abdias Nascimento – e, em especial, aqueles que situam o lugar da arte no contundente “O Genocídio

do Negro Brasileiro” (1978). Pelo contrário, o que afirmamos é o quanto dessas teorias estão, direta ou indiretamente, informadas sob essa junção entre raça, racialização e a constituição do que nomeamos como sociedade brasileira. Ao voltarmos a Nina Rodrigues e a sua visão filtrada pela noção de hierarquia racial; quando vamos a Manuel Querino e às particularidades de seu empreendimento, sua (in)visibilidade como intelectual negro; encostamos, mesmo que brevemente, em duas formas que, de alguma maneira, se tornaram fôrmas para pensar as relações entre negro brasileiro e as artes visuais. Temos, ainda, de nos perguntar quantos teóricos negros surgiram após Querino para falar sobre artes visuais no país.

Logo no início dessa pesquisa, lancei pelas redes sociais uma pergunta que foi gentilmente acolhida por artistas, historiadores, críticos e curadores. Naquele instante, em novembro de 2017, eu solicitava: à exceção de Emanuel Araújo (para escapar do eterno discurso que apresenta o exemplo raro como exceção) enumere 10 curadores, historiadores da arte ou críticos de arte negros. A provocação foi comentada por muitos e muitas, mas a lista continuou inconclusa.

Nesse sentido, ressaltar trabalhos recentes é uma importante estratégia. Reitero, então, as já citadas dissertação do antropólogo Helio Menezes²⁶ e a tese de doutorado de Renata Felinto²⁷, chamando também a atenção para trabalhos como os realizados pela artista, professora e pesquisadora Janaina Barros²⁸.

²⁶ Trabalho disponível para acesso no endereço: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-07082018-164253/pt-br.php>>.

²⁷ Trabalho disponível para acesso no endereço: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/150902>.

²⁸ Trabalho disponível para acesso no endereço: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-05122018-095812/pt-br.php>.

Além de tratarem de perspectivas recentes, esses trabalhos apresentam uma nova geração de pesquisadoras e pesquisadores negros engajados nessas questões. Não estamos com isso esbarrando na pretensa essencialidade que tanto problematizamos nesse capítulo. O que estamos fazendo é apontar exemplos recentes que nos fazem lembrar da homenagem a Emanuel Araújo, na mostra *Territórios*. Lembremos que, em sua gestão, as peças de artistas negros e negras representados no acervo da instituição, eram duas pinturas de um mesmo artista. Após a sua gestão, o museu era considerado (ainda que em números muito modestos) um dos principais acervos paulistas no que tange a produção de artistas racializados como negros.

O que estamos afirmando, então, é que de fato a presença negra em espaços de produção de conhecimento amplia as próprias noções epistemológicas. Não se quer aqui afirmar que apenas negros produzem sobre negros, no entanto, ressalto o quanto desses temas passaram a ser pauta na academia após o ingresso de um maior número de estudantes e pesquisadores nos espaços museológicos, nas universidades, nas curadorias. Embora possamos, aqui, afirmar que estamos longe do desejável, há inegavelmente uma mudança que tem se dado no campo científico brasileiro, em especial nas artes visuais. São exemplos recentes, como a curadoria da jovem Amanda Carneiro, negra, curadora e pesquisadora, que conduziu, com pesquisa e engajamento, a individual de Sonia Gomes, no MASP, a mostra *Ainda Assim me Levanto* (2018). Dentro das histórias afro-atlânticas que

encharcarão o capítulo seguinte, há outros exemplos. Além desses, é também um alento a curadora Fabiana Lopes, residente nos EUA, com passagem pela Fundação Cisneros e confirmada como uma das curadoras da Bienal do Mercosul – agora chamada Bienal 12. Alentos que não calam as perguntas de outro curador negro, Daniel Lima. Em 2017, ele lançou, através da revisão do acervo do SESC Videobrasil, a seguinte questão: Agora Somx Todx Negrx?²⁹.

Um aparte:

15 artistas. Todos negros. Seus trabalhos, em diversos registros, levantam questões das mais amplas. Separados, todos estão alinhados ao que viemos nomeando arte contemporânea: são vídeos, performances, pinturas, objetos, inscrições no espaço urbano. Reunidos na exposição, as proposições desses sujeitos são um recorte que coloca em discussão noções étnicas e sexuais, construindo uma narrativa sobre parte da produção artística brasileira. Uma única exposição, que reúne as diferentes questões que trago ao longo desse texto. Segundo seu curador Daniel Lima, ela começa pelo levantamento do acervo. O acervo do *Festival Videobrasil*, que completava, em 2017, sua vigésima edição. O olhar sobre um acervo a partir de um recorte específico. Dos mais de 1200 trabalhos que compõe o acervo do evento organizado pelo SESC, menos de 30 trabalhos eram de artistas negros. O que se inverte em uma mostra como essa? O ponto de observação, o recorte, a forma como se montarão os trabalhos, articulados por um discurso que toca em questões aqui entendidas como marcas

²⁹ Material da exposição disponível para acesso em: <http://site.videobrasil.org.br/exposicoes/galpaovb/agorasomostodxsnegrxs/>.

da contemporaneidade. Marcas. Exatamente isso. Em um dos trechos do seu texto de abertura, Daniel Lima convoca o espectador a pensar. Fala do fato de que todas as outras exposições tematizaram uma espécie de “Somos todos Brancos”:

**Sim, agora somx todx negrx!
Poderíamos dizer que, na história da arte contemporânea Brasileira, quase todas as exposições tacitamente se autoneamearam “sempre fomos todos brancos” por que a presença negra no ambiente da arte contemporânea aqui sempre foi uma exceção. (LIMA, 2017, s/p)**

Curador e artistas, em seus depoimentos – que acompanham o material disponível online e os encontros que tiveram lugar durante a exposição – apontam para um dado: ser branco na arte brasileira ou em qualquer outro espaço da vida é também uma marca. No entanto, ela está ausente da narrativa da História da Arte, acabando por reificar silenciamentos. Caberia perguntar: tão poucos negros artistas existiram a ponto de tão poucos serem representados no acervo do VideoBrasil? Além de imprimir um pensamento contemporâneo, que toca diretamente em temas como a decolonialidade e a emergência de uma episteme do sul, a mostra propõe também uma historiografia que estremece as outras. Tomá-la como exemplo, vai muito além de propor uma descrição de suas características físicas ou de apresentar

um relato dos trabalhos que lá estavam, embora o uso dos materiais provenientes da mostra permita isso. Se retomamos o texto da curadoria, contudo:

Não, agora não somos toxs negrx! As instituições entenderam agora que os traumas da colonização existem? Entenderam agora a falácia do discurso da democracia racial? Não! Não somos todx negrxs! Nós, Negrx continuamos a viver como alvo da violência, silenciamento e exclusão. Não, não somos Todos negrxs. Esta é uma luta contínua por sobrevivência em que precisamos reconhecer as especificidades de uma trajetória afro-americana. (LIMA, 2017, s/p)

Essas especificidades de uma trajetória afro-americana moram onde na historiografia da arte brasileira? Essas especificidades são construídas na mostra, de forma que a complexidade do próprio estatuto do saber artístico e das narrativas sobre a arte brasileira, sejam postas em jogo. A exposição faz isso utilizando-se de uma linguagem contemporânea, como o uso do X, tentando apontar para aquilo que tem sido recorrente nos estudos sobre decolonialidade e nos pensamentos a partir do Sul: a interseccionalidade entre raça, classe, e identidades de gênero.

Como afirma Eliane Nunes (2007), em artigo que analisa a produção historiográfica de Raimundo Nina Rodrigues, Clarival do Prado Valadares e Mariano Caneiro da Cunha, a historiografia da arte afro-brasileira tem já uma longa trajetória no país, mas o campo de estudos ainda não havia, àquela altura, se estabelecido suficientemente. Arrisco dizer que, embora seja inegável a contribuição de historiadores da arte como Roberto Conduru, dentre outros, algumas questões ainda urgem por revisões que adotem perspectivas como aquela que a exposição propõe. Percebe-se ainda uma questão crucial: Onde estão as questões mais amplas associadas e compartilhadas nos diferentes portos das experiências diaspóricas? Algumas dessas questões inundam o capítulo seguinte que trata das *Histórias Afro-Atlânticas*.

“

Exposições são uma das plataformas para fazer visíveis narrativas de homens e mulheres negros no Brasil, mas temos sempre que seguir pensando outros espaços para protagonizarmos nossas histórias sem a lente europeia ou mesmo euro brasileira.

Eu acredito que o ponto fraco é o público que acessa esses espaços. Quem se sente bem-vindo nesses espaços? Quem é o público que queremos atingir e dialogar? Debater com a branquitude é necessário, mas pensar estratégias que incluam um público diverso também é necessário.

Carolina Cerqueira

Artista Visual

Conheça mais: <http://www.itaucultural.org.br/livro-digital-mesmo-sol-outro-e-disponibilizado-na-internet>

“

As exposições têm um papel fundamental para artistas negras e negros, pois significa pensar outros paradigmas para os corpos negros, significa o reconhecimento desse lugar de protagonismo, de sujeito, de artista e também de curador/a, que historicamente são negados. Isso significa também visibilidade e representatividade, pois as exposições contribuem para a historiografia, já que possibilitam a construção de acervos públicos, assim como para a elaboração de publicações e outros materiais de divulgação (catálogos, livros, folders) e principalmente, a formação de público, que passa a ocupar esses espaços, dos quais sempre foram excluídos, mas que passa a se reconhecer naquilo que vê.

Dalton Paula

Artista Visual

Conheça mais: <https://daltonpaula.com/>

“*É mais fácil você perguntar para um não iniciado o que ele achou da exposição, de uma sala ou de um conjunto de obras, do que perguntar o que ele achou da artista, dos artistas específicos. Ora, se isso é verdade, ou se é igualmente que o papel de um curador é, antes de qualquer coisa, fazer falar aquilo que está mudo a partir da conexão entre obras, então o curador ou os curadores, o pensamento curatorial, está criando uma certa história para aquela obra e ela vai acumulando sentidos. Ou seja, há um sentido ou há a multiplicidade de sentidos: o ponto de vista de quem a criou, o artista; o ponto de vista do diálogo interno no campo da arte; o ponto de vista da recepção, no momento em que a obra é exposta; o ponto de vista a cada vez que essa obra é re-exposta em novas exposições.”*

Hélio Menezes

Antropólogo, curador, ativista

Conheça mais em: <https://www.youtube.com/watch?v=JZEhtoTybRM>

3

MONTAGENS AFRO-ATLÂNTICAS: uma perspectiva diaspórica nas histórias da arte

Que noite mais funda calunga
No porão de um navio negreiro
Que viagem mais longa candonga
Ouvindo o batuque das ondas
Compasso de um coração de pássaro
No fundo do cativado
É o semba do mundo calunga
Batendo samba em meu peito
Káwo-kabiesile-káwo
Okê-arô-okê

Quem me pariu foi o ventre de um navio
Quem me ouviu foi o vento no vazio
Do ventre escuro de um porão
Vou baixar no seu terreiro
Êpa raio, machado e trovão
Êpa justiça de guerreiro

Ê semba ê ê samba ah
O batuque das ondas
Nas noites mais longas
Me ensinou a cantar

Ê semba ê ê samba ah
Dor é o lugar mais fundo
É o umbigo do mundo
É o fundo do mar
Ê semba ê ê samba ah
No balanço das ondas okê arô
Me ensinou a bater seu tambor
Ê semba ê ê samba ah
No escuro porão eu vi o clarão
Do giro do mundo

Roberto Mendes



Fig. 26. Um lugar para chamar de lar (2009), Hank Willis Tomas, objeto; **Navio** (2007), Emanuel Araújo, objeto. (Vista da exposição Histórias Afro-Atlânticas (2018). Seção Mapas e Margens). Fonte: fotografia do autor.

3.1 Portos de Partida: o MASP no caminho Afro-Atlântico

Já ouviu falar sobre a árvore do esquecimento?

Conta-se que, ao sair das praias do Benin, homens e mulheres negros, antes de serem embarcados forçosamente para o Grande Atlântico Negro, eram obrigados por motivos rituais do seu local de origem a darem voltas em torno de uma árvore. A árvore do esquecimento era um artifício antes do Atlântico.

Homens, ao darem 9 voltas, e mulheres, 7 voltas, deveriam esquecer de sua terra. Esses homens e mulheres embarcariam assim, sem memória. Embarcariam para a vida coisificada. Existência desumanizada sem lembranças, artigos e pertences, obedecendo tanto às exigências do colonizador como dos reinos de onde saíam. Eram mercantilizados como peças, coisas. Assim, a cruzada da Kalunga grande seria um caminho em direção ao desconhecido e, acima de tudo, uma chegada em branco, em todos os sentidos.

A árvore do esquecimento, porém, não cumpria seu intento. Nos porões dos navios havia mais do que corpos para gerar bens. Os corpos eram suportes de memórias, práticas, religiosidades, saberes de toda ordem. Histórias. Histórias feitas do que foi tecido entre os locais de saída e os portos de chegada, nas tramas do Atlântico. Histórias que são histórias de mares. Histórias Afro-Atlânticas.

A árvore do esquecimento parece que vem sendo derrubada a cada passo, a cada leitura, a cada escrita que retoma essa experiência feita de emancipações, ativismos, insurreições, culturas das mais diversas ordens. No nosso caso, narrativas que esperam por ser contadas desde a arte. Esperavam. Um dos capítulos dessas histórias, aquele que tange às artes, às imagens e às diferentes representações que atravessam o arco do tempo, indo e vindo em movimentos entre os séculos, começou a ser contado no ano de 2018, com a mostra *Histórias Afro-Atlânticas*, sediada pelo MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e ITO - Instituto Tomie Ohtake. Cruzar o tempo degredados e relegados à categoria de coisas. Experiência compartilhada por muitos destinos vividos em um mesmo oceano. O Atlântico como berço de histórias, resistências, morte e vida está plasmado na exposição.

Desde já, cabe antecipar nosso argumento: a exposição é uma ilha de edições para histórias que nem sempre serão previstas pela arte. Em *Histórias Afro-Atlânticas*, o oceano encharca as possibilidades para um pensamento de histórias com e da arte, jogando através da junção de tempos e objetos, dando a ver narrativas não avistadas correntemente nos discursos da arte. Ali, cada display ensaia uma sequência fílmica, como

tenho abordado: blocos de trabalhos se agrupam e funcionam como frames; os displays como planos sequência; a exposição como filme. A narrativa, feita de encontros e distanciamentos, filtrada pela ideia dos efeitos do Atlântico e seus deslocamentos, são o nexo do filme, o seu argumento. Se pensamos em uma ilha de edições da história da arte entendemos que os objetos em estado de exposição, nessa compreensão, também são portadores de relações institucionais que marcam a instauração de uma mostra. Podemos, então, compreender um pouco do que se movimenta entre agentes, instituições, proposições e mostras.

Histórias Afro-Atlânticas foi construída dentro de um ciclo mais amplo de exposições. Desde o início da gestão de Adriano Pedrosa à frente da direção do MASP, começa a ser concebido um círculo de exposições focadas na noção de histórias. A experiência remete diretamente a outros trabalhos curatoriais de Pedrosa, em especial a exposição *Histórias Mestiças*, encabeçada por ele e pela historiadora Lilia Schwarcz, em 2014. A mostra reuniu mais de 400 trabalhos de 90 artistas brasileiros e estrangeiros e contou com a participação de mais de 80 acervos institucionais e coleções particulares em sua instauração. Segundo o texto da curadoria, tratava-se não de uma história da mestiçagem e sim de uma história mestiça, onde diferentes pontos de observação envolvendo a formação do Brasil – colonialismos, pós- colonialismos – serviriam de argumento para a montagem. Se tratamos aqui brevemente de *Histórias Mestiças*³⁰, o fazemos pois tanto o modelo curatorial, como as parcerias institucionais e os agentes envolvidos nos trazem para as condições de emergência de *Histórias Afro-Atlânticas* e de boa parte da programação das mostras principais do Museu de Arte de São Paulo Assis

Chateaubriand desde a direção de Pedrosa. Uma das primeiras ações foi a mostra *MASP em Processo*, entre dezembro de 2014 e março de 2015, que apontava para a revisão e compreensão do acervo da instituição, bem como para a ideia de novos rumos para a gestão. Havia, por exemplo, o retorno dos propalados cavaletes de cristal desenvolvidos por Lina Bo Bardi e de parte importante do projeto original do Museu. Se a volta dos cavaletes apontava para uma arqueologia arquitetônica do próprio museu, considerados a partir de então como a principal peça do acervo, por outro lado, tinha início uma transformação nos modos de exposição e na relação do museu com seu acervo. Basta compararmos as mostras realizadas durante os anos anteriores e levantar seus temas, para chegarmos rapidamente a essa conclusão.

Tomemos, por exemplo, as exposições do ano de 2014, ainda com a instituição sob a direção de Teixeira Coelho. Naquele ano, o MASP apresentou a exposição *Séries Bíblicas e Retirantes* (21/06 a 10/08), centrada na

produção de Candido Portinari. No site é possível encontrar o texto de Teixeira Coelho (2014, s/ p.) que apresentava as motivações da mostra: “As obras aqui expostas põem em evidência os motivos pelos quais Portinari foi considerado um dos pintores brasileiros por excelência da primeira metade do século XX”.³¹ Uma breve busca pelo site da instituição, somada aos materiais coletados na pesquisa, permitem perceber que também aconteceram no mesmo ano as exposições *La Nil* (03/09 a 07/12) – baseada na produção do cineasta e artista visual Julian Schnabel– e *Do Coração da África: Arte Iorubá* (11/07 a 07/12) – expondo as obras recentemente doadas ao Museu, pertencentes a coleção Robilotta. O texto sobre a última mostra citada também nos dá noção sobre as orientações do museu em termos de narrativas artísticas. *Do coração da África*, reunia 49 peças da coleção e estava dividida em dez grupos:

A exposição apresenta peças que expressam as

³⁰ Inaugurada em 15 de agosto de 2014 e permanecendo na sede do Instituto Tomie Ohtake até 4 de outubro daquele ano, *Histórias Mestiças* teve em Lilia Schwarcz um importante nome. Segundo os dados do catálogo e do site do Instituto Tomie Ohtake, a exposição reunia dois anos de pesquisas de Schwarcz e Pedrosa. Ela estava dividida em seis núcleos que se entrelaçavam no espaço, rejeitando denominações como arte popular, naïf ou ingênua e tomando como ponto de partida o caráter hierárquico que essas determinações trazem para o campo da cultura. Os núcleos da exposição eram: Mapas e Trilhas, Máscaras e Retratos, Emblemas Nacionais, Ritos e Religiões, Trabalho, Tramas e Grafismos. Peço ao leitor que me acompanha, que se mantenha atento a esses segmentos, pois para além das questões institucionais e de agentes, também encontraremos alguns pontos de convergência entre os blocos das duas exposições citadas. *Histórias Mestiças* partia do artifício de fugir do agrupamento cronológico, estilístico, autoral ou geográfico, estabelecendo como uma das principais marcas e opções curatoriais a fuga dos condicionamentos trazidos pela história canônica da arte. A formação de antropóloga de Lilia e sua relação com as imagens pode nos trazer alguns indícios. Esse tipo de provocação estava presente desde *Histórias Mestiças*. A partir de 2014, quando Pedrosa será anunciado como diretor, nos últimos dias da mostra no Instituto Tomie Ohtake, veremos essa orientação se tornar constante nas proposições do MASP. Obviamente, não estamos negando as complexidades de escolhas de diretores institucionais que envolvem diferentes forças dos sistemas das artes e que levam a crer que a negociação vinha sendo realizada em período anterior ao mês de outubro. Mas, levando-se em consideração a centralidade do projeto da mostra citada e a reverberação dessa junto as mídias culturais e imprensa em geral, se torna mais visível a aproximação entre aquilo que rege a produção de Adriano Pedrosa fora do museu e as exposições que ganham lugar no MASP a partir de então.

³¹ Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/series-biblica-e-retirantes-3>. Acessado em: 05 nov. 2018.

manifestações centrais das tradições culturais e religiosas das nações lorubá. São obras produzidas até os anos 1960, portanto anteriores a pressão globalizante que de lá pra cá passou a influenciar a produção de países como Nigéria e Benin, entre outros que abrigam a nação lorubá. A cultura africana está na origem de um dos marcos da arte moderna ocidental, aquele proposto pelo Picasso Cubista de 1907 que buscou suas então escandalosas formas humanas nas máscaras e figuras das esculturas tradicionais da África negra (COELHO, 2014).

Percebe-se pelo texto que a exposição das peças de origem lorubá acompanha as narrativas ocidentalizadas e canônicas da arte euro americana e ainda lamenta a influência globalizante, remetendo a uma noção de pureza anterior que viria se perdendo a partir dos anos 1960. Apenas como nota, devo lembrar que esse tipo de invenção sobre a África e sua produção é racializada, histórica e produzida pela narrativa de matriz europeia, como já afirmei anteriormente com o auxílio de Achille Mbembe (2018).

Até 2014, o MASP mantinha sua programação baseada em uma série de mostras pautadas em figuras autorais ou recortes geográficos e temporais que não só obedeciam, como também reforçavam cânones fortemente arraigados nas leituras da História da Arte. Cabe salientar que essa orientação não pode recair sobre a figura individual do diretor e curador Teixeira Coelho e para isso, mais uma vez, devemos ter em mente a pesada rede, já citada anteriormente, formada pelo que venho chamando de autorias complexas em uma exposição. Devemos pensar nesse mesmo sentido quando das considerações sobre as exposições realizadas no MASP durante a gestão de Adriano Pedrosa. Se chamo a atenção para isso, é para

que não venhamos reincidir em armadilhas comuns da historiografia brasileira que faz coincidir sujeito e criação, como é o caso do muitas vezes chamado MAC de Zanini – quando se alude às mudanças trazidas pela gestão de Walter Zanini à frente do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, entre os anos de 1963 e 1978.

Já estão reunidos, desde 2014, muitos dos elementos da rede sistêmica de *Afro-Atlânticas*: o Instituto Tomie Ohtake, a parceria entre Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz, a relação com o MASP, a divisão da exposição em núcleos temáticos, a noção de histórias aludindo ao caráter múltiplo de narrativas válidas, as quebras com as noções mais correntes de arte e História da Arte. Ainda, um interesse por pautas que não necessariamente estão contempladas pelas discussões museais, institucionais e disciplinares na área de artes visuais, no Brasil.

Histórias Afro-Atlânticas, como dito anteriormente, constitui uma ação entre uma série de exposições que tomam um tema geral, ao mesmo tempo que articulam o direcionamento das atividades do museu antes, durante e depois de sua duração. Em 2016, o MASP apresenta duas mostras de grande repercussão que se conectam diretamente com o empreendimento da gestão de Pedrosa contando com a presença de Lilia. As exposições *A Mão do Povo Brasileiro* (2016/2017) e *Histórias da Infância* (2016).

A Mão do Povo Brasileiro viria a buscar a contribuição de Lina Bo Bardi para olhares renovados sobre a arte e a cultura brasileiras. Deve-se ter em conta que a leitura da produção de negros brasileiros era comumente associada à nomenclatura de popular. Lina, responsável

pelo projeto do MASP, incluindo sua arquitetura e expografia, era uma árdua entusiasta da produção popular brasileira. Italiana, migrando para o Brasil em um momento em que a arte popular ganhava novos significados no projeto brasileiro, Lina chega ao país em 1963. A partir daí, a sua conexão com a arte popular se intensifica. A exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, ter sido escolhida, em 1969, para inaugurar o MASP aponta, na leitura atual valorizada pela gestão, um ato descolonizado do Museu. Nessa chave, a nova gestão da equipe em 2016, escolhe a mostra como uma espécie de abertura e apontamento daquilo que marcaria sua gestão. A noção de descolonização do espaço museal e de contínuo tensionamento das narrativas canônicas é, então, considerada de extrema importância, sendo a mostra escolhida representativa desses preceitos.³²

Assim, *A Mão do Povo Brasileiro* e a figura de Lina se erguem como uma espécie de prelúdio do que seria o projeto MASP, sob essa nova agência. De fato, a exposição remontada a partir do projeto original, mas em escala bem menor, acaba por permitir que se perceba tanto o ato inaugural da relação entre o Museu e a produção não canônica brasileira, como algumas percepções do olhar daquele

período sobre essa produção. O olhar etnográfico é continuamente presente. A centralidade das imagens de matriz religiosa católica, em relação às imagens de matriz africana, são um exemplo desse olhar.

³² Descolonizar o museu significava repensá-lo a partir de uma perspectiva de baixo para cima, apresentando a arte como trabalho. Nesse sentido, tanto uma pintura de Candido Portinari, quanto uma enxada, são consideradas um trabalho — uma noção que supera as distinções entre arte, artefato e artesanato. Em sua nova fase, o MASP busca reestabelecer e aprofundar sua relação com essa produção, tomando como ponto de partida a reencenação de uma de suas exposições mais icônicas e remontando a exposições do mesmo caráter — inclusive, a pioneira *Arte popular pernambucana*, em 1949). Aqui, ela é tomada como um objeto de estudo e um precedente exemplar da prática museológica descolonizadora. É, sobretudo, uma oportunidade para expor ao público um pouco dessa produção, para estimular a reflexão e o debate sobre seu estatuto e contexto no museu e na história da arte, e as contestadas noções de “arte popular” e “cultura popular”. A questão central da mostra (e possivelmente subversiva aos olhos dos generais do gosto) é: “de que maneira podem ser reconstruídas, lembradas e reconfiguradas as histórias sobre a arte e a cultura no Brasil, para além dos modos, gostos e ofícios das classes dominantes?” (PEDROSA, 2014, s/p.).



Fig. 27. Vista geral da exposição *A Mão do Povo Brasileiro* (2016). Fonte: Fotografia do autor.

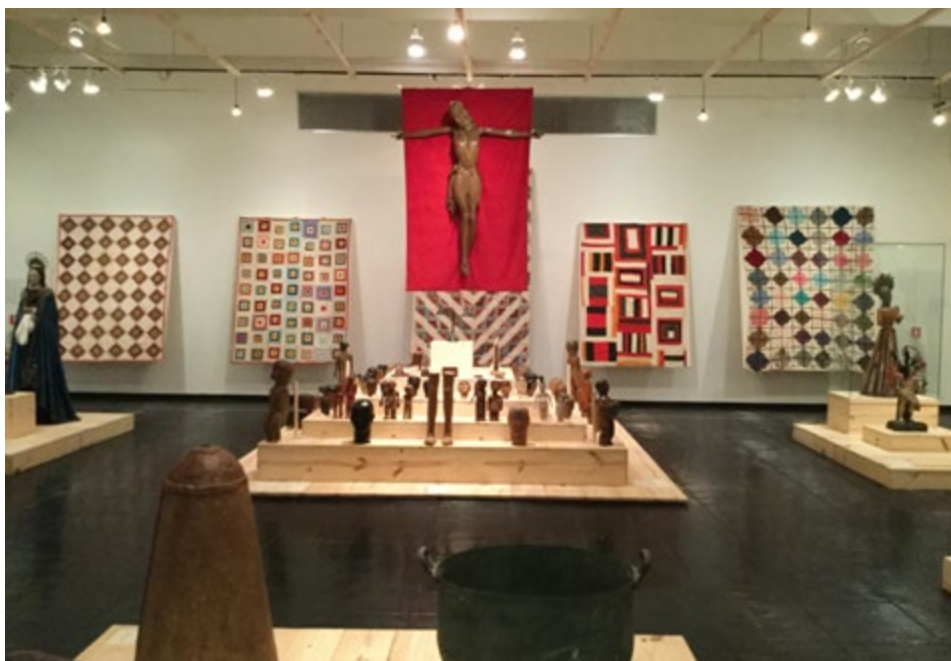


Fig. 28 e 29. Vista da exposição *A Mão do Povo Brasileiro* (2016) (Sobreposição de imagens do imaginário católico em relação aos orixás de matriz afro-brasileira). Fonte: Fotografia do autor.

A segunda exposição que o museu realizou no ano de 2016, foi *Histórias da Infância* (2016). Ali, começava a operar a lógica da relação entre o acervo do museu, a parceria com outras instituições e a constituição de uma história que não se fiava pelo caráter cronológico, estilístico ou autoral, mas pela operação de montagem e disposição de fragmentos (obras), compondo uma história alternativa ou, talvez mais acertadamente, uma história entre outras possíveis.

A exposição, que ocorreu entre os meses de abril e julho daquele ano, teve curadoria de Adriano Pedrosa, Lilia Schwarcz e Fernando Oliva. A partir do acervo do MASP e das obras adquiridas, eram lançados diferentes olhares sobre as representações da infância em um jogo que aproximava as peças, de maioria europeias no acervo do museu, com elementos da arte brasileira e de fora do país, em épocas e contextos diversos. Em texto da curadoria, mais uma vez, a dimensão descolonizadora desses projetos é reforçada:

A exposição se insere num projeto do MASP de friccionar diferentes acervos, desrespeitando hierarquias e territórios entre eles. Nesse sentido *Histórias da Infância* são também histórias descolonizadoras e assumem um sentido político – há um entendimento de que as histórias que podemos contar não são apenas aquelas das classes dominantes ou das culturas europeias e suas convenções visuais. (PEDROSA; SCHWARCZ; OLIVA, 2016)

Durante a investigação da pesquisa, antes de chegar ao recorte apresentado nesta tese, a exposição *Histórias da Infância* colocou-se como um dos horizontes,

exatamente por pertencer a um ciclo de exposições que pretendia friccionar as histórias da arte. Em 2017, foi realizado junto ao centro de documentação do museu um levantamento sobre os materiais utilizados na constituição da mostra: textos relativos à infância, ações do museu em diferentes épocas relacionadas ao tema, contato com instituições – como a Pinacoteca do Estado de São Paulo – para empréstimo de obras. A pintura *Fascinação* (1909), de Pedro Peres, já citada aqui, estava entre esses empréstimos. Em seu display, *Fascinação* aparecia ladeada por *Rosa e Azul* (1881), de Renoir – pertencente ao acervo do MASP – e uma fotografia de Barbara Wagner, da série *Brasília teimosa* (2005-2007), onde dois meninos de calções, que remetem ao azul e ao rosa, são apresentados em conjunto, ampliando as possibilidades de compreensão da infância, enlaçando tempos e realidades longínquas.



Fig. 30. *Fascinação* (1909), Pedro Peres, óleo sob/ tela.
Fonte: Fotografia do autor.



Fig. 31. Vista da exposição *Histórias da Infância* (2016) (Detalhe de Display). Fotografia de autor desconhecido. Fonte: Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo – MASP.

O texto da exposição *Histórias da Infância* já indicava os demais projetos que seriam encabeçados pelo museu nos anos seguintes: *Histórias da Loucura* (2016) e *Histórias feministas* (2019) e, ainda, *Histórias da sexualidade* (2017/2018) e *Histórias da Escravidão* (2018) que, após debate que comentaremos aqui, viria a ser renomeada como *Histórias Afro-Atlânticas*. Além das exposições que apresentam uma espécie de modelo aberto, em constante operação, havia a relação do acervo do museu com outras instituições e, ainda, a série de programações paralelas à exposição central. Lília Schwarcz foi, a partir da posse de Pedrosa, nomeada curadora de histórias e narrativas. Em encontro com a antropóloga e historiadora, perguntei no que consistia sua função a que ela respondeu:

Eu penso que foi o Adriano Pedrosa que criou esse cargo, eu nunca ouvi falar. Eu sou uma curadora adjunta, não sou curadora né. Para *Histórias e Narrativas*, o Adriano não só criou o cargo, como nós, juntos, criamos esse... o projeto do MASP pra essa diretoria. É um projeto que gira em torno da noção de histórias. Tanto das histórias dos brasileiros, como histórias internas à História da Arte, como histórias do próprio museu, esse foi um lugar que acabou crescendo no museu por conta da centralidade desse projeto de histórias que é também um projeto que abre exposições coletivas, como já tivemos *Histórias da infância*, *Histórias da sexualidade* e agora *Histórias afro-atlânticas*. São exposições coletivas que abrem, na verdade, um programa pro ano inteiro Ah! Também o meu papel tem

sido forte na questão dos seminários que antecedem as exposições e também numa iniciativa que eu gosto muito e que eu lidero, junto com o Luciano Migliaccio, que é outro curador adjunto do MASP, que é o BIMASP, ou seja o MASP abriu e já tivemos uma turma, agora vamos ter outra. Uma turma de bolsistas que pesquisam obras ou ciclos, mas sempre da história do MASP. (SCHWARCZ, 2018)³³

Como a própria Schwarcz cita, de fato, é de extrema importância para as exposições, os seminários que ocorrem antes delas. No caso específico de *Histórias Afro-Atlânticas*, o debate leva inclusive à troca do nome da mostra, antes chamada de *Histórias da Escravidão*. Foram dois grandes seminários que ocorreram nos anos anteriores à exposição e levaram a uma série de discussões subjacentes aos modos de operação da mostra. Nessas ocasiões, importantes figuras traziam elementos de suas pesquisas, ao mesmo tempo que dentro do museu se abria espaço para que o tema fosse sendo inserido para pensar não apenas uma exposição específica, mas os trabalhos que ensejariam os rumos da instituição³⁴.

Em 2016, o seminário *Histórias da Escravidão*, dividido em quatro mesas de debates, levou para o museu nomes como o do pesquisador Luis Filipe de Alencastro, autor de *O Trato dos Viventes - A formação do Brasil a partir do Atlântico Sul* (2000); Mary C. Karasch, norte americana, pesquisadora sobre a escravidão no Brasil e na América Latina, com passagens pela

³³ Lília Schwarcz concedeu entrevista, após encontro presencial, via Whatsapp em outubro de 2018.

³⁴ Abro essa seção, a partir de agora, para fazer uma abordagem mais descritiva dos participantes dos seminários e de algumas de suas produções. Faço essa escolha tendo em vista que, em uma tese como a que apresento, posso contribuir para investigações futuras ao nomear e apresentar referências que tratam dos temas elencados na tese e nos seminários do MASP.

Universidade de Brasília e Universidade Federal de Goiás; o historiador brasileiro negro Flavio Gomes, um dos nomes centrais no Brasil em estudos sobre a escravização e cultura material, também referencial na discussão sobre quilombos. Ainda para salientar as redes de relações e as tramas complexas que compõem uma mostra, cabe salientar que junto com Lília Schwarcz, Gomes viria a ser autor do *Dicionário da Escravidão e Liberdade* (2018), editado pela Cia das Letras. Contando com esses convidados, a Mesa 1 debateu a escravidão e seus processos, além da relação entre as experiências colonizadoras no Atlântico Sul e as tensões entre escravização e liberdade.

A segunda mesa contou com as presenças de: João José Reis, historiador e professor titular de História da UFBA, referência no tema da escravização; Rhoda Reddock, pesquisadora negra, professora de gênero, mudança social e desenvolvimento e vice-diretora da Universidade das Índias Ocidentais em Trinidad y Tobago; Angela Alonso, professora da USP dedicada à sociologia política e formação de movimentos sociais, autora de livros como *Ideias em Movimento: geração de 1870 na crise do Brasil Império* (2002)³⁵; Muryatan Santana Barbosa, estudioso negro da história intelectual do Pan-africanismo e professor do bacharelado em Ciências Humanas da Universidade Federal do ABC; Petronio Domingues, professor da Universidade Federal de Sergipe e autor de livros e artigos como *Experiências da Emancipação-Biografias, instituições e movimentos sociais no pós-abolição* (2011), em parceria com Flavio Gomes.

A Mesa 3 trouxe o já citado professor da UERJ, historiador da arte, Roberto Conduru; Marcio Farias, coordenador negro do núcleo de educação do Museu Afro Brasil; professor Geoff Quilley, historiador da arte, inglês e autor de *Empire To Nation-Art, History and the visualization of Maritime Britain, 1768-1829* (2011). A mesa tratou diretamente das questões da arte, visualidade e narrativas que partem da escravização e chegam à arte contemporânea e às instituições, como no caso do já citado Museu Afro-Brasil. O seminário contou, ainda, com a apresentação de Adriano Pedrosa, conferência de Lília Schwarcz e de Deborah Willis.

Se destacamos detalhadamente os nomes presentes nesse primeiro seminário é para, entre outras conexões, acentuar a ênfase em um debate que tratava do afro-atlântico enfocando e dando protagonismo à experiência da escravização. Vale destacar, novamente, que *Histórias da escravidão* era o nome apresentado no projeto da gestão de Pedrosa à frente do MASP. Logo, essa exposição tomaria a escravização e seus efeitos como a parte principal dos argumentos envolvidos na mostra. Os debates, principalmente das três primeiras mesas, traziam pesquisas e relatos sobre a experiência da escravização nas Américas e no Caribe, estendendo-se aos movimentos de emancipação, em especial às formas de resistência, como os quilombos e o abolicionismo.

A terceira mesa estava mais voltada para questões da arte. Nela, chama a atenção o debate trazido pelo professor Roberto Conduru. Ele começa destacando a importância de um seminário público com vistas

³⁵ Angela Alonso também fez importantes publicações sobre as ideias de Joaquim Nabuco e José do Patrocínio e as concepções envolvidas no movimento abolicionista.

à preparação de uma exposição, como ali ocorreria. Logo a seguir, propõe a análise de um conjunto de obras de artistas contemporâneos com produção a partir dos anos 90 do século XX. O professor ressalta como cresce a produção de estrangeiros, como europeus e norte-americanos, na temática da diáspora, mas também aponta o que chama de um surgimento da discussão em regiões fora do Rio, São Paulo e Salvador e a grande quantidade de artistas como dado recente na arte contemporânea que trata de temas ligados à experiência negra. Levanta, ainda, questionamento sobre em que medida artistas negros são afetados por sua condição em suas produções poéticas. Conduru cita artistas como o mineiro Jorge dos Anjos, com atos performáticos e produção de obras que relacionados a uma habilidade construtiva trazida pela proximidade com a produção de Emanuel Araújo e Rubem Valentim. Fala da associação de meios específicos da arte contemporânea, seus procedimentos e materiais, com atos ligados às religiões de matriz afro-brasileira. O professor cita também trabalhos de Marepe, artista baiano radicado em São Paulo, e Ayrson Heráclito, baiano que viria assumir o grupo de curadores de Histórias Afro-Atlânticas. A partir da performance Bori (2009), de Heráclito, o palestrante estabelece uma série de relações com o elemento cabeça, presente nos atos daquela performance, argumentando que os trabalhos do artista borrariam os limites entre arte e religiosidade.

Nessa chave de interpretação o professor cita, por exemplo, o trabalho de Rosana Paulino, da Série Bastidores, em que rosto de mulheres negras apresentam suturas que falam, segundo a artista, dos diferentes silenciamentos de mulheres negras. Na interpretação trazida por Conduru, porém,

o trabalho estaria associado aos procedimentos de religiosidade africana e afro-brasileira, como amarrações e mandingas, presentes em terreiros brasileiros. Conduru não nega a dimensão política do trabalho em relação às mulheres e, mais especificamente, às mulheres artistas, mas acentua a representação das religiões afro-brasileiras. Assim, toma a cabeça e a religiosidade como principais chaves de análise dos trabalhos. Essa continuidade da relação entre arte e religiosidade como vetor de compreensão do que é produzido por sujeitos racializados como negros no Brasil tem largas conexões com a historiografia brasileira ao abordar esses trabalhos, como já tratamos. O professor encerra a sua fala questionando se as obras não seriam exotizações dos corpos negros, salientando que elas apontam para um desafio do campo em relação a questões sociopolíticas que estariam à margem do debate artístico sobre Brasil e África.

Em 2017, um novo ciclo de debates sobre a exposição vai ser operado pelo MASP, no seminário que passa a ter o título Histórias Afro-Atlânticas. O seminário abre com fala de Pedrosa, ressaltando a parceria com o instituto Tomie Ohtake, tratando do caráter de histórias, no plural, e apontando para a expansão da noção de histórias com características não totalizantes. O seminário ocorre no dia seguinte à abertura de Histórias da Sexualidade e aponta para a continuidade do projeto, contando com exposições monográficas de artistas negras e negros como Maria Auxiliadora, Rubem Valentim, Emanuel Araújo, Aleijadinho e do norte-americano Melvin Edwards. O diretor ainda atenta para o olhar do MASP sobre as representações de artistas negros em seu acervo. Lilia Schwarcz cita a continuidade de um projeto de pesquisa, que duraria

dois anos, somando-se aos curadores os nomes Helio Menezes, antropólogo, ativista e intelectual negro, além do artista negro Ayrson Heráclito. A fala de Lília, traz os trânsitos e circulações em um eixo mais amplo que o Brasil. Ali, ela explica que a mudança de título da exposição está ligada às discussões dos grupos de pesquisadores-curadores e à vontade de ampliar o debate sobre a circulação de um conjunto de imagens e representações visuais que, de tão recorrentes, terminaram por constituir convenções visuais. Assim, se considerariam imagens procedentes da África, das Américas do Caribe e também da Europa. Ainda em sua apresentação, a antropóloga cita a noção desenvolvida pelo etnólogo franco-brasileiro Pierre Verger nos termos de fluxos e refluxos entre África, Brasil e as Américas. Percebe-se, então, uma mudança de enfoque entre o projeto inicial que não está apenas no título da mostra, mas em toda a orientação que a exposição apresentaria.

3.2 Travessias: Tempos justapostos para histórias afro-diaspóricas

Com os aportes citados anteriormente,

Histórias Afro-Atlânticas abriu suas portas, ocupando os espaços do Instituto

Tomie Ohtake e do MASP, no dia 29 de junho de 2018. Para a exposição foram reunidas mais de 400 obras vindas da África, das Américas, do Caribe e da Europa, do século XVI ao século XXI³⁶.

Contou-se com financiamento via Lei de Incentivo à Cultura e Proac (Fundo de Investimento em Cultura do Estado de São Paulo) e constam nos créditos, ainda, Vivo e Itaú como parceiros estratégicos. Como patrocinador principal constavam a Terra Foundation for American Arts, fundação norte americana, a Confederação Nacional das Indústrias e a parceria do Museu Afro Brasil, Museu Nacional de Belas Artes de Cuba e da National Gallery of Jamaica. Portanto, percebe-se uma extensa rede institucional que atravessa investidores, instituições culturais paulistas e investimentos provenientes da iniciativa privada, bem como o uso de mecanismos fiscais previstos no, agora extinto, Ministério da Cultura e governo do estado de São Paulo. Se as redes institucionais são amplas e cruzam o Atlântico, o time de curadores tem sua base principal em São Paulo, no MASP. Assinaram a curadoria, além de Lília e Pedrosa, Helio Menezes, Tomas Toledo e Ayrson Heráclito.

A exposição foi dividida em oito eixos. No Museu de Arte de São Paulo estavam: “Mapas e Margens”; “Cotidianos”; “Ritos e Ritmos”; “Rotas e Transes”; “Áfricas, Jamaica,

³⁶ As obras vieram do acervo do MASP e de outros 24 acervos públicos brasileiros, além de: Museu Nacional de Colômbia; Museu Nacional de Bellas Artes de Havana (Cuba); 13 acervos norte-americanos; 3 acervos britânicos; 5 instituições francesas; Internacinal Instituut Voou Sociale Geschiedenis Amsterdã; Galeria Degli Ufizzi, Florença (Itália); National Gallery of Jamaica; Museo Nacional de Arqueologia e Antropologia do Peru; Museu Bellapart, da República Dominicana. A mostra contava ainda com empréstimos de mais de 60 galerias e coleções particulares de diferentes partes das Américas, do Caribe e da Europa.

Bahia”; “Retratos”; “Modernismos afro-atlânticos”.

No Tomie, tiveram lugar os segmentos “Emancipações e Resistências” e “Ativismos”. A exposição foi programada não no caráter de efeméride, mas apontando para a necessidade de atenção e ampliação dos debates dos 130 anos da Lei Áurea. Mais do que títulos dos segmentos, veremos que as categorias levam a pensar os objetos, em seus encontros afetuosos e bélicos – montagens fílmicas que se dão nos espaços expositivos.

A opção curatorial pela divisão em segmentos, uma organização que foge da cronologia, foi feita assumidamente por parte da equipe como um reflexo da experiência anterior, na exposição *Histórias Mestiças* (2014). Cabe ressaltar, contudo, que o enfoque e os argumentos da mostra de 2018 ultrapassam aquele projeto inicial e conseguem, a partir do que estamos nomeando como montagem, editar cada um dos segmentos com um conjunto de narrativas. Elas são articuladas pela relação entre elementos de diversas proveniências e épocas, reunidos nos espaços e colocados em situação de diálogo, confluência e conflito.

Na perspectiva que adoto aqui, tomando a montagem fílmica como cerne, muitos são os exemplos que a exposição suscita. Começaremos pelos segmentos que ocuparam a sede do MASP para, logo em seguida, nos determos sobre o que foi alocado no Instituto Tomie Ohtake.

Não, não começaremos nosso caminho a partir do exterior da sala de exposição. Voltaremos a ele depois. Todo o fluxo precisa de um ponto de partida e o que acontece depois é resultado de muitos outros instantes que se dão na travessia. Quero pensar, inicialmente os “Mapas e as Margens” em *Histórias*

Afro-Atlânticas, a partir de um trabalho que estava no canto da sala. Embora eu não esteja analisando os objetos isoladamente – é indispensável pensar a mostra como esse tecido que se dá em constante troca, com constelações, fragmentos e sequências poucas vezes tão perfeitamente acabados para quem, como eu, quer pensar a exposição como montagem fílmica – aqui inverte essa condição para conversar a partir daquele que talvez seja um dos mais significativos trabalhos produzidos por uma artista racializada como negra em terra brasileira. Desde o título estamos imersos naquilo que tratamos e na narrativa que toma como partida os fluxos e refluxos do Atlântico. Falo de *A Permanência das Estruturas* (2017), trabalho de Rosana Paulino.

Nele, estão presentes a impressão digital sobre tecido, os recortes e costuras que juntam fragmentos. A organização da superfície alude ao conhecimento estabelecido como canônico desde a era da colonização e que, ainda hoje, objetifica algumas existências. Essas questões estão todas postas no trabalho da artista que, talvez pelo tanto que convoca, esteja colocado na lateral da primeira sala da mostra. Em *A Permanência das Estruturas* há a afirmação, formação e pergunta.

Em *A Permanência das Estruturas* há esse enorme questionamento: as estruturas permanecerão? Quanto do tumbeiro, que está no recorte central costurado e montado como fragmento, associado a imagens de uma das várias enciclopédias europeias que inventaram o corpo negro, reflete a permanência da estrutura de conhecimento clássico, surgido por entre as imagens do corpo negro de lado, de costa, visto como vazio solene? Quanto daquelas vistas do corpo negro o inventava como animal, como selvagem, levando ao crânio que se sobrepõe a um recorte de perna?



Fig. 32. A permanência das Estruturas (2017), Rosana Paulino, gravura. Fonte: <http://www.rosanapaulino.com.br/>

São essas perguntas, as permanências de estruturas, os movimentos que estremecem tal permanência desde suas dimensões epistemológicas, o cotidiano de cada indivíduo negro ou branco em sociedades colonizadas que são narrados de forma fílmica e cadenciada em cada uma das salas.

Nesse caso, o mapa, a invenção do território, a invenção da cartografia e as divisões marítimas e continentais atuam na costura entre os diversos

fragmentos que, a princípio, se pensados cronológica, formal ou geograficamente ou mesmo de forma autoral, estariam distantes. Esses fragmentos compõem a seção “Mapas e Margens”, também com elementos retirados de existências individuais para serem postos em relação naquele instante expositivo. Eles não compõem apenas uma sala, mas um capítulo da longa narrativa que ali se desdobra.

Pensando isoladamente, teríamos o trabalho de Rosana, a tapeçaria de Gobelin, a sequência marítima da terra em transe de Glauber Rocha. Reunidos, eles falam de navegações, mares singrados e sangrados, corpos e permanências, divisões espaciais contemporâneas que ainda ecoam na memória de

quem vive marcado pelo que se costumou chamar de margem. A margem que recebe o peso do pé exausto do corpo que Rosana reapresenta.

Voltando à entrada da sala e às sequências a serem atravessadas nas seções expositivas, cada qual, com sua opção narrativa – numa sequência fílmica – ensaia

e lança o vínculo para o que virá. A montagem está aqui viva. É a lente que percorre essa exposição reerguida por palavras, imagens e anotações de um corpo negro e pesquisador, imerso no espaço expositivo. Já na entrada, visitamos Angola, Costa da Mina, Moçambique. Fomos às cinzas e agora somos fogo parado e papel.



Fig. 33. Pedras Portuguesas #1 (2017), Jaime Lauriano, objeto. Fonte: Acervo Fotográfico do MASP, disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>.



Fig. 34. Pedras Portuguesas #2 (2017), Jaime Lauriano, objeto. Fonte: Acervo Fotográfico do MASP, disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>.



Fig. 35. Pedras Portuguesas #3 (2017), Jaime Lauriano, objeto. (Vista da exposição Histórias Afro-Atlânticas (2018), Seção Mapas e Margens). Fonte: Acervo Fotográfico do MASP, disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>.



Fig. 36. Hamida (2017), Ibraim Mahama Ghana, objeto; Os dois touros (1723-1730), autor desconhecido, tapeçaria. (Vista da exposição Histórias Afro-Atlânticas (2018), Seção Mapas e Margens). Fonte: Acervo Fotográfico do MASP, disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>.

Do vidro, entrevê-se dois enormes painéis. Justapostos, visualmente se rejeitam. Mas, mais uma vez, o conflito entre fragmentos, quase a um modo Eisensteiniano, gera a a narrativa. Montagem como criação de ideia, como fragmentos articulados no interior de um discurso, aqui, expositivo. A manufatura de gobelin *Os dois touros*, da série *Pequenas Índias* (1723-1730) está arrebatadoramente justaposta ao trabalho *Hamida* (2017) do africano Ibraim Mahama Ghana (1987-). *Hamida*, uma reunião de sucatas de lona sobre sacos de juta. Estão dadas, assim, boa parte das cartas da mostra:

justapor tempos e geografias através da existência desses objetos em estado de exposição, vibrando em seus locais de origem, seus diferentes tempos e processos históricos e culturais. Século XVIII e XXI abrem o mar Atlântico e falam, de novo, de estruturas que permanecem ao mesmo tempo que se reinventam.



Fig. 37. *Éramos cinza e agora somos fogo* (2018), Maxwell Alexandre, pintura. (Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Mapas e Margens). Fonte: Acervo Fotográfico do MASP, disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>.

Para além dos displays, há o vidro que nos joga para dentro e nos faz pensar naquilo que está fora da sala. Um aviso de que já fomos fogo, com as pedras portuguesas de Jaime Lauriano, organizadas em mosaico, deixando entrever nomes de África.

Colocadas lateralmente à porta de entrada, estão também sobre um display: a projeção de *Terra em transe* de Glauber Rocha (1939-1981) – continuamente mostrando a sequência marítima da abertura do filme de 1967 – e uma pintura do norte-americano

Radcliffe Bailey (1968-) intitulada *Ocidental* (2015). Nela, imagens de máscaras africanas e objetos das mais diversas procedências geográficas do continente são sobrepostos sobre camadas de tinta, com pinceladas que remetem a muitas camadas de mar. Há muitas camadas de mar no segmento de

Afro-Atlânticas. Camadas que ecoam os tempos e os lugares, tal como a justaposição do mapa de Hank Willis Tomas, *Um lugar para chamar de Lar* (2009), com o Navio (2007) de Emanuel Araújo. Essa aproximação estabelece uma cartografia que une África e América. Há em tudo na sala as noções de embarcação e mar.

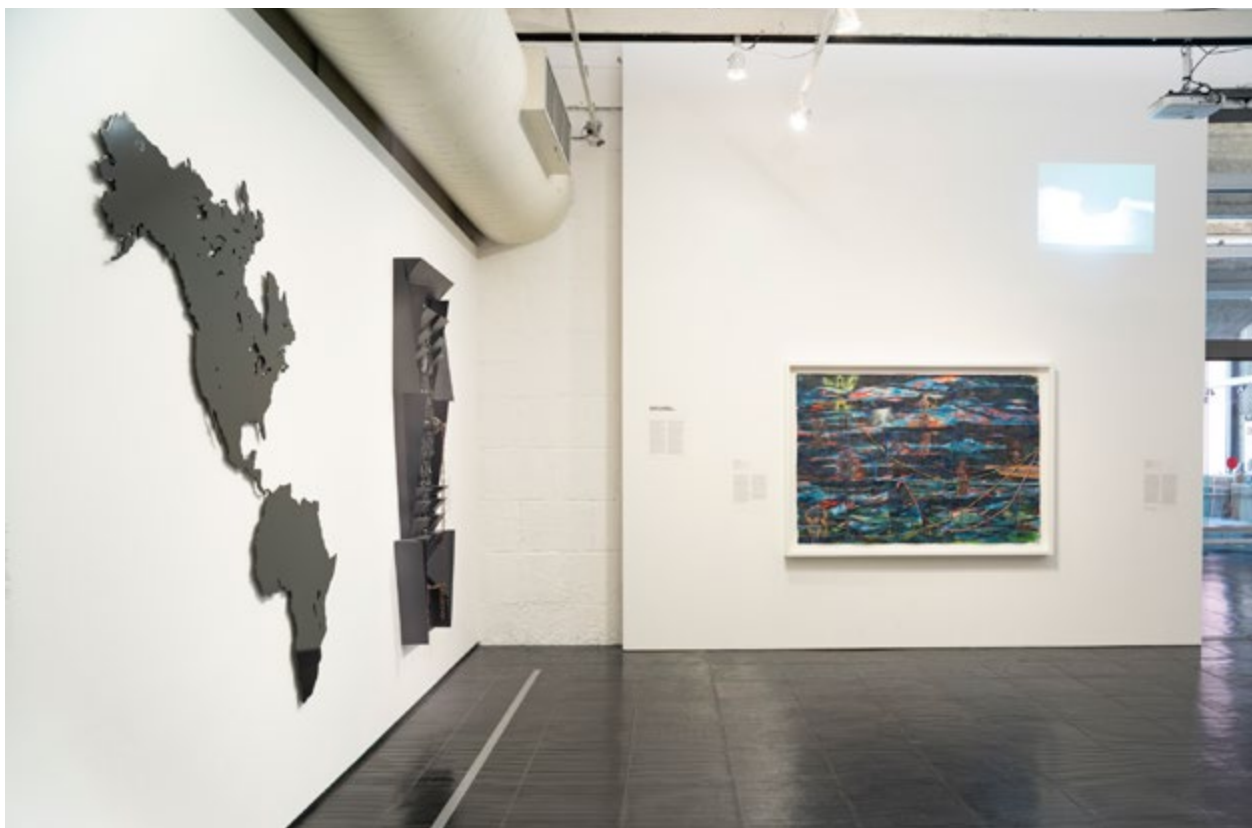


Fig. 38. *Um lugar para chamar de lar* (2009), Hank Willis Tomas, objeto; *Navio* (2007), Emanuel Araújo, objeto; *Ocidental* (2015), Radcliffe Bailey, pintura. (Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018). Seção Mapas e Margens). Fonte: Acervo Fotográfico do MASP, disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>

Tais trabalhos confrontam com a *Permanência das Estruturas*, que se avizinha de forma muito próxima dos corpos acorrentados e levados em direção ao navio *Em Servidão* (1936), de Aaron Douglas.

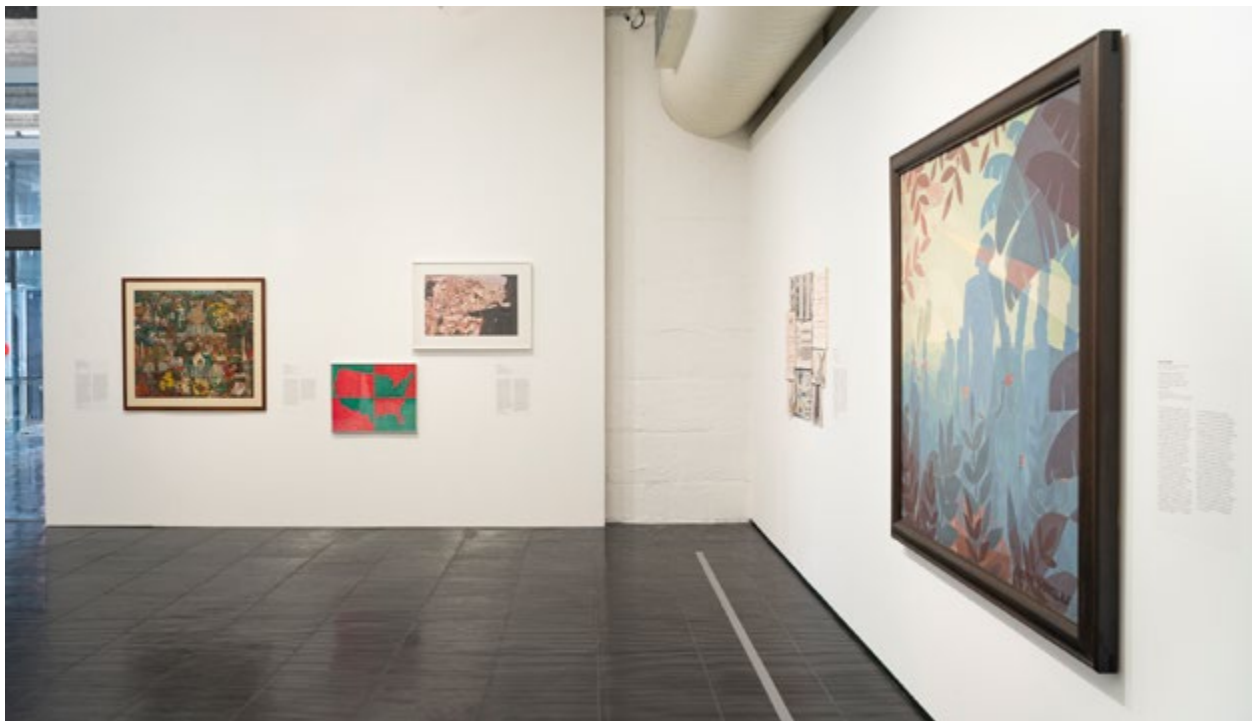


Fig. 39. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018). Seção Mapas e Margens. Fonte: Acervo Fotográfico do MASP, disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>.

Mas há mapas e margens também para o tempo em que coexistimos e eles estão em toda a sala, irradiando a partir dos trabalhos que ocupam a outra extremidade dos tapetes de Gobelin e daquele feito de sucatas, *Hamida*. Se a tensão entre tempos tem nos dois trabalhos a sua força, o mesmo se dá em escala menor, mas não menos contundentemente, nos trabalhos de Carlos Moraes (Rio de Janeiro, 1960-), Gilberto de la Nuez (Cuba, 1913-1993) e Faith Ringgold (EUA, 1930-) – cuja presença é muito recorrente na exposição. Ali, a permanência das estruturas (re)volta. (Re)volta com favelas sob a mira das metralhadoras, em *Ataque a Helicóptero: Reação, fuga e execução* (2004); nas bandeiras empunhadas entre corpos negros caídos, com *Primícias*

do socialismo em Cuba (1973); no mapa da violência que marca os corpos negros, com uma cartografia que (re)toma a fundação da prisão de Attica pelos EUA.

São muitas as margens e mapas do próximo segmento, dando início à sequência com maior número de seções da mostra. Servem de aviso de que há permanência e impermanência, há territórios forjados pelo sal do oceano e experiências que esmaecem o apelo visual da tapeçaria francesa. A promessa de paraíso vindouro se deu, e ainda se dá, a partir da junção de fragmentos que compõem a seção. Horizonte e utopia, corpo preso e corpo em luta.

**“Olha os pretos estão trabalhando
Olha os branco estão só olhando”**

Lembro de ainda muito pequeno ouvir esse canto, ponto. Era entoado na voz de minha tia. Na época, não podia saber que aquele canto era uma reminiscência da situação de sujeitos escravizados. Escolho utilizar essa memória, posto que foi a primeira imagem que me veio à mente ao emergir na sala “Cotidianos”. Cenas de trabalho, dos dias dos escravos, constituem o ponto de partida de uma seção que nos faz cruzar oceanos e tempos, chegando às permanências que tocam a vida de sociedades coloniais e pós-coloniais encharcadas, até os dias de hoje, pelos fluxos do *Afro-Atlântico*.

Embora não seja a primeira coisa que se encontra ao adentrar o segmento por qualquer uma das suas extremidades de acesso, começarei por um trabalho que toca na noção de montagem. Começarei pela artista estadunidense Faith Ringgold, com *Subway Graffiti* (1987). O trabalho – um longo painel que lança mão materialmente da experiência nomeada como popular em seus procedimentos de construção – se assemelha a uma espécie de colcha (quilt) e apresenta uma cena típica do cotidiano urbano. Uma multidão de homens e mulheres, negros e brancos, aguarda o metrô. Reúne-se momentaneamente à espera de algo que se dará naquele instante e se desfará no próximo. O catálogo da mostra fala de uma comunidade passageira que logo se diluirá com a chegada do trem. De certa forma, podemos pensar também a exposição como esse instante anterior à chegada do trem. Esse momento em que a comunidade de trabalhadores se reúne para, logo depois, seguir vidas e destinos diversos.



Fig. 40. Subway Graffiti nº 2 (1987), Faith Ringgold, tapeçaria. Fonte: <http://www.faithringgold.com/>



Fig. 41. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Cotidianos. Fonte: Acervo Fotográfico do MASP, disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>

Falar das montagens que ganham espaço nos displays de “Cotidianos” é também falar dos agrupamentos que estabelecem vínculos, como no caso das obras comentadas em relação a um vídeo contendo instruções de segurança para a vida no Rio de Janeiro, pós intervenção militar. Narrado por três famosos *youtubers* negros, *Intervenção no Rio: como sobreviver a uma abordagem indevida* (2018) é um vídeo de três minutos e alguns segundos que ganha caráter de obra, relato, advertência e sinalização no espaço expositivo. Sinalização para compreender o trabalho que se avizinha e perceber como ainda é vivo o sentimento de vulnerabilidade do corpo negro diante daquilo que arbitrariamente se estabelece como ordem, como norma. Ordem e norma explodem em seus sentidos violentos quando, justaposto ao vídeo, vimos três pinturas dos séculos XIX e XX. À advertência dos meninos negros da internet a seus seguidores, soma-se a pintura *Praia Don Manuel* (1823), de Félix Emile Taunay (1795-1881), retratando uma cena de trabalho dos cativos nos portos do Rio de Janeiro. Próxima, está ainda outra cena do mesmo artista, *Rua direita, Rio de Janeiro* (1823) que retrata o centro urbano carioca tomado de homens negros em situação de trabalhos forçados. A presença de sujeitos brancos é representada, entre outros personagens, por um guarda imperial e um grupo de senhores em casacas e sombreros. Eles vigiam os corpos dos negros, em contínua atividade, ou apenas conversam em círculos alheios ao que se passa – cena que se coloca como índice natural da paisagem daqueles tempos.

O Rio – aquele da intervenção alertada constantemente pelas vozes dos três meninos – reaparece na plácida imagem de Henry Chamberlain (1796- 1844) que,

conforme aponta o texto da exposição, representa em *A ponta do Calabouço* (1816-21), escravos conversando serenamente, “formando uma espécie de Arcadia dos Trópicos, longe da violência do sistema escravagista” (SCHWARCZ; PEDROSA; TOLEDO, 2018, p. 102).

Aqui, a justaposição traz o Rio de Janeiro como porto de chegada, como local de submissão de corpos negros contrastada com a invenção de paraíso ainda presente no imaginário acerca da cidade. O Pão de Açúcar, visível na pintura de Chamberlain, assiste cenas semelhantes às da pintura de Taunay, envolvido pelo eco de alerta da paisagem contemporânea.



Fig. 42. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Cotidianos. Fonte: Acervo Fotográfico do MASP, disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>

Ainda podemos colocar na mesma sequência narrativa uma quarta pintura do século XX, de Willian Henry Johnson, artista negro estadunidense (1901-1970) que complementa a série com *At The Levee (No Dique)*, de 1943. Na cena, um grupo de negros e negras aguarda o barco que chegará, reforçando a relação de tensionamento entre presença e deslocamento em diferentes épocas. O recorte que apresento aqui dá conta, portanto, de um conjunto de obras que cortam todo o espaço expositivo de forma contínua, se metamorfoseando de acordo com o segmento desdobrado em cada seção. Os espaços e intervalos entre um fragmento e outro, são elemento importante

da expografia e da cadência da narrativa. O vídeo da intervenção carioca acaba sendo um dos vários pontos de transição e luminosidade na composição das narrativas apresentadas na sala “Cotidianos”.

Se organiza da mesma forma o display diagonal da sala. Partimos do impactante trabalho de Benny Andrews (1930-2006), *Harlem USA* (Migrant Series, 2004), que apresenta em óleo e colagem de tecido uma enorme e luminosa cena de sujeitos negros humanizados, em condições de cotidiano urbano, ocupando o espaço da cidade de distintas formas. A cena traz desde os recém-chegados admirados com o que encontram,

até um homem negro encostado sobre uma parede, lendo o jornal que está em uma das mãos, enquanto segura seu material de trabalho com a outra. Aqui, uma sociedade formada por negros expõe suas diferentes

divisões de classe. A tela ocupa posição central sobre o display. Nos lados direito e esquerdo, os demais trabalhos formam uma espécie de constelação.



Fig. 43. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Cotidianos. Fonte: Acervo Fotográfico do MASP, disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>

Dessa forma, somos tentados, a partir da centralidade e do intervalo do trabalho de Andrews, a projetar um olhar encharcado para as demais pinturas. À direita, cenas de trabalho escravo que se organizam tomando como elemento principal a pintura *Noon Time (meio dia)* (1943), do jamaicano Albert Huie (1920-2010). Nesse trabalho, um grupo de homens e mulheres negras descansa na sombra das árvores, tendo ao fundo uma pequena figura que segue o trabalho por entre fardos e barris. A pintura é cercada por telas, na sua maioria feitas por pintores viajantes, apresentando uma colônia em que paisagem, trabalho, corpos negros e brancos, aparecem em situação de harmonia, sem nenhum

conflito, trauma ou resquício de estremecimentos cotidianos. O cotidiano, que ganhou visualidade a partir de determinadas convenções pictóricas, explode em seu caráter artificial na relação entre os demais trabalhos. Os fragmentos que compõem o grande espaço ocupado pelos cotidianos, se valem de relações de confirmação e negação que, mais uma vez, lembram Marcelo Masagão e seus encontros afetuosos e bélicos.

Impossível ver essa organização, constelações que permitem o trânsito de ideias e leituras, sem lembrar da disposição das pranchas warburgueanas. Se, por um lado, a ênfase aqui está na montagem fílmica, por

outro, há esse caráter de reunir elementos a princípio dispersos, pensando sobrevivências que, nesse caso, são da ordem de uma experiência da cultura. Elas ecoam, nessa pesquisa, os procedimentos das pranchas do *Atlas Mnemosyne*. Junção de fragmentos: as pranchas são, também, espaços de edição que revelam, além das coisas em si, aquilo que acontece entre as coisas quando reunidas e editadas para propor novos sentidos.

Embora eu esteja me referindo aos procedimentos da montagem fílmica, cabe aqui pensar em Warburg. Mas também pensar como música, poesia e resistência se alinham nos ritmos dos Racionais MC'S. Sua música levou adiante o pensamento de toda uma geração sobre o seu lugar, e os seus não lugares, enquanto negras e negros. Os negros dramas e as negras alegrias não seriam compreensíveis, na sala seguinte, sem a noção de um cotidiano atravessado pelo rito e pelo ritmo, partes de uma mesma estratégia. Festa e guerra coexistem, assim como na capoeira:

Cerimônias, alimentos, adereços, ofertas, divindades, transe, instrumentos, pais de santo e sacerdotes dominam representações produzidas tradicionalmente no continente africano, mas recriados em territórios americanos e caribenhos. Se as origens são várias, em comum elas guardam o uso de línguas africanas, em seus cantos, referências às divindades das várias nações daquele continente e suas cosmovisões e concepções de mundo e da natureza. (PEDROSA; SCHWARCZ; TOLEDO, 2018, p. 145)

Rito e ritmo, guerra e celebração, afeto e belicosidade: assim acontecem as justaposições dos trabalhos de Heitor dos Prazeres (1898-1966) e Jamie Colson (1901-1966) como a menor parte desses fragmentos. O holandês Dirk Valkenburg (1675-1721) e o uruguaio Pedro Figari (1861-1938) completam esse primeiro frame do painel.



Fig. 44. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Ritos e Ritmos. (Detalhe de display). Fonte: Fotografia do autor.



Fig. 45. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Ritos e Ritmos. (Detalhe de display) Fonte: Fotografia do autor.

Esse primeiro plano, ainda poderia ser pensado como uma articulação entre cativos e libertos, sendo o ritmo tomado como algo da ordem da resistência. Tocam e dançam corpos de homens e mulheres negras em três das quatro pinturas. Agrupados, eles introduzem o ritmo no espaço do cativo e no espaço da resistência do centro urbano. Quando continuamos o display, sentimos a continuidade afetiva em relação ao grupo de obras precedentes e nos deparamos com uma espécie de síntese: os trabalhos de Carlos Vergara (1941-) e

Vincent Rosenblat (1972-). Rosenblat mostra um grupo de homens negros abraçados, de costas para o espectador, em um baile funk. Eles entram em franco diálogo com a fotografia de Vergara, onde três homens negros trazem inscrito em seu peito, em letras brancas, a palavra “poder”. Essa fotografia acena para o carnaval, título da série que o trabalho sem título integra. Nesses dois blocos, o percurso pelo ritmo é também percurso pela resistência.

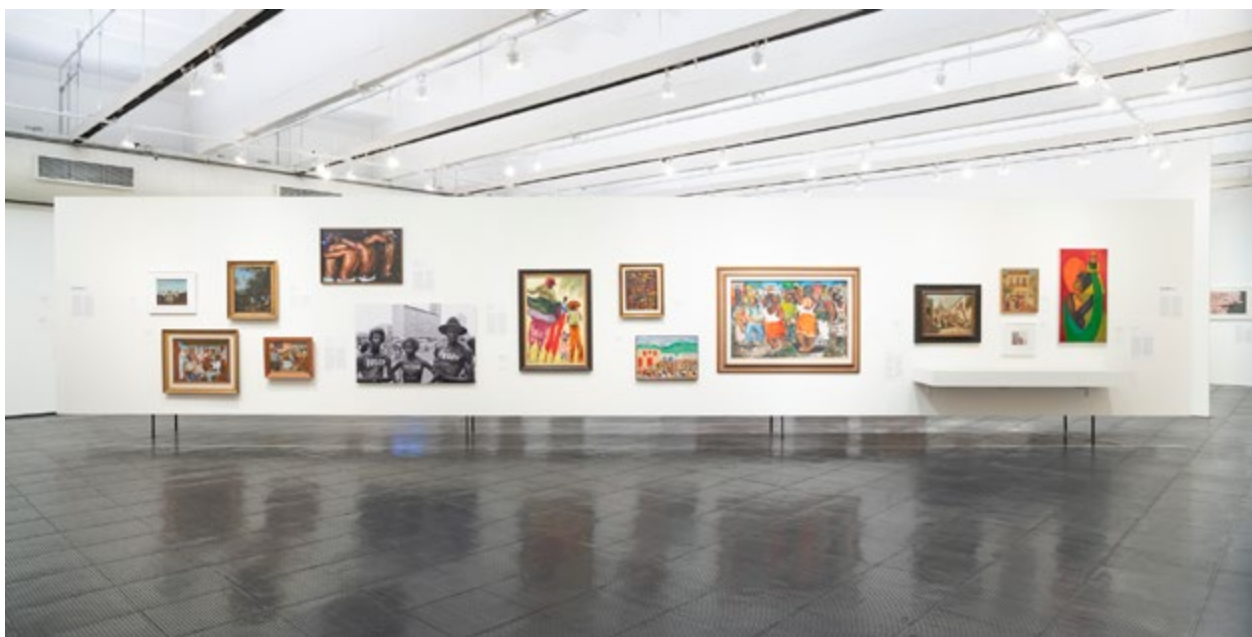


Fig. 46. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Ritos e Ritmos. Fonte: Acervo Fotográfico do MASP, disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>

Os ritos e ritmos se confrontam na sala. O display contínuo, já referido, que acompanha o espectador desde o primeiro até o último espaço da exposição, participa de recortes específicos,

jogando como os temas e funcionando como uma espécie de linha que corta a mostra.

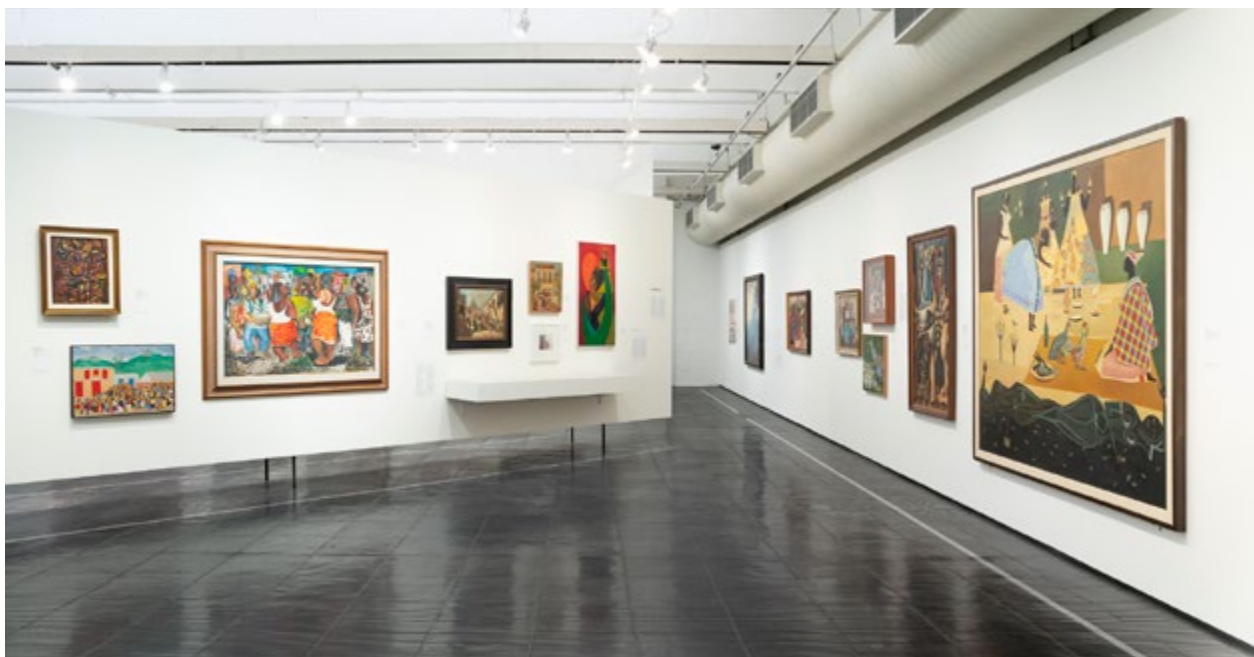


Fig. 47. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Ritos e Ritmos. (Detalhe de display) Fonte: Fotografia do autor.



Fig. 48. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Ritos e Ritmos. (Detalhe de display) Fonte: Fotografia do autor.

Nos ritos, em relação ao display que tratamos acima, há um elemento que deve ser ressaltado. Uma das extremidades apresenta a pintura *Alexandrina e sua cidade* (1944), do artista argentino radicado no Brasil, Carybé (1911-1997). Carybé faz parte de um grupo de artistas brancos frequentemente apontados em trabalhos que tratam sobre arte afro-brasileira (CONDURU, ARAÚJO, MUNANGA). No entanto, sabe-se que essa associação deve ser problematizada a partir da vertente historiográfica que discute as complexidades do termo afro-brasileiro. Ela questiona a perspectiva inclusiva, baseada em pressupostos que já explicitamos anteriormente, acompanhados por uma geração mais recente de pesquisadores.



Fig. 49. *Alexandrina e sua cidade* (1944), Carybé, óleo sob/ tela.
Fonte: Fotografia do autor.

Nos referimos ao projeto centrado na noção de mestiçagem e miscigenação. Cabe destacar o que aponta Marcos Wood (2018), pesquisador dos traumas da escravidão e do colonialismo – além de performer, pintor e cineasta – na antologia de textos que foi publicada junto ao catálogo de *Afro-Atlânticas*. Ao se referir a Carybé, ele nos lembra que o governo militar transformaria a Bahiatursa (Superintendência de Fomento ao Turismo do Estado da Bahia) em Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC) e que, apesar da mudança de nome, as duas tinham o objetivo de produzir uma imagem palatável da harmonia racial adaptável ao gosto turístico pelo afro-brasilianismo:

O que se perde na tradução, em meio às banalidades que essa política gerou, é perfeitamente sintetizado nas mascaradas e estilizadas espectrais de Carybé (1911-1997), o artista escolhido pela ditadura para retratar a Bahia Negra. A obra de Carybé se distingue pelas elaboradas pranchas presentes em *Iconografia dos Deuses Africanos* e pelo guia turístico ilustrado, bastante popular, *As Sete Portas Da Bahia*. Nesses volumes culturalmente letais, tão bem sucedidos em sua comercialização, na Europa e nos Estados Unidos, toda uma cultura diaspórica, multifacetada, desestabilizadora, profundamente religiosa e em constante mudança é implacavelmente eliminada. O caráter multiforme da África Negra, passa por uma metamorfose sinistra e emerge como um discurso visual lisonjeiro e imobilizado. (WOOD, 2018, p. 342)

Tendo em conta as razões destacadas por Wood, o intervalo longo entre os orixás de Carybé e as representações de Yemanjá, Oxum e outros orixás de artistas como Djanira (1914-1969), aparecem aqui de forma distinta dos demais intervalos que perpassam

os displays da mostra. Ali, como se essa primeira visão fosse sendo desfeita, somos convocados a pensar Carybé e uma das estratégias frequentes das representações dos embates raciais no Brasil.

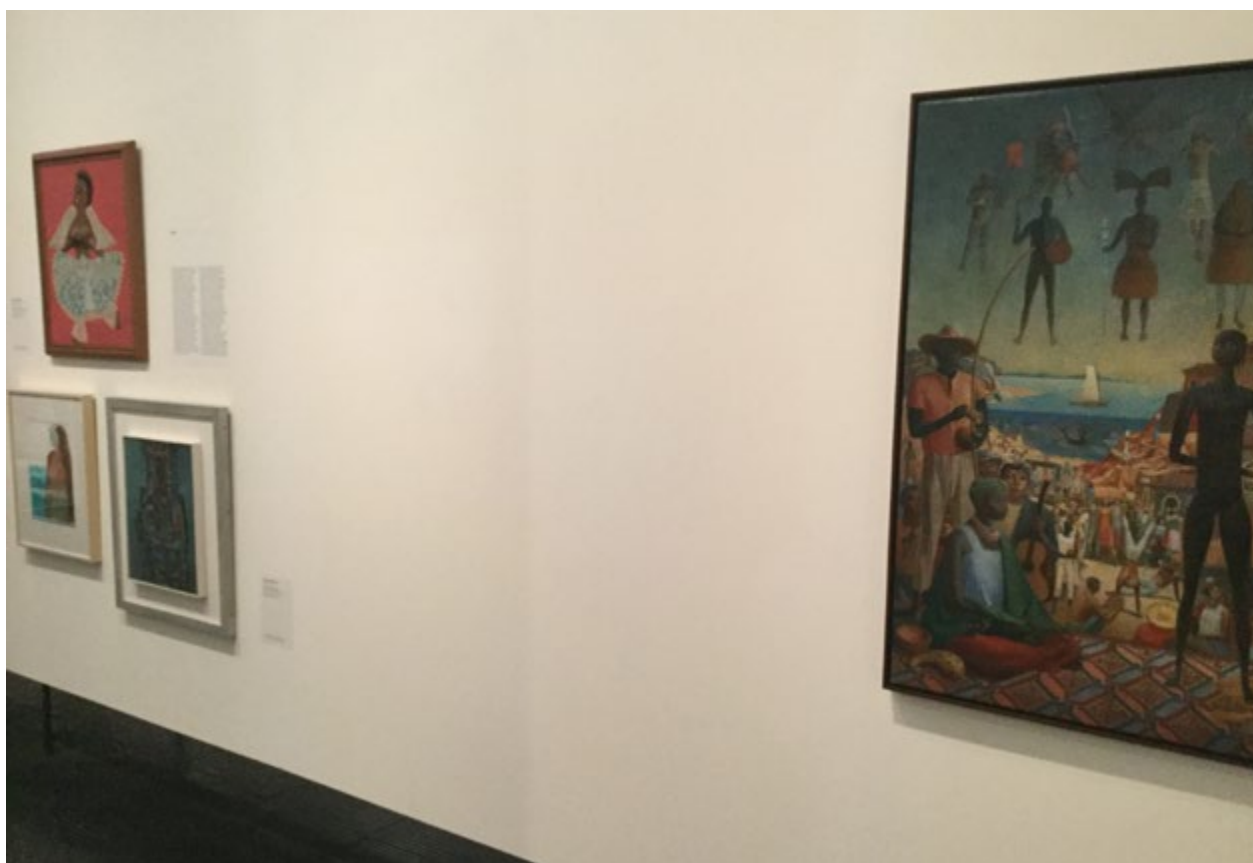


Fig. 50. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Ritos e Ritmos. (Detalhe do display com longo intervalo entre o trabalho de Carybé e os demais trabalhos). Fonte: Fotografia do autor.

É como se aquele espaço nos dissesse: “vejam isso” e “agora vejamos essa junção de peças originais de terreiros”, “vejamos yemanjá e um *Exu Dambalah* (1973) de Abdias do Nascimento”. Assim, religiosidade e antropologia estão reunidos no bloco que se ocupa

de peças conhecidas, como os Oxes de Xangô, Exu e suas representações, ambos dispostos em caixas de vidro. No centro do bloco, entre as caixas, surgem imagens de cultos captadas por Pierre Verger (1902–1996).



Fig. 51. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Ritos e Ritmos (Visão completa do display principal da seção). Fonte: Acervo Fotográfico do MASP, disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>

Se ressaltamos esse bloco é porque durante muito tempo a noção de arte afro-brasileira e antropologia estiveram muito próximas. O que acontecia era a tentativa de dobrar objetos feitos com finalidades diversas às noções ocidentais de arte. Se essa operação não é novidade em uma arte que se nomeou também selecionando objetos retirados de seu contexto original,

inseridos em nova lógica, moldura e narrativa artística, no caso da arte hifenizada como afro-brasileira, a associação de elementos religiosos é uma constante, desde os estudos de Nina Rodrigues até autores contemporâneos como Roberto Conduru. Ao reunir essas peças aos registros de Pierre Verger, em aproximação direta, e ao longo do display com representações de

orixás, essa recorrência é aludida, mas considerada a partir de uma perspectiva crítica que é demonstrada na aproximação das peças e na narrativa geral da exposição.



Fig. 52. *Amnésia* (2015), Flávio Cerqueira, escultura. Fonte: Fotografia do autor.

Flávio Cerqueira (1983), mais uma vez, é um dos nomes que comparecem na mostra. O artista que integrou a exposição *Territórios*, com seu contundente *Antes que eu me esqueça* (2013), está no centro de uma galeria tomada de retratos de homens e mulheres negras. A relação é inescapável. O trabalho de Cerqueira,

Amnésia (2015), apresenta um menino feito de bronze segurando nas mãos uma lata de tinta branca que escorre pelo seu rosto. O rosto embranquecido do menino negro é, de novo, uma espécie de elemento que tende a se projetar por toda a sala, tanto pelo espaço que ocupa, quanto pelas questões que evoca.

Em *Histórias Afro-Atlânticas*, os retratos são um espaço para a justaposição de obras canônicas e não canônicas, produzindo efeitos que nos levam a narrativas não previstas e aproximações inusitadas de tempos e espaços. Sabe-se que retratos são tradicionalmente representações de homens e mulheres brancas. O gênero, tornado uma das principais manifestações acadêmicas, trouxe consigo a ideia de eternizar figuras consideradas ilustres, que figuram, até hoje, em associações beneficentes e galerias honoríficas a políticos e sujeitos pertencentes às camadas mais proeminentes da sociedade na Europa e nas Américas. Dessa maneira, o impacto constituído por uma sala repleta de retratos de homens e mulheres negras, no contexto de uma mostra como *Histórias Afro-Atlânticas*, se estabelece como estranhamento ao mesmo tempo que assinala faces que são raridade nessas representações durante os séculos que se passaram desde a diáspora. Retratos produzidos em diferentes épocas, obedecendo a distintas regras de construção, são o destaque da sala que abre caminho para o espaço seguinte, o de retratos produzidos por viajantes que cruzaram as Américas e o Caribe em seus intentos de catalogação, inventariação e constituição de imagens. Esses retratos aliam desde representações produzidas pelo holandês Albert Eckhout (1610-1666) no Brasil, até a representação exótica de sujeitos negros pela pintura renascentista.

Voltando à *Amnésia*, pode-se afirmar que o trabalho irradia pela sala, estabelecendo nexos profundos com as demais proposições que ocupam o espaço expositivo. Há, nessa montagem, a escolha por passear por tempos diversos, reunidos pela

justaposição, oposição, proximidade e distanciamento. Nesse sentido, obras contemporâneas são utilizadas como artifício para ativar e atualizar a produção de outras épocas. O feito se dá, ainda, pela relativização de elementos como cronologia, estilo e autoria.

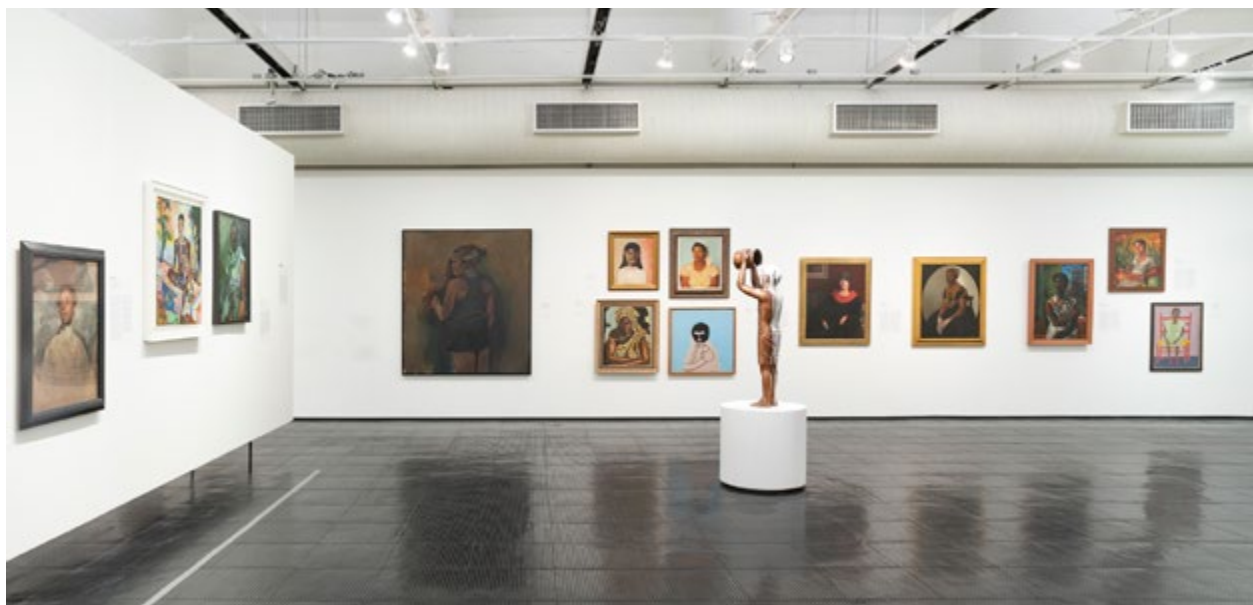


Fig. 53. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Retratos. Fonte: Acervo Fotográfico do MASP, disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>



Fig. 54. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Retratos (Detalhe do display com trabalhos de Dalton Paula). Fonte: Fotografia do autor.

Agrupadas, criando uma das já citadas constelações de trabalhos, estão duas pinturas, sobre um display inteiramente branco. Vemos o retrato de autoria desconhecida, atribuído a Albert Eckhout – o mesmo das imagens e inventários do Brasil, sob a missão de Maurício de Nassau – intitulado *Don Miguel de Castro - emissário do Congo* (1643), ao lado da pintura de José Correia de Lima (1814-1857), *Intrépido Marinheiro Simão*, aludindo a um carvoeiro do vapor pernambucano, que têm olhos firmes mirando o espectador. O contraste entre as vestes nobres e europeizantes do emissário congolês e o peito nu na camisa de Simão, nos informa

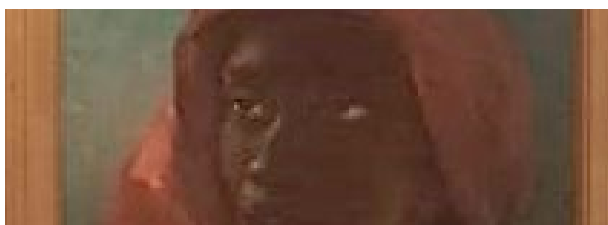
que estamos diante das convenções de representação europeia, mais do que diante de uma pretensa realidade fiel. O mesmo acontece no fragmento seguinte, onde estão quatro retratos de negros, sob o olhar do francês Theodore Gericault (1791-1824). Nenhum dos retratados têm o seu olhar voltado para frente, suas representações seguem a regra de posição a $\frac{3}{4}$. Mas ainda que não mirem o espectador, seus olhos saltam como índices do que aquelas representações dispõem. São olhos vermelhos e confusos, profundamente tristes, que remetem mais a objetos do que a sujeitos retratados. São objetos de um projeto que os antecede.



Fig. 55. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Retratos (Detalhe de display). Fonte: Fotografia do autor.



Fig. 56. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Retratos (Detalhe do display com trabalhos de Theodore Géricault). Fonte: Fotografia do autor.



Afirmo isso enquanto surge da memória, para dialogar com os retratos, a tela principal de onde saem esses estudos, sejam anteriores ou posteriores: *O Naufrágio da Medusa* (1818-1819) quem sabe a mais conhecida pintura de Géricault. A relação é confirmada pelo texto do catálogo, que informa:

Em *Study of a model* (1818-1919) Géricault retoma temas presentes em sua famosa tela *O Naufrágio da Medusa* (1819). Joseph, o modelo mais usado pelo artista, traz uma camisa semelhante àquelas utilizadas pelos sobreviventes do naufrágio na Costa Africana em 1816. (PEDROSA, SCHWARCZ, TOLEDO, ano, p. 240)

O mesmo ocorre em relação ao outro retrato, *Portrait d'homme dit le Carpenter de la medusa* (1818). Há ainda toda uma escola romântica francesa afeita ao exotismo, segundo a qual a representação de sujeitos racializados deve atender às expectativas de uma Europa sedenta por imagens de supostas terras, com culturas tidas como inferiores, que reúnem ao mesmo tempo a promessa de paraíso e perdição, mas também de controle. *Portrait of a Negro* (1822-1823) mostra vestes de realeza sobre faces tristonhas e olhos vermelhos. O que o catálogo descreve como um “ar de mistério” que ronda os olhos do personagem, eu chamaria aqui de um olhar que reforça o não protagonismo dos sujeitos mesmo em retratos individuais. Convenções pictóricas que dobram as figuras negras não são novidade, por isso mesmo é que são convenções. O mesmo se mantém na romântica pintura *O retrato de uma jovem negra* (1822). Por que destacar quase individualmente os retratos desse frame, desse fragmento da sequência do display? Opto por considerar como um grupo esses corpos negros retratados, pois ainda teremos no display outros corpos dobrados às matrizes europeias, mas que, na sequência seguinte, diferem de forma radical dos anteriores.

Retrato de José Olaya Balandra (1828), de José Gil de Castro (1785-1841) e o retrato feito por Victor Meirelles (1832-1903) do maestro negro Henrique Alves de Mesquita, não são apenas intervalos antes dos retratos

de Dalton Paula, nosso ponto de chegada. Os dois homens fitam o espectador, de dentro das dimensões tipicamente reservadas pelas regras academicistas para retratos de heróis e personagens históricas. Suas poses são altivas. São os heróis de seus respectivos territórios. A regra europeia ainda está lá enquanto léxico formal, mas já não temos apenas objetos representados a partir de um olhar exótico, e sim os valores de pinturas e retratos destinados prioritariamente a figuras de brancos. Com esse artifício, Victor Meirelles dissimula a negritude do importante maestro, lhe circundando de informações clássicas, mesmo que os representantes dessa tenham reconhecido o trabalho do maestro, à época, pelo contato com as matrizes populares. Convenções que representam não apenas aqueles que retratam, mas aquilo os que circundava na mentalidade sobre o negro e suas invenções, desde o ponto de vista da língua, dos procedimentos e valores europeus. Retratos históricos, invenções que se fixam. Quantos rostos de heróis, políticos, figuras proeminentes nas narrativas históricas nos chegam pelos retratos feitos à sua época? Embora não necessariamente estejamos lidando, ao manejá-los, com visões do real, esses rostos personificam, ilustram e subjetivam muitas das nossas memórias e narrativas sobre as histórias das terras.

E, dessa forma, chegamos ao último fragmento desse display. Tendo sido o trabalho encomendado pela mostra, Dalton Paula (1982) cria rostos para heróis negros que, até então, não existiam como imagens. Não havia, por exemplo, representação para os rostos de João de Deus Nascimento e Zeferina.

Aqueles que me leem, sabem de quem falo? João de Deus foi alfaiate escravizado, protagonista de um dos principais movimentos de resistência e emancipação: a conjuração baiana, também conhecida como “Conjuração dos Alfaiates” do final do século XVIII. Já Zeferina, mulher negra e grande líder, foi a fundadora do quilombo do Urubu, onde hoje se encontra o subúrbio de Salvador, na Bahia. Os dois sujeitos são uma fricção nas narrativas de escravizados amistosos, incapazes de organização, associativismo e resistência. O caráter de invenção do display, traz a necessidade de inventar rostos que possam encontrar lugar nas narrativas, aquelas mesmas que os invisibilizam.

Pois bem, a falta de imagens para heróis negros acaba por levar à crença de que tais heróis não existem. Nesse sentido, depois de uma série de retratos de sujeitos negros, baseados em princípios europeus, que vão desde a França até as Europas coloniais, chegamos a esse display, à invenção de rostos nas pinturas de Dalton. Atuam aqui a pintura, as linguagens e as possibilidades contemporâneas de representação.



Fig. 57. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Retratos. Fonte: Acervo Fotográfico do MASP, disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>

Nesse jogo entre invenção e representação, voltamos novamente à *Amnésia*, de Flávio Cerqueira. Enquanto se desenrola essa sequência, as costas do menino que se branqueia estão no anteparo do display. Diante de si, está a invenção de mulheres negras, feitas mestiças e mulatas pelas tintas coloniais, que de tão recorrentes nas representações exóticas de Brasil, ganham lugar na exposição. Mulheres negras, adornadas e sem nome, como na pintura, de autor desconhecido, que apresenta uma ex-escravizada com joias e vestes de senhora. *Baiana* (sem data e sem autor conhecido), contrasta as luvas e as joias faustosas com um rosto submetido. A sala forja, assim, esse jogo duplo entre a invenção presente na produção artística, em

seu não comprometimento íntimo com o real, e o universo de mentalidades de cada época, com seus modos de fazer arte, história, histórias da arte.

São nos termos da mostra e da narrativa que se sustentam displays, proposições artísticas e arranjos espaciais. Se essa é uma realidade posta em qualquer exposição, em *Histórias Afro-Atlânticas* a proposta se torna agudizada. Assim acontece por que não são apenas proposições sobre as representações em si, mas sobre o que seus conjuntos inventam. A História no singular dá espaço à noção plural e ganha, ali, não o esforço de uma narrativa totalizante, mas o caráter de histórias. Histórias que moram nas imagens, mas

que, na reunião da exposição, são também dispositivos que buscam moradas em pensamentos sobre imagem, cultura, sociedade, História da Arte. Muitas vezes, nesses âmbitos, abordagens como essa ainda são sem teto. Sem teto em acervos e reservas, sem teto em abordagens históricas, sem teto no horizonte de preocupações das pesquisas sobre arte. Não é à toa que chamo-as assim. Penso nos tantos rostos, representações, narrativas e histórias afro-atlânticas que ainda são sem teto em sociedades coloniais, onde sujeitos racializados são a maioria dos habitantes de rua. Não me parece coincidência. São estruturas. Estruturas que permanecem e que nos levam desta última sequência, novamente para aquela primeira, ao trabalho de Rosana Paulino e a sua *Permanência das Estruturas*.

O recurso de utilizar acervos de diferentes procedências, reunindo-os na mostra, permitiu não só a mobilidade física dessas peças, mas também sua mobilidade para sentidos que ultrapassam suas molduras locais. Já não estamos apenas diante de uma pintura de Di Cavalcanti ou Victor Meirelles; não estamos mais diante do olhar sobre o herói cubano. Estamos, nessas montagens, editando novas narrativas e existências possíveis para esse conjunto de objetos. Estamos contemplando-os

em estado de exposição, percebendo os fios que os conectam e como esses fios tramam argumentos e abordagens que acontecem nessa montagem específica. Da ilha de edições que resulta da seleção, agrupamento e edição de *Histórias Afro-Atlânticas*, surge uma narrativa que não é, de forma alguma, recorrente na historiografia brasileira ou afro-diaspórica da arte.

Voltando ao MASP, o subsolo era inteiramente ocupado por “Rotas e Trases: Áfricas, Jamaica, Bahia”, seção curada individualmente por um dos agentes negros, o artista baiano Ayrson Heráclito. Também interessa aqui referir a pequena sala, invariavelmente branca, iluminada com luz artificial, protegida de qualquer interferência do espaço externo, que apresenta o modernismo Afro-Atlântico.

3.3 Rotas no subsolo: Modernismos e Transes Afro-Atlânticos

Os Negros da África não possuem, por natureza, nenhum sentimento que se eleve acima do ridículo. O senhor Hume desafia qualquer um a citar um exemplo em que um negro tenha mostrado talentos, e afirma: dentre os milhões que foram “deportados” de seus países, não obstante muitos deles terem sido postos em liberdade, não se encontrou um único sequer que apresentasse algo grandioso na arte ou na ciência, ou em qualquer outra aptidão; já entre os brancos, constantemente arrojam-se aqueles que, saídos da plebe mais baixa, adquirem no mundo certo prestígio, por força de dons excelentes. Tão essencial é a diferença entre essas duas raças humanas, que parece ser tão grande em relação às capacidades mentais quanto a diferença de cores [...]. Os negros são muito vaidosos mas à sua maneira, e tão matraqueadores que deveriam ser dispersados a pauladas.

Immanuel Kant

Todas as aptidões pela matéria predispõem o negro a submeter-se às sensações produzidas pela arte numa grande intensidade inteiramente desconhecida das outras famílias humanas.

Joseph-Arthur de Gobineau

A crítica anticolonial de caráter estético, vanguardista e anarquista recupera grande parte desses mitos e estereótipos coloniais que ela se esforça em subverter. Não questiona a existência do canibal, de um mundo negro fundamentalmente irracional e selvagem. Procura abarcar todos os sintomas de degenerescência na realidade gotas de fogo-convencida de que é precisamente aí que reside a força ardente do negro, seu furioso amor pelas formas, pelos ritmos e pelas cores.

Achille Mbembe

Modernidades, modernismos e racialização. Cá estamos de novo, nesse enorme nó que define aquilo que seria a razão, aquilo que busca escapar dela e a quem foi permitido se incluir nesse modelo de homem sujeito inventado pela modernidade. Embora o debate pareça surrado, é exatamente no eixo Afro-Atlântico que ele ganha seus contornos. Como Mbembe (2018) alerta, não há invenção de modernidade em sociedades coloniais sem a necessária racialização de sujeitos com fins exploratórios. A raça que, teorizada por Gobineau, em sua hierarquização dos viventes, estará no horizonte teórico brasileiro abrindo pensamentos – como o de Nina Rodrigues, já nosso conhecido por ter escrito aquele que é considerado o texto inaugural da arte afro-brasileira –, é parte indissociável do complexo Oceano-Colônia-Matriz.

As abordagens modernistas europeias sempre situaram os fazeres desses sujeitos como fazeres de sub humanos que, em sua inocência não contaminada pela modernização, poderia oferecer alternativas para uma arte que agora questionaria a si mesma. Brotam, então, como já citamos, as coleções de máscaras; brotam grupos como *Fauves* (feras) aludindo ao fascínio pelo selvagem; brotam, entre o XIX e o XX, os escapismos. No entanto, assim como Mbembe também aponta, as vanguardas não foram a fundo em uma crítica que reabilitasse esses sujeitos coisificados e, assim, sua colaboração intelectual para a noção de arte moderna está sempre nas margens da praia da História da Arte.

Todos esses elementos e aportes são úteis para entender o simbólico ato que se encontra no segmento “Modernismos Afro-Atlânticos”. Naquela junção de trabalhos específica, há uma

(re)apresentação dos modernismos e de suas elaborações desde a África até as terras das colônias. As trocas não são apenas os materiais colecionados e expostos pela tradição etnográfica, são também apontamentos de como artistas nesses locais criaram formas próprias para lidar com o Império da Arte, que usa a si mesma como fundamento.

Segundo Tomas Toledo e Adriano Pedrosa (2018), esse núcleo da exposição reúne pinturas de algumas das principais figuras afro-atlânticas do modernismo e da abstração, de 1942 a 1972, e seu apontamento encontra eco que reverbera as citações acima, bem como a seguinte afirmação:

(...) se o modernismo europeu espoliou ou se apropriou de referências e obras africanas, por vezes de maneira superficial ou formal, artistas africanos e afrodescendentes também canibalizaram idiomas modernos europeus na pintura para reprocessá-los, transformando e revigorando o próprio modernismo com linguagens locais. (PEDROSA; TOLEDO, 2018, p. 314)

Ora, não podemos olhar para a proposição da exposição sem levar em conta também o que se opera aqui, com a possibilidade de modernidades e modernismos dissonantes daquele que se plasmou como universal desde uma perspectiva euro americana. As escolhas expográficas nos levam para a narrativa proposta. A sala, situada na parte superior do subsolo do MASP, era antecedida por um conjunto de trabalhos da individual do artista norte americano Melvin Edwards (1975-2012), nome indispensável na discussão sobre arte e conflitos raciais na América, em especial nos EUA. De fato, a exposição de Edwards, com uma série

baseada em linchamentos, mantinha um diálogo muito próximo com as discussões de Afro-Atlântica, tendo feito a mostra do artista, parte da série de exposições individuais de artistas negros. Ou seja, as peças que se distribuíam pelos dois corredores do piso superior do subsolo, apontavam já para uma relação direta com a sala “Modernismo Afro-Atlântico”.

A sala. Um lugar que se reveste inteiramente de branco, se apoia em iluminação artificial e veda qualquer entrada de sol. Entre todos os espaços expositivos, esse é o que faz total referência à genealogia do cubo branco materialmente (O'DOHERTY). Portanto, o espaço é a principal moldura dessa seção que traz trabalhos dispostos com intervalos esperados, conforme a noção de obra autônoma, e usa do princípio do modernismo, por excelência: a forma de ver a obra de arte moderna. Essa saída expográfica faz mais do que criar ambiente para os trabalhos, pois, ao rerepresentá-los sob as regras de exibição conformadas por modelos euro-americanos, os curadores os colocam em diálogo direto com a língua oficial do modernismo, negando qualquer possibilidade de abordagem baseada no exotismo. Sob essas molduras, encontraremos trabalhos como o do cubano Wilfredo Lam e de um bom número de artistas africanos, os essenciais modernistas, como o sul-africano Ernst Mancoba (1904-2002), o etíope Alexander Boghossian (1937-2003) e o nigeriano Uche Okeke (1933-2016). Essa diversidade de reelaborações do modernismo reaparece na justaposição com trabalhos de dois brasileiros: Rubem Valentim e Antônio Bandeira (1922-1967). Justaposições que tocam nas operações de ressignificação das obras pela junção e montagem.

Concordamos com boa parte das afirmações dos curadores ao situarem suas escolhas para a sala. No texto de Adriano Pedrosa e Tomas Toledo para o catálogo, no entanto, há de se considerar o uso do termo contaminação quando se referem aos modernismos e, em especial, ao contraste entre o contexto do branco, em suas noções modernistas, e aquela que ali se apresenta. Trabalhos visualmente semelhantes são justapostos para criar novas relações, como é o caso do grupo de monocromos brancos realizados por Valentim, Antônio Bandeira e pela norte americana Howardena Pindell (1943-). Ao invés de ecoar os princípios de higiene, neutralidade e autorreferência associados aos trabalhos com essas características, quando reunidos, os vemos detonando narrativas que tocam as experiências particulares de modernismo nos territórios afro-atlânticos.

Afinal, diferente do que nos disse Kant, homens e mulheres negras produziram muito diante dos impasses modernos.



Fig. 58. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Modernismos Afro-Atlânticos. Fonte: Acervo Fotográfico do MASP, disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>



Fig. 59. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Modernismos Afro-Atlânticos. Fonte: Acervo Fotográfico do MASP, disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>

3.4 Uma seção para pensar curadorias de sujeitos negros e recorrências de discursos

Uma das perguntas que rondam essa investigação é onde estão os negros quando pensamos em cargos de curadoria e nas escritas da história e da crítica da arte, enquanto autores dessas narrativas para além da produção poética e artística.

Histórias Afro-Atlânticas tomou esse cuidado. Pode-se questionar o que levou a essa decisão ou, ainda,

perguntarmo-nos sobre a quantidade de curadores negros em relação aos demais. Essas dúvidas sobre os processos se relacionam diretamente com as noções e implicações entre as demandas sociais e o sistema das artes, como já mencionado anteriormente. Fato é que, em *Histórias Afro-Atlânticas* – exposta em uma instituição central no contexto latino-americano – dois homens negros ocupam o espaço da curadoria. Um deles, o artista Ayrson Heráclito, que assina individualmente um dos segmentos da mostra no MASP. *Rotas e transes: Áfricas, Jamaica, Bahia* é uma das mais complexas montagens da exposição. De fato, o conjunto de trabalhos selecionados e agrupados por Heráclito vai, a partir das noções de rota, trânsito e transe, estabelecer uma série de linhas, algumas vezes enviesadas, sobre as trocas entre diferentes territórios.



Fig. 60. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Rotas e Transes: Áfricas, Jamaica, Bahia. Fonte: Acervo Fotográfico do MASP, disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>

O subsolo do museu é um espaço amplo, cortado em uma das suas extremidades por uma imensa faixa vermelha que é a rampa de chegada e saída do espaço expositivo. Também deve ser levado em consideração o fato de que, entre as seções de *Afro-Atlânticas*, essa é a única que permite uma vista superior. A partir daí, se pode ver as rotas e transes de cima e Heráclito lança mão disso fazendo com que a linha vermelha da rampa e as demais linhas – do mobiliário, displays, vitrines e peças expostas – possam dialogar. Além dos arranjos de montagem, que tomam emprestado a noção da mostra como um todo, ao justapor elementos díspares para pensar migrações e trânsitos, também dos objetos no campo da arte, Heráclito faz transcender intencionalidades e tempos de feitura. Exemplo que aparece de maneira completa e contundente nos fragmentos e na sequência movimentada a partir de um dos displays laterais.

Ali, vemos ocupar o lugar central, uma das muitas tramas da artista negra brasileira Sonia Gomes (1948-), que tem em *Memória* (2004) um trabalho emblemático. Vemos tecido bordado em forma de flores brancas com os centros vermelhos. As pequenas flores se organizam para dar forma à *Rosário* (2003), do paraibano Martinho Patrício (1964), seguido, logo adiante, por *Eu Preciso dessas palavras* (sem data), de Artur Bispo do Rosário (1909-1989). Assim, há ao lado da Memória, dois Rosários. Não são apenas meros jogos de palavras, mas atos de transe e embaralhamento entre autoria e fazer, ou ainda, entre o que está inscrito, escrito e o que escapa ao que estabelecemos como arte, artista e História da Arte. Estão em relação direta, fazeres de sujeitos que têm, completamente borradas, suas conexões com noções canônicas de

arte, trajetória artística, materiais e procedimentos. Experiências distintas e ao mesmo tempo semelhantes, que facilmente resvalariam para o campo do naïf, do primitivo, do popular, e que pela moldura curatorial e da forma como estão postas, montam narrativas tão complexas que poderiam ampliar o debate para tratar de artistas, arte, noções de artesanato, de intencionalidade e de trajetória pautadas por pertencimentos sociais.



Fig. 61. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Rotas e Transes: Áfricas, Jamaica, Bahia. Fonte: Acervo Fotográfico do MASP, disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>

O texto de Ayron Heráclito para esse núcleo, por sua vez, é em si uma abordagem diversa, dissonante e propositiva para pensar a produção contemporânea de artistas racializados como negros. Suas conexões vão desde o movimento *rastafari* jamaicano, passando pelos acordes da guitarra de Jimi Hendrix, às experiências de abertura da mente vivenciadas por diversos grupos organizados de resistência negra nos anos 60. Uma montagem fílmica que lança mão de diferentes vertentes argumentativas para selecionar os fragmentos. Somos jogados em uma profusão de elementos que podem, em uma comparação com o universo fílmico, fazer ressoar montagens como aquelas propostas por Jean Luc Godard em suas *Histoires du cinema* (1980-1998). Na introdução de seu escrito, Ayron nos traz a rede ampla das relações que propõe:

Esse Núcleo investiga as produções artísticas oriundas de rotas diaspórica afro-atlânticas, a partir de 1960 em diferentes lugares e países. As religiões Afro-Americanas, o movimento rastafari, o psicodelismo, os black Hippies, entre outros elementos, informam um conjunto de obras reunidas pelas suas ecologias de pertencimento e seu caráter movente e instável. Tal conjunto dissidente traduz uma exuberância criativa, livre de obstáculos, que engendra um sotaque visual mestiço, nômade e dinâmico às artes contemporâneas afrodescendentes. (HERÁCLITO, 2018, p. 186)

Ora, o ponto de tomada que retira esses objetos de suas mais recorrentes molduras e os representa organizados em uma exposição que faz jogar o argumento curatorial, está na proposição para pensar a

produção contemporânea para além dos estereótipos, na maioria das vezes, associados a essas produções. Mas, como já havia nos alertado Pablo Lafuente (2016), não é uma exposição aquilo que o curador diz ser, e sim aquilo que a exposição apresenta em seu conjunto, em suas apropriações e relações. De fato, ainda que não seja possível situar a discussão apenas na figura autoral de um artista racializado, cabe aqui, deixar acesa uma questão: “Rotas e transes” seria mais negra do que as demais seções da mostra? O fato de Ayrson Heráclito ser um sujeito racializado, racializa seus fazeres? Longe de querer responder de forma definitiva, me parece aqui que a resposta seria negativa. Vemos um sujeito com repertórios do campo das artes organizando a exposição a partir de preceitos que não cabem apenas em noções e experiências chamadas negras ou afro-brasileiras. Antes, o que vemos é um sujeito artista e com amplo repertório oferecendo uma proposta para pensar um conjunto de produções, a partir do argumento maior da mostra e daquele que orienta a sua própria curadoria.

Se os elementos de que ele lança mão falam de experiências afrodescendentes, é por que eles se impõem em todas as *Histórias Afro-Atlânticas*, a partir de rotas e trocas produzidas pela diáspora. Há o pensar sobre como um conjunto de objetos pode desfazer e refazer cânones, pode ser agrupado para fazer surgir narrativas não previstas.

Dessa maneira, chegamos a um paradoxo importante: de um lado, a indispensável presença de um curador negro em uma mostra dessa envergadura; de

outro, o cuidado para não essencializar essa presença configurando os seus fazeres como aqueles possíveis apenas a um sujeito essencialmente negro, mas a um sujeito racializado que se posiciona politicamente diante de si e do seu campo.

Suas opções não são dadas única e exclusivamente por uma pertença à raça nomeada negra, antes de tudo, essa presença é também o olhar de um artista, pesquisador e intelectual sobre determinados elementos das culturas, das narrativas da história e dos entraves trazidos por processos de sub julgamento de algumas peças. Com isso, à medida que nos aproximamos das escritas finais desse longo texto, queremos mais uma vez chamar a atenção para as complexidades que envolvem pensar a presença de sujeitos racializados como negros nas artes visuais brasileiras.

Após tudo o que foi colocado, se voltarmos ao primeiro recorte selecionado, veremos um conjunto de objetos sendo intelectualmente movido por um curador. Heráclito parece perceber que estes objetos estão amarrados ora para desfavorecer, ora para favorecer uma moldura extremamente resistente. Moldura que, a partir do olhar canônico, vai submeter esse conjunto de trabalhos e rapidamente situá-los ou movê-los para campos semânticos específicos, definindo-os como populares, inconscientes, ingênuos, naïf. Com a operação de Heráclito, ao contrário, o objeto vai encontrar uma gama de experiências que são relativas

a sua retirada do cotidiano. São elementos da cultura nomeada popular, sendo reapresentados dentro da enorme vertente de produções geralmente enquadradas como radicais experiências da arte contemporânea.

Cabe ainda destacar que, mesmo que se tenha apontado o uso de trabalhos contemporâneos ao longo de toda a mostra no intuito de ativar relações, aqui o que teremos é uma tomada de posição diante da arte nomeada contemporânea. Uma tomada de posição tão efetiva que nos leva a questionar as próprias definições de arte e de contemporâneo quando adotada a perspectiva do afro-atlântico a partir da década de 60. Se aqui não estamos diante de uma mostra que apresenta possibilidades para uma história da arte divergente, há de se rever o estatuto que autoriza

algumas narrativas a serem assim vistas e que impedem a leitura de outras abordagens, principalmente no tempo que nomeamos como contemporâneo, pensado como disputa, troca, tensão e dissenso – chama acesa no transe e nas rotas desse segmento.

Nessa linha, o caminhão do baiano Marepe (1970-), carregado de móveis na proposição *Mudança* (2005), atravessa a rota de *Bend Skin (Dobra Pele)* (2017), do camaronês Pascale Marthine Tayou (1967-), uma bicicleta coberta de caixas de papelão, trazendo um vídeo com imagens das ruas no interior de uma delas. Essa montagem fala do trânsito e é chave para entender a mudança, não apenas no título ou na visualidade da proposição, mas uma mudança efetiva na forma de ler os trabalhos contemporâneos aqui dispostos.



Fig. 62. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Rotas e Transes: Áfricas, Jamaica, Bahia. Fonte: Acervo Fotográfico do MASP, disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>

Jaime Lauriano (1985-), por sua vez, lança mão do entalhe comum nas placas hippie para apresentar suas frases de ativismo, em que se inscrevem: “Autos de resistência” e “Apresentavam iminente ameaça à ordem pública”. São entalhes que também estão nos murais da *Pousada Pai Thomáz*, do coletivo de artistas de Cachoeira, na Bahia, década de 80. Segundo o curador, eram encontrados também:

na outrora Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto de Cacheira do Paraguaçu, sede da primeira aristocracia rural da América, convertendo-se em um lugar estratégico de confluência de populações de origem africana, oriundas do escravismo. (HERÁCLITO, 2018, p. 187)

Os painéis, originalmente revestem toda a pousada encomendada pelo seu proprietário, conhecido como pai Thomáz. Aqui, ela está na parede sob a faixa vermelha e posicionada na parte de trás do caminhão de Marepe.



Fig. 63. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Rotas e Transes: Áfricas, Jamaica, Bahia. Fonte: Acervo Fotográfico do MASP, disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>

O circuito nada curto se incendeia na sala de Heráclito. A rua, suas vidas e práticas, são ali conformadas sobre uma experiência negra urbana que forja elementos agrupados pelo pensamento contemporâneo. Um exemplo de como a rua invade a mostra e enlaça as proposições, são as vestes de Jaime Fyguira (1956-), duas máscaras e sua *Roupa*, ambos da década de 80. Fyguira há décadas circula pelas ruas de Salvador usando a indumentária e fazendo

de seu deslocamento pela cidade uma presença repleta de mistérios. Seus trajes, recentemente comercializados para a sobrevivência do artista, repousam ao lado das fotografias de Bauer (1950-), em que figuras negras ressurgem escapando ao exotismo e se inserem em sofisticadas estratégias poéticas para representar entidades religiosas.



Fig. 64. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Rotas e Transes: Áfricas, Jamaica, Bahia. Fonte: Acervo Fotográfico do MASP, disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>

Heráclito afirma em seu texto curatorial que está acompanhado no pensamento pelas palavras de Achilme Mbembe, autor que tanto usamos aqui. Ele, inclusive, cita o texto do camaronês, publicado no jornal *Le Messenger de Douala*: “há uma modernidade africana pré-colonial que ainda não foi considerada pela criatividade contemporânea” (MBEMBE, 2005). Dessa forma, o curador acredita lançar, através de “Rotas e Transes”, outro sentido criativo para a arte contemporânea a partir dessas experiências. Ali, onde linhas diagonais e móveis se entrecruzam com esculturas de mestre Didi (1917-2013) e de Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962),

trabalhos de Mario Cravo Junior (1923-2018) e objetos de J. Cunha (1947-) – o criador da visualidade do bloco Afro ilê Aye. Sobre mesas expositivas, criam-se relações e descontinuidades, guardando o que há de próximo e distante em cada uma das criações. Juntos, tais objetos aparecem quase que reunidos ao display que traz os trabalhos de Nadia Taquary (1924-), membro de reconhecida família de entalhadores mineiros. Suas joias de santos feitas para Yemanjá, Obaluae e Yansa ganham valor iconográfico incontestável quando pensadas a partir da mobilidade das produções do ogã Mestre Didi.



Fig. 65. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Rotas e Transes: Áfricas, Jamaica, Bahia. Fonte: Acervo Fotográfico do MASP, disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>

Sem dúvida, falamos aqui das migrações de alguns objetos que, retirados de seus lugares primeiros e afastados de cânones como a intencionalidade artística, ganham e distribuem as proposições que se avizinham, ensejando sentidos dos mais diversos. Ora,

se os objetos partem de elementos de cunho religioso e ritualístico, adentrando a esfera de um museu como o MASP sem o caráter de exóticos, não fazem eles aquele mesmo movimento que Groys apontou como fundador das noções de arte e de museu? O transe

de Heráclito permite que o segmento, repleto de proposições, seja mais do que simples delírio. E se o é, o delírio nos leva para uma história a ser contada.

Há de se pensar, assim, em Vogel e em sua rede. Há de se pensar nos contextos e se concluir que a exposição é, sim, essa ilha de edição, lugar de produções de narrativas que não necessariamente conformam um sentido original aos fragmentos, mas produzem o novo a partir do seu agrupamento e aproximação. A sala de Ayrson Heráclito assim o faz. O faz desde uma abordagem conceitual que resolve, de maneira acertada, a proposição curatorial e, ainda, seleciona fragmentos que permitem, de fato, a criação de uma narrativa. Além de rara, a seção é necessária para provocar e fazer o transe indispensável para uma história da arte cansada da caretices e pretensas neutralidades, que funcionam como estratégias de manutenção do que está posto.

3.5 Instituto Tomie Ohtake: navios, liberdades e ativismos

No Instituto Tomie Ohtake, somos recebidos por uma abrangente linha cronológica construída a partir da pesquisa do historiador Flávio Gomes. A presença dos referenciais adotados em *Dicionário da Escravidão e Liberdade*, baseados em uma correlação entre a experiência da escravização e as formas de liberdade, é perceptível no quadro e pode ser uma boa porta de entrada para a disposição da mostra. Tal tensionamento entre formas de escravização e experiências, mesmo que precárias, de liberdade, nos levam para a forma

como a mostra está disposta. O núcleo expositivo do Instituto Tomie Ohtake é apresentado em duas grandes salas, subdivididas em duas sessões cada, dispostas uma de frente para a outra e separadas pelo vão que abriga uma área comum de convivência.

Comparados com os segmentos que ocupam o MASP, há naqueles instaurados no Instituto, uma atmosfera distinta. O menor número de trabalhos, os espaços, a iluminação mais baixa, convocam para um tipo de opção díspar que reflete características arquitetônicas diferentes, mas também opções curatoriais que visivelmente são da mesma ordem daquelas do MASP, ainda que distintas em sua forma de apresentação. Distinta, mais uma vez, repito, pelo maior espaço de respiração entre os trabalhos e por uma iluminação mais baixa – em especial na primeira sala do segmento “Emancipações”. Continua a ser a mesma mostra mas há, nesse caso, a escolha por uma narrativa menos grandiloquente, mais voltada para as minúcias, os detalhes, os silêncios.

De um lado teremos o núcleo “Emancipações”, que é apresentado em duas salas subdivididas por um display central. Do outro lado do setor de convivência, está o segmento “Ativismos e Resistências” também apresentado em dois espaços divididos por um display.

Apenas pelo título dos segmentos já é possível perceber a tensão que a noção de justaposição, não antagônica, entre as experiências da escravização e da liberdade, produz. “Ativismos e Resistências” não é dependente da “Emancipação” na forma como a mostra desencadeia sua narrativa. No entanto, as duas salas, estabelecem uma série de diálogos profundos que espelham a tensão já citada. São os maquinismos empregados para raptar, transladar, silenciar, aprisionar, matar, mas também para resistir em meio ao terror do processo de suspensão das possibilidades de existência humana de homens e mulheres. Há um oceano de atravessamentos entre a Europa, as Américas, o Caribe e entre as narrativas que plasmaram uma visão colonial nesses contextos e aquelas que são apresentadas de uma perspectiva afro-diaspórica. O Oceano Atlântico encharca os espaços com diferentes temporalidades, sempre lançando mão do recurso de ativar imagens como fragmentos pelo encontro de diferentes épocas e geografias. O encadeamento das peças expostas, pela própria montagem expositiva, nos leva direto a um tipo de pensamento que complementa e amplia aquilo que defendemos aqui. De fato, talvez esteja no Instituto Tomie Ohtake a versão mais bem acabada de um pensamento que propõe fundar espaço para a arte e para as histórias que são contadas quando um fragmento encontra outro, produzindo um multiverso de associações. Em alguns trechos, há a montagem daquilo que chamarei aqui de zona de silêncio.

Nas salas do Instituto, Marielle Franco (1979-2018) revive. Sua resistência está na proximidade com Zumbi dos Palmares (1655-1695), da mesma forma que *Incômodo* (2014), de Sidney Amaral, o faz com *A Libertação dos Escravos* (1889), de Pedro Américo (1843-1905). O recurso da justaposição vai além de uma mera aproximação de obras, com conteúdos que se afastam e, simultaneamente, se encontram. No espaço expositivo de “Emancipações” e “Ativismos e Resistência” estamos diante de uma proposição de narrativa que, ao apresentar a perspectiva colonial ao lado da pós-colonial, aproximando tempos e iconografias, apela a uma escrita da história e da arte profundamente escassa em nossa historiografia. Dessa forma, ao escrever sobre *Histórias Afro-Atlânticas*, toco no âmago da investigação que resulta nesse escrito: a montagem fílmica quando pensada como seleção, recorte e agrupamento de fragmentos, com fim de propor uma narrativa que aparece de maneira ativa em cada centímetro da exposição, em uma rede complexa de autores, marcada por relações institucionais. Esses diferentes atores formam uma trama que associa os caracteres mensuráveis e simbólicos da exposição como via para a escrita de uma história que se propõe como alternativa para o pensamento sobre sujeitos racializados, como negros e negras e suas diferentes experiências. Em “Emancipações” há essa sequência de fragmentos que, dispostos pelos displays, ativam uns aos outros e, ao mesmo tempo, estabelecem base para a narrativa que se desdobra no espaço expositivo.

Um dos primeiros encontros que inflamam as relações com os objetos no espaço pode ser pensado a partir do confronto de uma série de anúncios de escravos fugidos, que estampam as páginas de periódicos brasileiros.

Ali, jornais e fac-símiles dão conta do negro feito coisa, mas que se insurge, escapa, não volta, e tenta existir para inventar uma humanidade. Junto dos anúncios, há a série de trabalhos *Runaways (Fugitivos)* (1993), do norte americano Gleen Ligon (1960-). Nela, o artista substitui imagens icônicas de escravos com trouxas nas costas, em estado de fuga, por descrições de si mesmo feitas por amigos e conhecidos. Assim, se dá

o encontro dos relatos feitos sobre os corpos negros, com recorrência, em diferentes tempos. Os escravizados fugitivos ganham atualização pela narrativa e artifício de descrever e representar outro corpo negro. O encontro dos anúncios e da proposição de Ligon em um mesmo display, produz um desses importantes fotogramas que compõem cada segmento de *Histórias Afro-Atlânticas*.



Fig. 66. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Emancipações. Fonte: Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake

Cabe lembrar aqui, do que diz o historiador britânico Paul Gilroy (1956-), que opera o conceito de Atlântico Negro, apontando para esse mecanismo que move

e aproxima experiências, geografias e tempos anacrônicos no movimento do mar que carrega os corpos, traçando relações entre diferentes experiências

que constituem formas para compreender não só a racialização dos sujeitos, como também as convenções que foram construídas a partir de sua grande travessia. Progressivamente, em cada tumbeiro, esses homens e mulheres passam por uma operação de destituição de humanidade. A passagem da Calunga grande vai funcionando, então, como uma máquina que faz daqueles corpos coisas feitas para o benefício do outro. No entanto, vale lembrar, não há o corpo passivo que aceita o processo. São corpos que insurgem na busca por alternativas de emancipação. O corpo, esse espaço de luta e resistência negra, categorizado e desumanizado pelo olhar europeu, também inventado por ele, é elemento central no display que corta a lateral da sala "Emancipações".

A partir da entrada no espaço, nos deparamos com um corte que atravessa sala e sustenta imagens de tumbeiros, dando início a uma travessia. Se os objetos não obedecem às convenções estilísticas ou cronológicas, por outro lado, a narrativa é transparente e convoca para essa viagem desde os tumbeiros, passando pelas mortes e resistências em alto mar, ao mercado de venda de escravos nos destinos diaspóricos e chegando às diversas formas de sujeição, açoite e mecanismos de silenciamento. Tal silenciamento, percebo como algo a ser tratado à parte, naquilo que irei chamar de zona de silêncio. Antes, passemos fragmento por fragmento, plano por plano da sequência que se desenvolve no display que rasga a exposição: o tumbeiro, umbigo frio e escuro de um mundo por vir, é o início da viagem onde encontraremos o mar, a vida e a morte.

Formado por uma gravura de James Philips (1745-1799), que apresenta os planos e seções de um navio negreiro, em material conhecido pelo seu uso em campanhas que tentavam dar conta da perversidade do comércio de corpos. Ele encontra, então, um trabalho de Paulo Nazareth (1977-), no qual o artista mineiro joga com a ideia de vender um navio negreiro em uma série de gravuras de 2014. Portinari em estudos, Rugendas e as imagens inventando corpos fortes e dóceis, obedecendo às convenções pictóricas europeias, e a pintura do cubano Gilberto de La Nuez (1913-1993), *Os Traficantes de Escravos* (1977), são frontalmente atacados pela forte escultura de José Alves de Olinda (1953-), em que o tumbeiro reaparece comandado por Exus que habitam uma caixa acrílica. Suspensa em relação à parede que tem à frente, é como se navegasse/vagasse tal qual uma espécie de aparição.

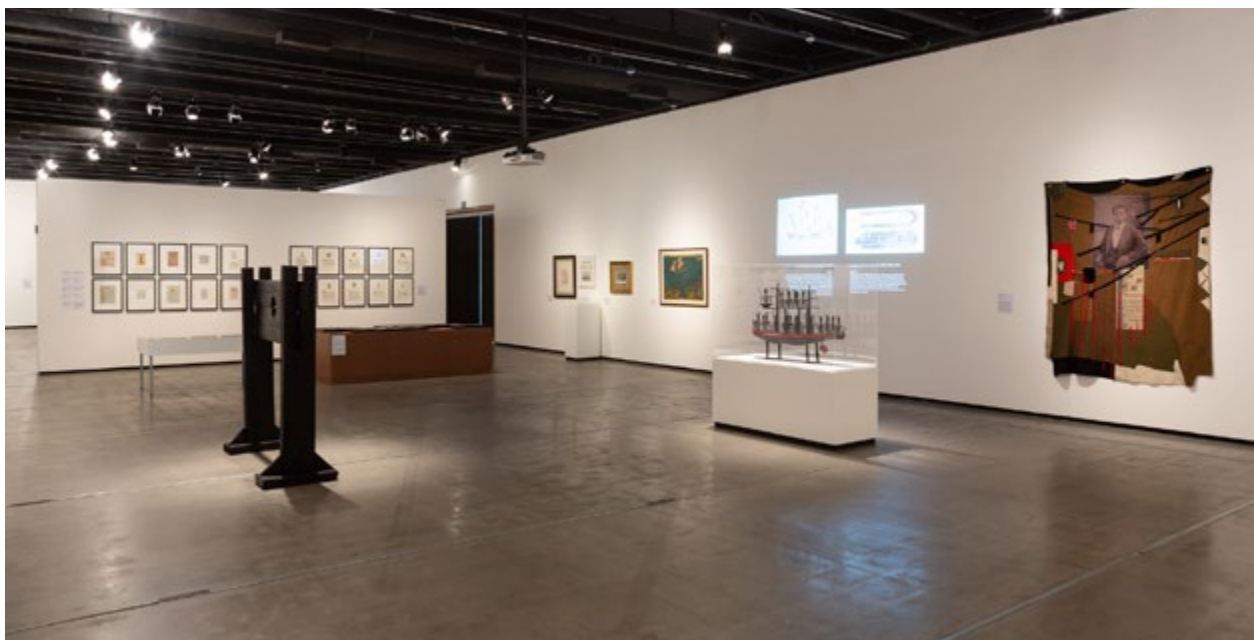


Fig. 67. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Emancipações. Fonte: Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake



Fig. 68. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Emancipações. Fonte: Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake

Aludindo ao universo espiritual que ultrapassa e anima o corpo negro e abrindo caminho a lugar desconhecido, está esse primeiro bloco/fragmento, que ganha continuidade no painel. Guardando pequeno intervalo e dando início ao mar como espaço de insurreição, está a impactante pintura de Eduard Antoine Reinard (1802-1857). O francês apresenta novamente a imagem do corpo forte, heroico e exótico do escravizado negro em defesa de si. A pintura *Rebelião de Escravos em Navio Negro* (1833) atua como uma imagem aberta, tendo no centro o corpo do negro que toma o poder, enquanto a discreta presença dos pés brancos do comandante do navio e os olhos vermelhos na escuridão do porão, apontam para o instante em que os demais escravizados tomariam o espaço central do navio. O instante guarda particularidades da pintura de língua europeia e traz a noção de narrativa pictórica. As laterais abertas da obra se inundam com a proximidade dos outros trabalhos do display e do seguinte, onde a chegada e o mercado de corpos racializados sustenta a narrativa.

A junção de tempos, com trabalhos contemporâneos e gravuras dos séculos XIX, ganha força mais uma vez. Perceba-se que, da forma como a exposição se constrói, de fato, cada bloco de trabalhos funciona em si, ao mesmo tempo que encharca a narrativa principal a desdobrar-se traçando possibilidades de pensamento para uma história, e uma história da arte, que parte da aproximação entre diferentes recortes geográficos, permitindo um pensamento pela via do oceano Atlântico. Uma constelação abre o painel que ocupa um dos extremos da sala, fazendo fronteira com aquele primeiro, relativo ao deslocamento no mar. Essa constelação se sustenta tendo como protagonista o mercado de escravos. Começemos pela sua figura central:

a imponente figura de uma mulher negra com seios à mostra, surge no centro do fragmento, a parte de cima do corpo nu. Vestindo saia infinitamente branca e trazendo na cintura vários sapatos, também brancos, ela está diante de uma casa branca. Abaixo, a mesma mulher negra, ressurgente inteiramente nua. Agora, ela calça os sapatos brancos e, com as mãos unidas junto ao corpo, se posta sobre um caixote, em uma esquina de Nova York. O táxi amarelo tão presente nas representações da cidade, localiza o olhar que encontra novamente com a figura da mulher negra em sua mirada contundente, em direção ao espectador.

As duas fotografias são de Nona Faustine (1970-) artista negra norte americana. Seus trabalhos, *Isabelle* (2016) e *De seu corpo nasce a maior riqueza* (2016), da série Sapatos Brancos, aciona a memória de lugares que anteriormente abrigavam o comércio de corpos negros. Nas suas laterais encontramos, à esquerda, duas gravuras de Jean-Baptista Debret (17698-1848): *Mercado da Rua do Valongo no Rio de Janeiro* (1835) e *Mercado do Valongo* (sem data). Gravuras nascidas da iconosfera de Debret, tão presente na memória brasileira sobre a escravização. Ambas com o mesmo tema, guardam, porém, diferenças importantes. A litografia

de 1835, tem um percurso e uma representação raros. Nela, os corpos negros não são musculosos e fortes. Ali, os corpos estão frágeis, magros, são quase ossos recobertos por pele. No centro do mercado, há um grupo de crianças, enquanto na outra extremidade da representação, uma delas é oferecida à venda. A litografia é um dos poucos casos em que a língua do corpo heroico, cânone da pintura, dá lugar ao esquálido corpo, raro na iconografia, raro em Debret, que na grande maioria das suas representações estava obedecendo mais ao cânone do que a uma busca de representação fiel – no que, durante muito tempo, os livros de história e de arte nos fizeram crer.

Abaixo, a outra versão do Valongo ressurge em óleo e aí se percebe a operação da língua artística obedecida, com corpos e posturas que ecoam o artifício usado, tanto na pintura quanto no comércio, para maquiar os corpos e dar-lhes uma aparência que disfarça os castigos e sofrimentos impostos pela viagem. Completa esse fragmento, a pintura do inglês Augustus Earle (1793-1838), *Portão e Mercado de Escravos em Pernambuco* (1821). Na pintura homens brancos em diferentes funções, como soldados, senhores e mercadores, castigam de forma dilacerante os escravizados no mercado.



Fig. 69. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Emancipações. Fonte: Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake

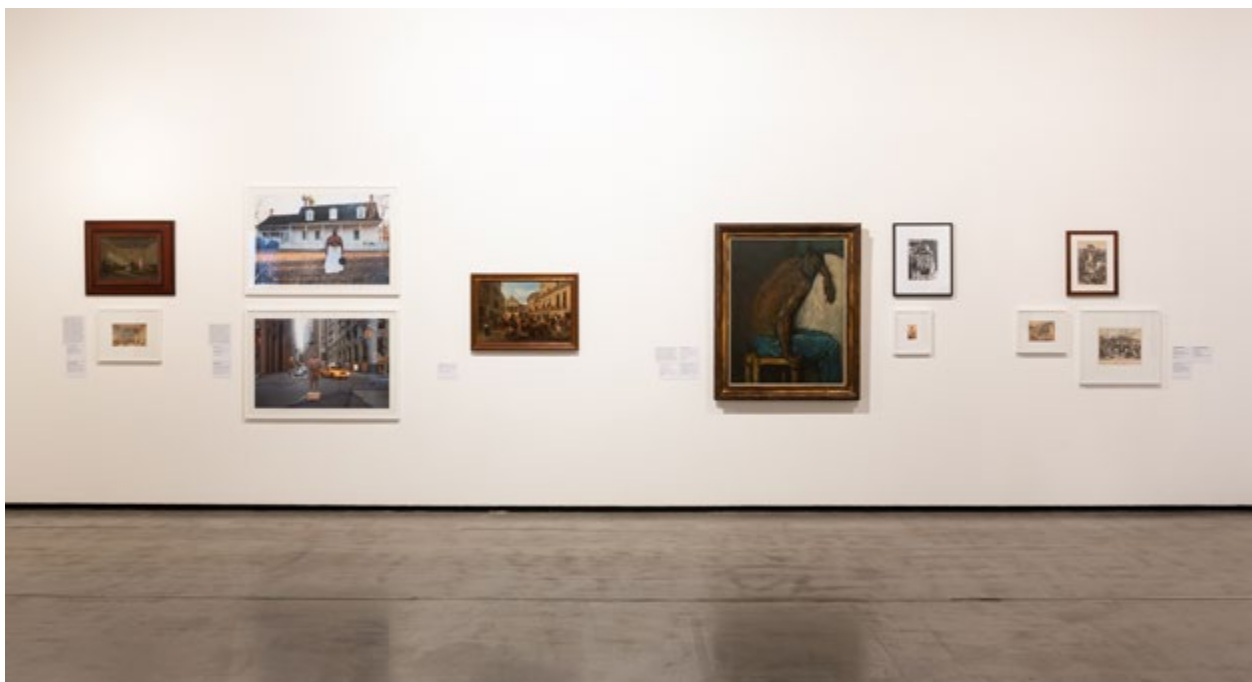


Fig. 70. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Emancipações. Fonte: Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake

Se fazemos referência a cada um dos trabalhos é para que quem nos lê, possa ter noção da potência que possuem, não apenas em si, mas quando justapostos, esses conjuntos no contexto da exposição. Na junção de todas as proposições, a constelação que aludimos cintila em sentidos possíveis e os circuitos entre os trabalhos se dão em um movimento vibrátil de imagem com imagem. No caso, desse bloco de mercados, o trabalho de Nona Faustine vai além, ecoando a memória do lugar e a memória da sobrevivência. Uma sobrevivência nos tempos que nomeamos como contemporâneos. O agrupamento transcende a mera junção de coisas e ganha o status de provocação para um olhar sobre os escravizados e seus descendentes, sobre os mercados e o mercado contemporâneo,

sobre a emancipação no tempo. O corpo de negro de Faustine, entre Debret e Earle, é ponto cintilante que permite uma narrativa não fixa na velha imagem do escravizado passivo diante dos acontecimentos. O corpo nu de Faustine se derrama e informa os mercados. Valongo e Nova York se aproximam pela perspectiva da experiência diaspórica do Atlântico Negro.

Há, então, o espaço branco no display, seguido pelo corpo marcado do Negro Cipião (1866-68) na tela de Cézanne (1839-1906). Outro fragmento, outro frame a serviço da narrativa. Nunca é demais lembrar que pensar a experiência do Afro-Atlântico é também pensar as invenções de modernidade e modernismos. O complexo, a escravização e a rota oceânica forjaram

a modernidade, embora essa dimensão da historiografia tenha passado longo tempo encantada pelo fascínio europeu de falar do mundo a partir de si e de sua narrativa triunfante. Abrir esse novo signo de trabalhos com a pintura de Cezanne, alude ao negro e ao seu corpo reinventado pelo modernismo e pelas vanguardas europeias. No entanto, Cezanne não cabe em si mesmo quando colocado ao lado da dura fotografia de The McPherson & Oliver (1833-1867), apresentando as costas açoitadas de um negro exibindo as marcas para a câmera, no tempo de uma fotografia ainda em invenção. Datada de 1863, a imagem circulou pelo mundo como testemunho dos resultados dos castigos impingidos nas colônias. As marcas nas costas do escravizado parecem saltar e ecoar as pinceladas de Cezanne. São espessas e quase tridimensionais como a pintura do francês. No entanto, mais uma vez, a revisão e acionamento da iconografia é feita com um trabalho contemporâneo. O bloco se completa com Eustáquio

Neves (1955-), o brasileiro que comparece com outras costas negras. Na fotografia em preto e branco, *Sem Título*, da série Black Maria (1995), surge outra versão das costas de um corpo negro e de suas marcas. Ao invés das grossas cicatrizes, brotam as inscrições em branco Zumbi. De forma contínua e repetida, o trabalho ativa a emancipação da qual a sala vem tratar.

O bloco ainda se derrama em uma série de representações de cenas de castigo, a partir de Debret, Rugendas e do alemão Paul Harro-Harring (1798-1870). Mas, ao invés de descrever essas imagens, vou me deter diretamente em uma delas: o fac-símile de 1832, do carioca Frederico Guilherme Briggs (1768-1848), parte do acervo da Biblioteca Nacional(RJ). Intitulado *Negro Fugão* (1832-1836) ele retoma a noção de fuga e as estratégias de descrição. A busca dos corpos mercadoria, que abre espaço para o display que segue. Aquele que venho anunciando como zona de silêncio.

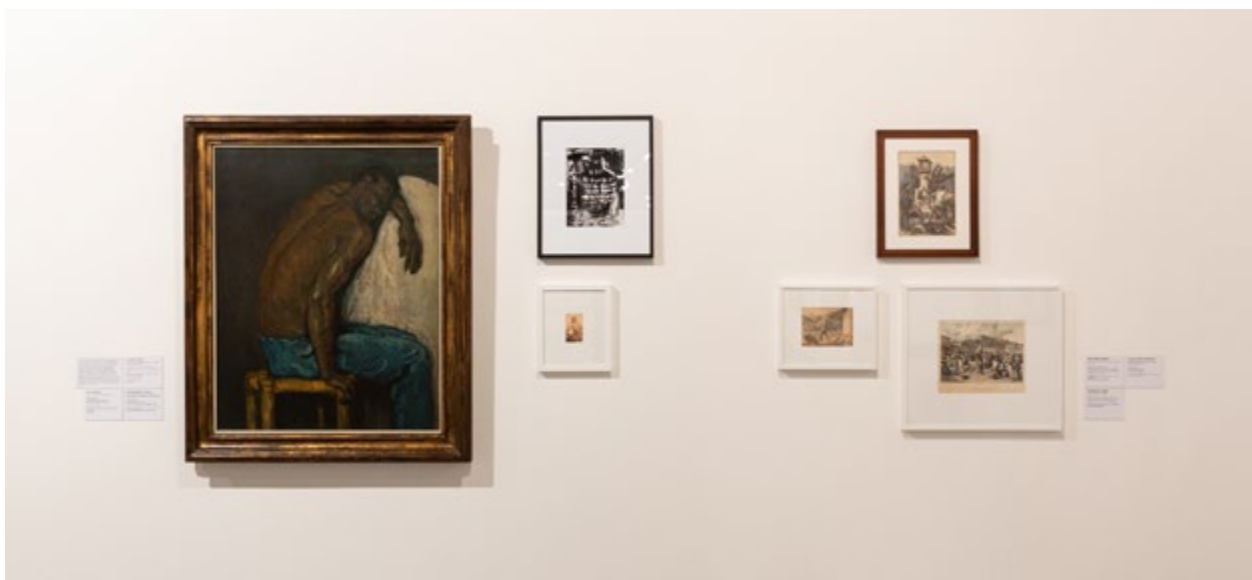


Fig. 71. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Emancipações. Fonte: Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake

3.6 Zona de Silêncios ou sobre a permanência das máscaras brancas sobre peles negras

Silenciamento e invisibilidade. Embora sejam utilizados de forma corrente, tais termos, mesmo ao longo desse texto, merecem aqui alguns apontamentos. Autores, tradição intelectual, legado artístico, epistemologias. Muitas vezes ao nos referirmos à produção de sujeitos racializados como negros, os dois termos ressurgem. Aqui, especialmente nessa seção, abro um espaço, porém, para nos retirarmos dessa via da discussão de silenciamento e invisibilidade e irmos em busca do seu outro lado. Durante a pesquisa, os levantamentos de dados, as leituras que acompanharam a construção do texto, cada vez menos me faziam pensar na ideia de silenciamento, para dar lugar a uma noção de surdez orquestrada. Cada vez menos eu pensava em invisibilidade, mais em uma visão seletiva.

São sujeitos em posição de escolha que optam por olhar apenas algumas coisas em detrimento de outras. Escutar somente algumas coisas ao invés do enorme coro que grita sobre si e sobre suas formas de pensamento. Desde pelo menos o século XIX, podemos arrolar listas de nomes, de artistas e intelectuais, pensando a arte e suas histórias. Artistas negros, teóricos negros. Manuel Querino, Luiz Gama, Guerreiro Ramos são alguns dos nomes que nos entregam um século XX feito de Abdias Nascimento, Edison Carneiro, Emmanoel Araújo, Mestre Valentim, Rosana Paulino. Dessa forma, como ainda podemos falar em silêncio e em invisibilidade? Prefiro pensar que há sempre uma escolha que reforça o cânone. O cânone é aquele da ordem do Branco e, assim, o conhecimento também é racializado, enquanto se esquece disso. Se esquece que o conhecimento branco

é também uma marca. E que sua marca se estabeleceu como norma, excelência e forma de correção.

Ao preparar as etapas de uma pesquisa, selecionar os materiais de sala de aula, eleger inventários, escolher alguns trabalhos em detrimento de outros, essa norma que não pergunta a si mesma, escolhe a si mesma. Como já afirmei, os senhores do cubo branco também são brancos e sempre preferem falar de si mesmos. Assim, como diria a inscrição no muro carioca, não só *tudo cubo branco tem um quê de casa grande*, como também toda história canônica que acontece no cubo. Do mesmo modo que toda a produção racializada, de sujeitos racializados, tem um quê de senzala quando inscrita na historiografia da arte. Se faço essa introdução é por que tomo o pequeno fragmento que escolhi chamar de zona de silêncio como um dos mais pertinentes dessa mostra que se permite deslizar pelas águas do Afro-Atlântico. Seguindo na lógica da montagem, tomemos como ponto de partida os próprios fragmentos como material bruto. Apresentemos cada um deles:



Fragmento 1 (Fig. 72): *Castigo de Escravos* (1839). Fac-Símile de *Souvenirs d'un aveugle, voyage autour du monde*. Jacques Arago (Estagel-França, 1790 – Rio de Janeiro-Brasil, 1854).



Fragmento 2 (Fig. 73): *Sem Título* (1997), da série *Bastidores*. Xerografia e linha sobre tecido montado em bastidor. Rosana Paulino (São Paulo/Brasil, 1967-).



Fragmento 3 (Fig. 74): *Máscara que se usa nos negros que tem o hábito de comer terra* (1820-1830). Aquarela. Jean Baptiste Debret (1768-1848 – Paris, França).



Fragmento 4 (Fig. 75): *Sem título* (2011), da série *Para Venda*. Impressão fotográfica sobre papel algodão. Paulo Nazareth (Governador Valadares/Brasil, 1977-)



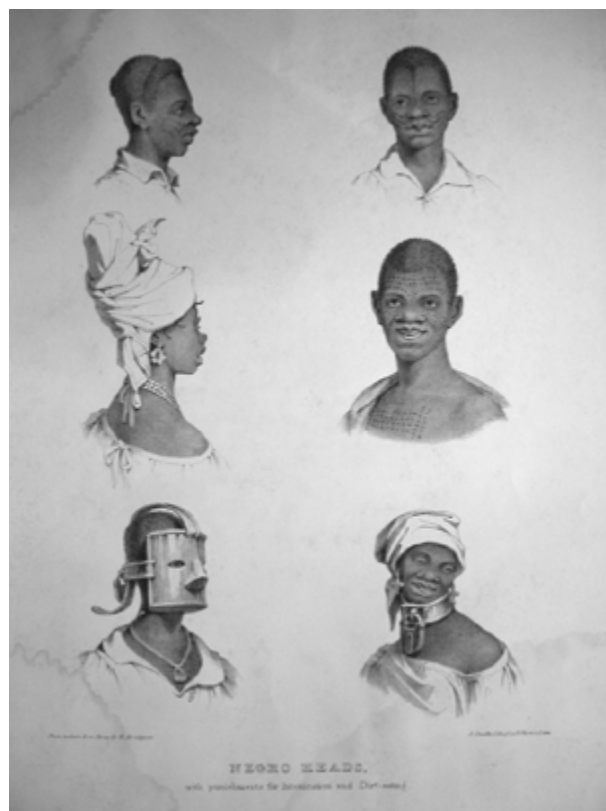
Fragmento 5 (Fig. 76): *Restraint (Contenção)* (2009). Gravura com água-tinta. Kara Walker (Stockton/EUA, 1969-)



Fragmento 6 (Fig. 77): *Gargalheira [quem falará por nós]* (2014). Aquarela e lápis sobre papel. Sidney Amaral (1973-2017 – São Paulo/Brasil)



Fragmento 7 (Fig. 78): *Liberdade, Liberdade* (2018). Serigrafia, gravação a laser e pirografia sobre compensado naval. Jaime Lauriano (São Paulo, Brasil, 1985-)



Fragmento 8 e 9 (Fig. 79): *West Indian Scenery with illustrations of negro character, the process of making sugar* (1836). Gravura, Richard Bridgens (S/D)

Oito fragmentos. Oito imagens que, isoladas, guardam universos múltiplos em si. Trabalhos de artistas negros contemporâneos como Rosana Paulino, Sidney Amaral, Jaime Lauriano³⁷ e ainda o da norte americana Karen Walker. No seu entorno, trabalhos de artistas europeus, na agenda da representação do pitoresco e do característico. Ilustrações que, de tão presentes no imaginário brasileiro, seguraram-se nele de forma intensa, a ponto de, em torno da imagem de Richard Bridgens, construir-se todo um imaginário acerca daquela que ficaria conhecida como Escrava Anastácia. Com seus olhos claros e a boca coberta, seria tomada como uma espécie de ícone, agrupando em si a imagem da negra escrava supliciada e milagrosa.

Mas o que faz dessa parte da exposição tão relevante para ser destacada dos demais comentários? O fato de, na minha visão, ela resumir exatamente o que objetos em estado de exposição podem produzir por sua montagem. Mais do que representações de máscaras e interdições sobre bocas e rostos negros, estamos aqui diante de um agrupamento que nos leva aos processos de fazer calar ou, como diria o título de Sidney, nos poria diante da questão: *quem falará por nós?* A presença de diferentes temporalidades, o diálogo com o anacronismo

e as imagens de diferentes autorias e procedências são reunidas aqui para fazer falar o silenciamento. Desde aquele imposto pelo senhor, até aquele que tem continuidade no tempo e no espaço dos séculos.

Escolhi chamar esse agrupamento de trabalhos de “Zona de Silêncio” para fazer alusão ao elemento que se repete em todas as proposições ali reunidas. Máscaras, suturas, gargalheiras, microfones, tempo distintos, imaginários reinventados. Elementos reunidos que realizam o instante máximo de uma sequência. Um fragmento que, se encadeado dentro de uma narrativa fílmica, representaria o clímax do enredo, da história. As dimensões dos trabalhos, a grandiosidade que extrapola suas dimensões físicas e a eloquência simbólica desta junção pode ser tida como instante chave das histórias afro atlânticas. Séculos XIX, XXI. Comum a todas as construções, a prática orquestrada de silenciamento que atravessa o tempo e que surge como grito incontornável na mostra.

Abro, então, mais uma vez, espaço para compor com a literatura. Não qualquer literatura, mas o trecho de uma obra que reconfigurou a historiografia brasileira no que tange ao século XIX e à escravização. Em uma passagem de *Um Defeito de cor* (2018), de Ana Maria

³⁷ Cabe ressaltar, embora não seja esse um dos objetivos desse trabalho, a recorrência de uma pequena lista de nomes concentrados em galerias do sudeste como frequentes nas exposições. Talvez aqui se pergunte: tendo escolhido exposições ocorridas em São Paulo não seria isso, um resultado óbvio? Há de se levar em consideração que a capital paulista abarca o maior número de galerias e instituições na área das artes visuais no Brasil, o que faz dela, junto com o Rio de Janeiro, o cenário de onde emergem narrativas que, mesmo sendo locais, ganham uma dimensão de nacionalidade. De fato, o universal é sempre relativo. No caso do Brasil, esse universal poderia ser pensado a partir das observações, leituras e levantamentos do que concerne à arte afro-brasileira, protagonizado por São Paulo, seguido de Salvador, com nascimento de artistas e tradição historiográfica na área da arte produzida por sujeitos racializados como negros, seguido pelo Rio de Janeiro. Ainda, em relação ao caráter histórico, há a citação frequente do barroco mineiro, formando o que poderíamos chamar de uma espécie de cânone brasileiro do debate sobre arte produzida por homens (em sua imensa maioria) e mulheres negras. Creio que a nota aponte para a continuidade de estudos que enfoquem esse caráter geográfico e centralizador do debate, suas formas e funções nos sistemas das artes brasileiras.

Gonçalves, a personagem Kehinde – escravizada que teria sido batizada no Brasil como Luiza – conta, em primeira pessoa, sua história desde a captura em Savalu, no continente africano, até suas movimentações que incluem o que entendemos por afro-atlântico, reunindo deslocamentos entre África, diferentes portos do Brasil, Europa e a África do regresso. Kehinde, a narradora, apresenta-nos a cena que surge diante de seus olhos quando avista um negro utilizando uma das máscaras representadas na exposição, nas ruas de São Sebastião do Rio de Janeiro. Diz ela:

Muitos Pretos tinham aquelas marcas, muitos andavam pela cidade usando tais máscaras, que cobriam o rosto inteiro e eram presas por uma alça de ferro fechada com um cadeado atrás da cabeça. Usando aquilo, eles não podiam beber nem comer, e não era rara a maldade de alguns donos que só abriam a máscara a cada dois ou três dias, achando que assim o castigo era mais eficiente. Havia até pretos que usavam aquilo uma vida inteira [...] Aquele preto deveria ter usado a máscara durante muitos anos, pois tinha uma cicatriz enorme na testa, um calo sob a pele que já tinha sido ferida várias vezes. (GONÇALVES, 2018, p. 673)

Segundo informa o texto da exposição, um símbolo da arbitrariedade do sistema escravagista foi a máscara de Flandres. Feita sobretudo de ferro, ela era ajustada na boca dos escravizados e trancada para impedir a ingestão de terra. Essa ingestão era chamada de Banzo ou “doença da saudade”, um suicídio lento e dolorido em que a pessoa escapava da escravidão pela própria morte (PEDROSA; MENEZES; SCHWARCZ; TOLEDO, 2018, p. 53).



Fig. 80. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Emancipações. Fonte: Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake

A montagem dos fragmentos traça, no pequeno espaço do display, um arco que guarda numa extremidade os castigos do século XIX e, na outra, as formas de epistemicídio e genocídio de corpos negros contemporâneos. A junção com trabalhos contemporâneos produzidos por artistas negros faz com que uma nova temporalidade surja, apenas ali. Uma temporalidade que explode pelo processo de montagem, tal qual ocorre em filmes que tomam fragmentos dispersos para construir sua narrativa. Da mesma forma que ocorre na montagem fílmica, o agrupamento de imagens nos faz pensar no que o teórico, filósofo e professor francês Emanuel Alloa, autor da coletânea *Pensar a Imagem* (2015), nos

coloca quando afirma que, dentre entrelaçamentos temporais e quiasmas de olhares, as imagens não saberiam propriamente se localizar nem aqui, nem lá, constituindo precisamente esse “entre” que mantém a relação. Como tais, as imagens requerem outra forma de pensar que suspenderia certezas, expondo as dimensões de não saber implicada em todas as experiências imaginárias. Alloa faz eco, assim, à incerteza do conteúdo da imagem, já apresentada por concepções como as de Georges Didi-Huberman em seu apelo pela necessária incerteza no cotidiano de quem opera com imagens. De forma geral, essa incerteza da imagem, esse “entre”, é constantemente evocado em *Histórias Afro-Atlânticas* e com maior intensidade nesse pequeno

recorte que enfrentamos. A noção se reforça quando atentamos às palavras de um dos curadores da mostra, o antropólogo e pesquisador negro Hélio Menezes acerca da exposição e suas funções. Acuradamente, ele nos diz:

Se você observa as pessoas que frequentam espaços expositivos, você vai observar que muitas vezes elas são impactadas pelo arranjo da sala, pela expografia, pelo conjunto de obras, pelas leituras proporcionadas a partir de obras que se tocam, se contradizem, se atravessam com mais ou menos efeito. São raras as pessoas, exceto aquelas que já são iniciadas, iniciadas no mundo da arte, mas são raras as pessoas que vão sair de uma exposição com uma lista de nomes de artistas. Elas vão sair com obras na cabeça, que elas não sabem o nome. Como elas não sabem o nome, elas não sabem se é homem ou mulher, se é preto, se é branco, se é brasileiro, se é estrangeiro, então isso não vai entrar na constituição delas, o que elas acabaram de ver, mas a exposição vai. É mais fácil você perguntar pra um não iniciado o que ele achou da exposição ou de uma sala ou de um conjunto de obras, do que perguntar o que ele achou da artista, dos artistas específicos. Ora, se isso é verdade, é igualmente que o papel de um curador é antes de qualquer coisa fazer falar aquilo que está mudo, a partir da conexão entre obras. Então, o curador ou os curadores, o pensamento curatorial está criando uma certa história pra aquela obra e nesse sentido aquela obra vai acumulando sentidos. Ou seja, há um sentido ou há multiplicidade de sentidos da obra do ponto de vista de quem a criou, o artista, do ponto de vista do diálogo interno no campo da arte, do ponto de vista da recepção, no momento em que a obra foi exposta, do ponto de vista de cada vez que essa obra é reexposta em novas exposições. (MENEZES, 2018)³⁸

Embora o curador traga para o jogo uma dimensão diversa daquela que operamos aqui, uma vez que não desconsideramos o papel do público, optamos por não adentrar essa dimensão que nos aproximaria das teorias de recepção de experiências expositivas. É possível compreender nessa fala que, desde o ponto de vista de um dos curadores, cuja presença é mais sentida nas seções do Instituto Tomie Ohtake, a mostra surge como esse espaço que dá a ver, a falar, pela junção de temporalidades, pela união de fragmentos outrora dispersos pelos diferentes mundos da iconosfera, agrupando-se em um encontro em que pesa o conjunto de autorias das mostras, desde as seleções de artistas, contatos institucionais e intenções curatoriais.

Se trazemos a fala do curador, é para reforçarmos a ideia de que as *Histórias Afro-Atlânticas* são histórias de montagens, ensejando olhares sobre diferentes produções artísticas de formas não necessariamente previstas na historiografia brasileira. Na sala que destacamos, uma área de silêncio se torna coro de vozes, reunindo imagens da escravidão e da luta por emancipações e liberdades, da África ao Brasil, Caribe, Estados Unidos, com obras também europeias (PEDROSA; MENEZES; SCHARCZ; TOLEDO, 2018, p. 52). Ou seja, através da junção dos fragmentos se trama o Afro-Atlântico, o Atlântico negro, a Kalunga grande. O recurso de ativar a narrativa pela reunião de proposições artísticas, das contemporâneas as do século XIV, feita por olhares negros e também por olhares brancos sobre os corpos negros, permite que cada trecho da história ao se desenrolar pelo espaço expositivo, acenda o constante questionamento acerca da história e das

³⁸ Hélio Menezes concedeu entrevista para o autor, presencialmente, em outubro de 2018.

suas permanências. São outras histórias da e com a arte que ganham vida na ilha de edição da sala de exposições.

Aqui, nesse trecho do filme afro-Atlântico, o silenciamento de que falávamos acima, expõe suas estratégias físicas, suas tecnologias e suas permanências. Assiste-se, então, a um pequeno conjunto de peças que trazem um olhar sobre a invenção do negro, afinal: quem falará por nós? Quem fala sobre o negro quando sua voz é calada? Que interdições e suturas são produzidas para fazer calar o som duradouro dos efeitos da colonização forçada dos escravizados nas Américas? As zonas de silêncio das *Histórias Afro-Atlânticas*, contadas no Tomie Ohtake, são ensurdecedoras em seu apelo ao pensamento.

3.7 Os incômodos de Sidney Amaral: Territórios e Atlânticos

Um dos conceitos que movem essa tese é de que os objetos, quando expostos, são enovelados por uma série de redes de sentidos que os ultrapassa, constituindo uma narrativa outra. O estado de exposição seria esse instante em que um fragmento-obra adentra uma narrativa constituída especificamente no recorte daquela exposição. Assim, como em um filme que lança mão de cenas previamente existentes, algumas delas integrantes de outras obras, a exposição é o espaço do encontro afetivo e bélico de objetos, em meio a proposições. Seus lugares espaciais, seus instantes, seus avizinhamentos são a chave para adentrar nas histórias que uma mostra de artes visuais propõe. Nesse trabalho, uma proposição artística específica, que a seguir comentaremos, se apresenta não só por essas condições expositivas, mas especialmente por tomar parte em duas das mostras estudadas, em contextos que lhe guardam os contornos, ao mesmo tempo que o derramam para dentro do que se desenrola no espaço expositivo, no rastro da exposição.

Estamos falando de *Incômodo* (2014), trabalho do artista precocemente falecido Sidney Amaral (1973-2017). Sidney é um nome costurado de afetos por aqueles que com ele conviveram e pelas redes que estabeleceu. Seu trabalho, baseado em uma pintura que resulta de mãos firmes e de uma figuração que toca agudamente nas dimensões de nascer negro e escolher ser artista, toma majoritariamente o tema do sujeito racializado como negro em seus passados e presentes. Sidney inventa o que está por ser dito. Narra aquilo que as histórias silenciam e esse é o mote principal de

Incômodo. Na proposição, composta por cinco desenhos dispostos em forma de painel, uma história de liberdade e escravidão é contada do ponto de vista de um sujeito negro que se coloca como narrador de uma narrativa de subalternizado (embora o termo não de conta da complexidade do sujeito negro brasileiro).

O trabalho, como já dito, comparece sob duas molduras expositivas nessa investigação. Na exposição *Territórios: Artistas Afrodescendentes na Pinacoteca* (2015-2016), ocupa a sala das “Matrizes Contemporâneas”. Em *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), está no segmento “Ativismos”. Voltemos rapidamente à exposição na Pinacoteca. Como já citado no capítulo anterior, a sala “Matrizes Contemporâneas” era concebida a partir de sete trabalhos, entre eles a proposição de Sidney. Naquela sala, o argumento tratava da produção de artistas racializados como negros diante da multiplicidade de caminhos, escolhas estéticas políticas do artista brasileiro contemporâneo. A maioria dos trabalhos tinham sido adquiridos pela Pinacoteca para a própria mostra. Ali, *Incômodo* era uma possibilidade de pensamento do artista negro no século XXI. Em *Histórias Afro-Atlânticas*, a seção “Emancipações” ocupava dois espaços contíguos. No primeiro, outros trabalhos de Sidney compunham a montagem. Já no espaço que abrigava *Incômodo*, a tela estava justaposta à pintura histórica de Pedro Américo (1843-1905).

Tudo muda, desde a exposição de uma geração de artistas negros como em *Territórios*, até essa montagem que coloca, lado a lado, *Incômodo* e a versão oficial da narrativa representada pela pintura de Américo, cheia dos caprichos e recursos da pintura acadêmica. Em Pedro Américo, a liberdade é concedida por uma princesa

Isabel redentora, sentada em seu trono, rodeada de iconografias da liberdade. Ela assiste, acompanhada de sua corte, a própria liberdade cortando os grilhões que prendiam os corpos negros à escravidão. É justamente pela justaposição que *Incômodo* incomoda essa narrativa. Ao lado de Pedro Américo, o trabalho de Sidney apresenta a festa da liberdade protagonizada por figuras negras, orixás, baianas e o ventre negro da mulher que anuncia outro possível amanhã, algo que não se cumpre de forma milagrosa, como queria mostrar a representação de Américo. Cabe ainda pensar que, na mesma sala, encontraremos outras representações de libertação de escravizados em que figuras brancas aparecem santificadas ou em posições redentoras.



Fig. 81. *Incômodo* (2014), Sidney Amaral, pintura e desenho. Fonte: Fotografia do autor.



Fig. 82. *Libertação dos Escravos* (1889), Pedro Américo, óleo s/ tela. Fonte: Fotografia do autor.

Ali, na sala “Emancipações”, Sidney Amaral e seu *Incômodo* fazem com que todo o display seja relativizado, toda a santidade ou redenção seja revista e colocada em xeque. Vejamos, então, que estamos diante do mesmo objeto, mas na lógica da montagem somos apresentados a filmes completamente distintos. Isso acontece, posto que não é o fragmento sozinho

que compõe o filme e, sim, sua junção com o outro e o outro, configurando sentidos que fazem com que a vida desse objeto tenha necessariamente de ser contada não apenas a partir de sua existência isolada, como se ali morasse um sentido único a ser decifrado e reapresentado pelo olho historiador.



Fig. 83. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Emancipações. Fonte: Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake

Estamos aqui, mas além. Estamos diante da necessidade de pensar as exposições e as formas com que peças são nelas engendradas, como partes indissociáveis da vida desses objetos. Essa justaposição, por exemplo, já havia acontecido *Histórias Mestiças* (2014): Amaral e Américo também

estavam lado a lado, mas todo o entorno compunha outra narrativa. Hélio Menezes comenta essa mudança:

algumas obras da exposição *Histórias Mestiças*, voltam na *Histórias Afro-Atlânticas* em novos arranjos, mais uma vez. Como nós dizíamos antes, as histórias das exposições

são histórias importantes na produção do sentido dessas obras. Uma mesma obra exposta no *Histórias Mestiças* era friccionada por outra, servindo a uma certa narrativa, a uma possibilidade narrativa ou interpretativa possível, o que é muito diferente (espero) dessa mesma obra, dessas mesmas obras na *Histórias Afro-Atlânticas*. Cito duas: *A libertação dos escravos*, do Pedro Américo, e *Incômodo*, do Sidney Amaral. Essa dupla aparecia pareada em *Histórias Mestiças* e reaparece pareada em *Histórias Afro-Atlânticas*. A sala e as demais obras, entretanto, que ladeiam essa dupla em *Histórias Afro-atlânticas*, você viu, é uma sala bastante distinta das obras que ladeavam essa mesma dupla em *Histórias Mestiças*. (MENEZES, 2018)

Ou seja, não apenas a justaposição dos trabalhos, mas todo o entorno, os altera, transformando, com isso, também seus sentidos, sua vida, seus incômodos. A sala expositiva é sempre um instante em que agrupamentos produzem narrativas. Nos casos aqui estudados, estamos enquadrando essas narrativas como histórias da arte.

3.8 Ativismos ou porque a vida é feita diariamente de resistências



Fig. 84. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Ativismos e Resistências. (Detalhe da entrada da Seção, com painel reunindo a reprodução do símbolo do movimento Black Panthers, feito por Sidney do Amaral). Fonte: Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake



Fig. 85. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Ativismos e Resistências (Entrada da Seção com televisor exibindo imagens do coletivo Frente 3 de Fevereiro). Fonte: Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake

Entre a entrada e a saída da sala, uma pequena tela de TV transmitindo imagens do coletivo “Frente 3 de Fevereiro”. A imagem em movimento anuncia: a exposição lançará mão do movimento que pode parecer desordenado para olhos desavisados, mas que faz uma enorme bandeira se desenrolar. Ela traz uma pergunta que ainda cala. Falaremos disso, mais adiante. Antes, entradas e saídas. A entrada e a saída têm uma significação indispensável e inconfundível nos rituais das religiões afro, sejam eles vodunsi, nação, candomblé, santerias.

A entrada e a saída sempre devem estar guardadas para que Exu possa fazer seu trabalho, trazendo a esfera do sagrado para sua dimensão e vibração mais humanas. Entradas e saídas devem ser guardadas e Exus olham pelo justo. Exu quer esclarecimento, Exu quer retidão.

Junto à TV com a bandeira, a entrada é revestida de símbolo repetidos em serigrafia, reproduzindo a marca do grupo de resistência norte americano, Panteras Negras. Exu quer luta, mesmo que violência seja preciso. Na saída, a imagem de Rafael Braga que, com seu encarceramento e martírio, deixa à mostra a prisão que ainda faz as vezes de senzala diariamente nos continentes afro-atlânticos. Estão marcadas entrada e saída do terreiro, armado no interior do espaço expositivo. Ali, bandeiras vão demarcar resistências e lansã enfrenta um policial de São Paulo. O tecido social brasileiro se costura entre as Américas, o Caribe, a África e tudo que foi emancipação se transforma em resistência. Algumas vezes lenta, sutil, quase invisível como o veneno escondido na poção de amansar o senhor. Outras vezes, em gritos cubanos afirmando o chamado Negro. “Resistências e Ativismos”, a sala dividida em duas séries no Instituto Tomie Ohtake, dá continuidade aos grandes espaços e à circulação por entre as peças, embora lance mão da negação da saturação de objetos, muitas vezes presente no MASP para dar conta de espaços de pensamento.

Assim como em “Emancipações”, nesse caso o roteiro de circulação ou, pelo menos, a entrada e a saída, estão previamente definidos pela arquitetura. Se entra e se sai por entradas específicas. A entrada da primeira seção vai se dar, necessariamente, passando pela marca dos Black Panthers e acessando um display onde veremos tronos, aliás, mais do que isso, veremos sujeitos negros entronados. Desde mães de santo da Bahia, registradas por Pierre Verger, como Dona Maria Bibiana do Espírito Santo, dando início ao fragmento primeiro de “Ativismos e resistências”. Os trabalhos, em sua maioria fotografias, estão agrupados em torno de questões

que falam da majestade de corpos negros, simbolizada pelos tronos, de caráter devocional e hierárquico. No centro dessa constelação, em trono revestido de vime e penas de pavão, está Huey Newton (1967) em fotografia atribuída a Blair Starp, trazendo numa das mãos uma arma e na outra uma flecha que parece remeter aos símbolos de Ogum, o líder dos Panteras Negras. Ele nos mira e nos avisa: “estamos aqui”, falando diretamente de resistências. Resistências que podem vir tanto de um ativismo que não disfarça seu caráter radical e violento, como da presença das mães de santo que, na mesma constelação, parecem indicar: a resistência também pode ser da ordem do sutil.

Resistência pode ser a garrafa com unguentos e ervas que, diluídas aos poucos nas refeições dos patrões, levam à morte o escravizador. A garrafa, as garrafadas. Já na entrada de “Resistências” estamos diante de um caso que nos interessa particularmente: Dalton Paula volta a estar representado com o trabalho *Paratudo* (2016), uma espécie de rede que mantêm suspensas garrafas portando as soluções que tanto serviram para amansar senhor, como podem ser associadas ao caráter poderoso de unguentos responsáveis por reativar desejos e tremores sexuais, além de curar doenças. Garrafas. São garrafas decoradas com lantejoulas em diversas cores e estilos, marcando a presença das crenças Vodun, vindas do Haiti.

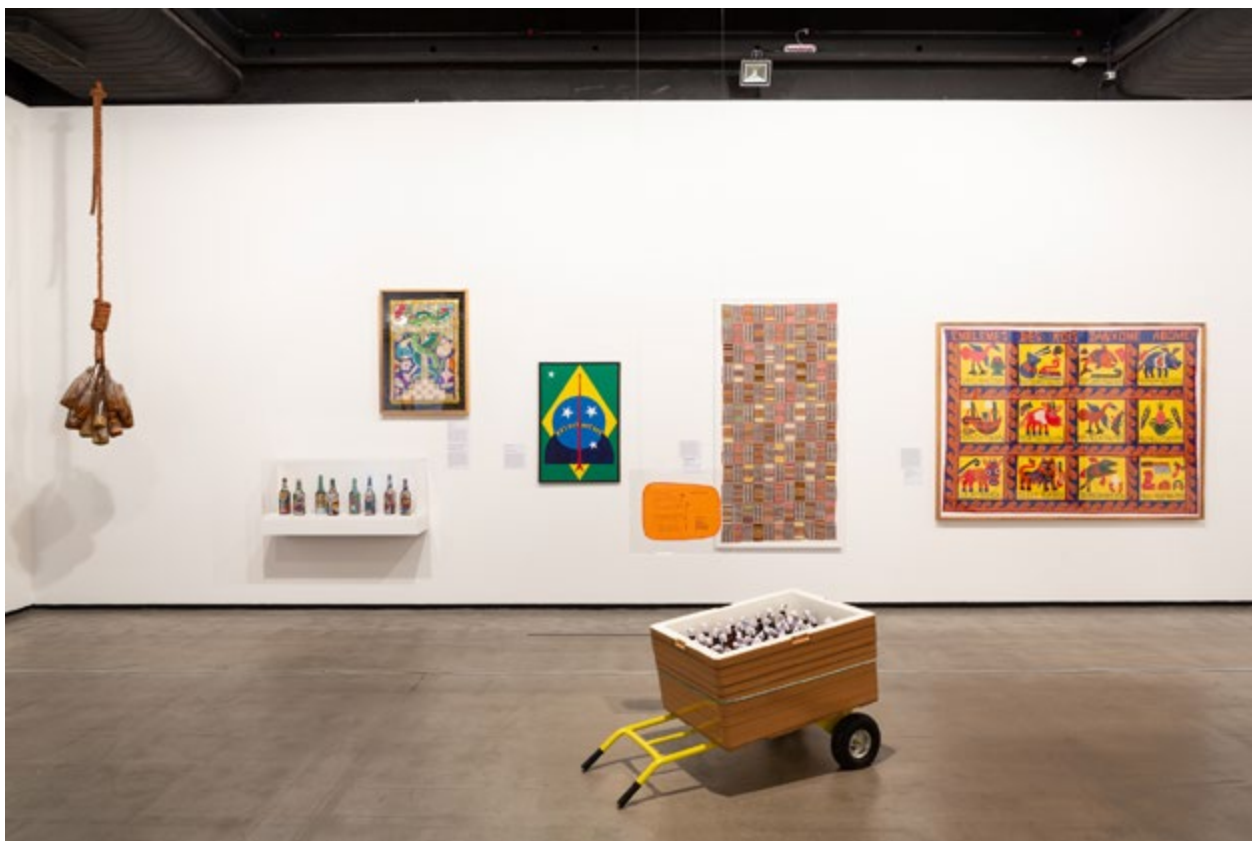


Fig. 86. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Ativismos e Resistências. Fonte: Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake

Mais garrafas. Jaime Lauriano aqui está representado pelo seu trabalho *Pesadão* (2012), acompanhado da inscrição em flanela de *Queime depois de Ler* (2012). No primeiro, um carrinho daqueles encontrados em feiras populares traz garrafas de vidro, que costumam conter bebidas, contendo todos os elementos para fazer de cada garrafa uma porção de coquetel molotov. Na dúvida, a flanela traz em letras escritas à mão as instruções necessárias. A qualquer instante a resistência vai virar ação. A qualquer momento estaremos em território onde tudo aquilo que era

dado como fixo em “Emancipações” pode se desfazer para mostrar as diferentes formas de resistência que foram levantadas por cada um dos indivíduos.



Fig. 87. Queime depois de Ler (2012), Jaime Lauriano, texto e objeto. Fonte: Fotografia do autor

Aqui, essas formas de resistência são trasladadas para o campo da arte e apresentam possibilidades de uma potente e rara montagem, na qual se discutem estratégias políticas e sociais de sobrevivências nas comunidades diaspóricas. Estamos em campo minado.

Minado pela sabedoria ancestral, pelo associativismo e pela reinvenção dessas práticas pela via da linguagem artística. Vemos um mesmo objeto ganhar diferentes conexões, a partir dos seus contextos. A garrafa aqui é arma, é vasilha da coragem, é objeto de

devoção, mas, além de tudo, estamos em uma exposição de arte vendo como diferentes artistas nos fizeram ultrapassar as leituras impostas, como aquela da ordem de uma das gravuras, presente na primeira constelação, que propositalmente deixei aqui por último.

Se volto àquela primeira constelação é porque antes das garrafas, nas fotografias de homens e mulheres negras postados em seus tronos carregados de aspectos simbólicos, encontraremos uma pequeníssima gravura intitulada *Coroação de Juan Santiago Desalines* (1806),

primeiro imperador do Haiti. A gravura é de Mariano de Zuniga Y Ontiveros (1761-1825). A revolução haitiana, que tanto assombrou o mundo colonial por seu caráter de perigo à ordem colonizadora, é aqui deflagrada em todas as suas dimensões com a imagem do imperador e de seus súditos em uma composição irregular, em que suas faces profundamente escurecidas se assemelham a um misto de seres humanos e animais. Aludem à leitura selvagem feita desde a perspectiva colonizadora, de um império forjado por homens negros que afirmaram: “Nós ousamos ser livres, sejamos pois, para nós mesmos e por nós mesmos”. A resistência que aparece nas demais fotografias adquire o caráter de horror provocado por tais movimentos, que estremecem a vontade e o poder colonial.

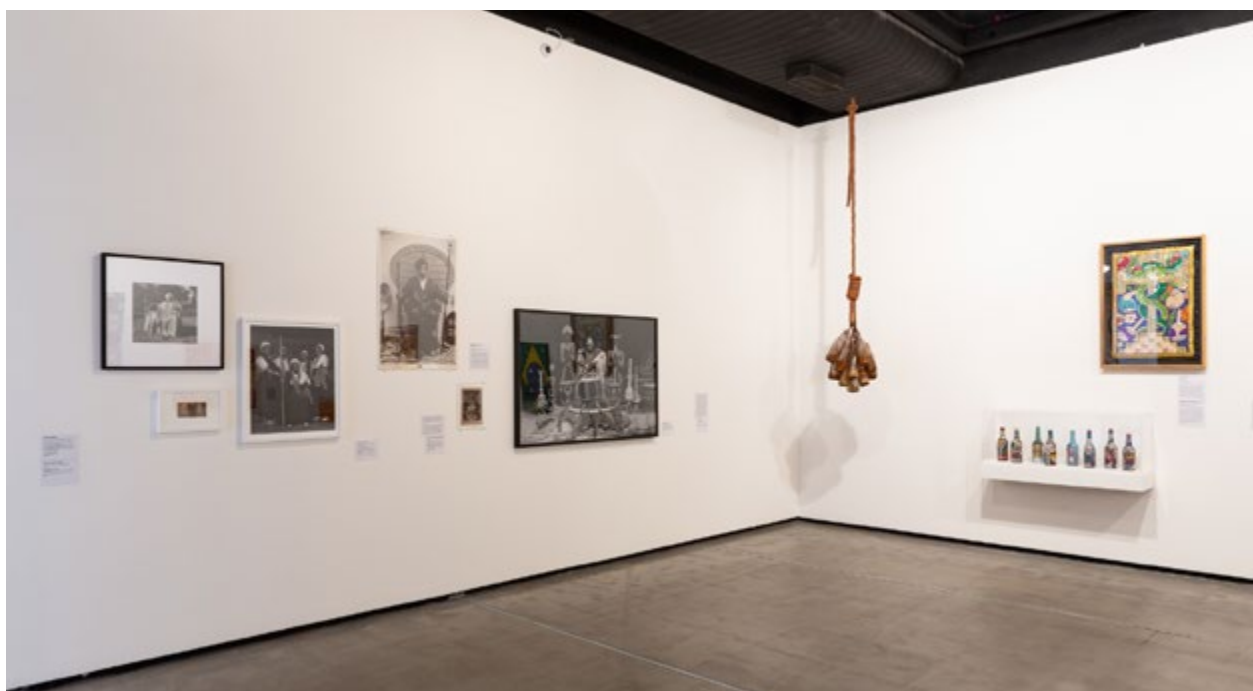


Fig. 88. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Ativismos e Resistências. Fonte: Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake

Um elemento expográfico que deve ser ressaltado, é, sem dúvida, a quantidade de etiquetas explicativas de cada setor da mostra, tanto no MASP como no Instituto Tomie Ohtake. São etiquetas que não apenas referenciam os trabalhos expostos, mas também referem cada segmento e agrupamento no espaço. Se, por um lado, isso pode indicar uma mostra que apela para um caráter extremamente ilustrativo, há de se ressaltar a dimensão política dessa escolha no sentido empregado por Rancière. Se política é o que altera o tecido do sensível, as etiquetas estão ali para fazerem da exposição algo além do recorrente jogo de alguns poucos para outros poucos, buscando acessar um público mais diverso – os números da visita demonstram que o público nessa mostra foi maior do que aquele que costumeiramente frequenta o museu. Embora não seja nosso objetivo analisar os públicos, durante todo o tempo que desenvolvi a pesquisa na própria mostra, foi inegável o grande número de sujeitos e, em especial, o grande número de sujeitos negros. Público que não encontramos rotineiramente nesses espaços, levando em conta aqui, a performance

do coletivo “Presença Negra” que, sendo formado por homens e mulheres negras, causa estranhamento apenas pela sua presença com seus pretos corpos em espaços expositivos. Se a presença de um grupo como esse desequilibra a ecologia das mostras, isso se dá exatamente por tal frequência não ser costumeira.

Voltemos à mostra: entradas, saídas e bandeiras. Vimos bandeiras do Brasil resignificadas com símbolos de Xangô, no trabalho de Abdias do Nascimento (1914-2011). O estandarte do bloco afro Ilê Aye (1995), de J. Cunha (1947-), encontra o tecido artesanal do Grupo Akan, que traz consigo uma história de vários séculos: tramada em sedas desfeitas em fios, o tecido foi adotado pelo primeiro presidente da Gana independente como símbolo do seu país. Há mais tecidos, tramas e sobrevivências, quando essas coisas são colocadas em conjunto com os emblemas dos reis do Abomey. Ilê Aye, Gana e Abomé são, a partir desses tecidos, estratégias de resistência. Já não é só o estandarte do bloco, mas mais um capítulo da longa trama de bandeiras de sobrevivência.

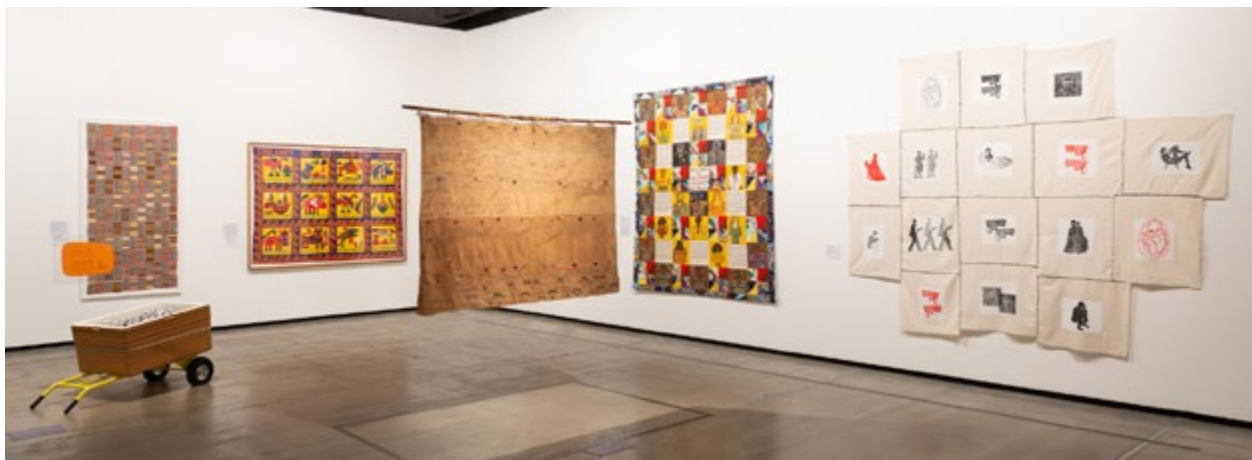


Fig. 89. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Ativismos e Resistências. Fonte: Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake

Tecidos pairam sobre paredes ou ficam suspensos criando a fantasmagoria aqui corporificada na proposição de Arthur Bispo do Rosário em *Recordações* (sem data). São linhas desfeitas, como a das mulheres de Gana, e reutilizadas para contar sobre si e sobre suas memórias. Um ato de necessidade para continuar existindo e

inventariar uma vida que parece continuamente escapar, no próximo instante. O trabalho suspenso na sala é um acerto, pois com ele e através dele temos a visão das demais peças, aludindo à recordação e à necessidade de insistir na existência, à missão trazida por uma força maior, como se fossem fantasmas por toda a sala.



Fig. 90. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Ativismos e Resistências. Fonte: Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake

Seguem os tecidos: Rosana Paulino e Faith Ringgold reaparecem na exposição criando uma conversa só possível no encontro que atravessa o atlântico, repensado na sala do Tomie Ohtake. *Tecido Social* (2010) de Paulino, ao lado de *Who's afraid of Aunt Jemima?* (1983), de Ringgold, vão na costura, na linha, na junção, no quilt, e na união de diferentes pedaços, dar lugar às imagens de mulheres negras em tempos cheios de sobrevivências. A junção ressignifica essas mulheres que aparecerem em

vestes e funções antes vedadas a esses corpos. Diante das *Recordações* de Bispo, está a imponente pintura de Sidney Amaral, como representação de uma *Mãe Preta ou a Fúria de Iansã* (2009-2014). Ela ameaça com uma faca (em alusão à espada da orixá) o pescoço de um policial que empunha uma arma voltada para a cabeça de uma criança negra. São mães que se entrelaçam no painel e guardam o tecido de Rosana, tendo na obra de Sidney a sua última cena. A cena que encerra essa sequência.



Fig. 91. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Ativismos e Resistências. Fonte: Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake



Fig. 92. *Mãe Preta ou A Fúria de Iansã* (2018), Sidney Amaral, pintura. Fonte: Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake

A sequência tem seus fragmentos dispostos junto à parede e lá repousam amas de leite, na série *Psicanálise do Cafuné* (2018), da artista negra brasileira Janaina Barros (1976-). São seguidas da imagem de uma *Ama com criança no colo* (de autoria e data desconhecida). A imagem plácida, em meio à paisagem bucólica, da ama feliz trazendo nos braços o filho do senhor e mirando para fora da tela como se demonstrasse satisfação, é rapidamente desfeita pela montagem que ganha lugar nesse longo display. Fotografias e registros de amas de leite, algumas carregando nos braços os brancos filhos dos senhores, algumas poucas carregando os seus filhos nas próprias costas, unem-se, por todas as Américas, para repelir a fotografia de imensa circulação mundial, feita pelo alemão Jorge Henrique Papf (1863-1920) e intitulada *Babá brincando com criança em Petrópolis* (1899).

A babá é ali uma espécie de cavalinho. Ela não está brincando. Ela é montada pela sua pequena sinhazinha, que se diverte com ela. A fotografia, tão emblemática, logo será ressignificada. No trabalho que lhe avizinha, *Espaço para esquecer* (2014), do estadunidense Titus Kahpar (1976-), a imagem reaparece em pintura óleo sobre tela, com a figura da menina vazada e um dos braços da mulher negra agora transparente, incorporando o espaço de uma sala contemporânea, enquanto segura um utensílio de limpeza. Continuidades.

Mulheres negras que ainda deixam seus filhos e que, logo após a escravização, viraram a principal mão de obra nos trabalhos domésticos. Um fato que ainda hoje se mantém no país dos antigos elevadores com entrada de serviço. Mas há o acolá da vida, da “casa de família” ou da casa do Sinhô. O display diante das amas e babás é um conjunto de famílias negras em diversas partes do mundo, feitas de deslocamentos e também de presenças. Sidney e sua iansã nos conduzem para a segunda sala do segmento, onde as formas de ativismo serão a marca principal.

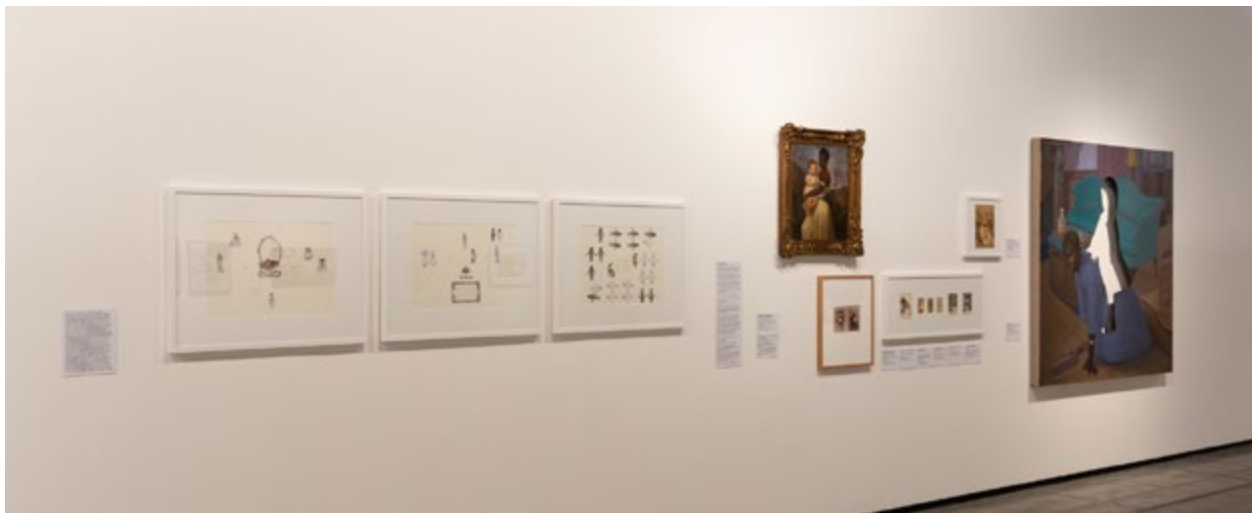


Fig. 93. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Ativismos e Resistências. Fonte: Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake

Não. Não há necessariamente uma ordem para visitar a mostra *Histórias Afro-Atlânticas*. Mas se seguimos o roteiro que aqui estabeleci, é para tentarmos compreender melhor alguns pontos como a disposição expográfica, os segmentos da exposição e o seu caráter de montagem. Concluir essa análise passa, ainda, por vislumbrar uma sala inteira dedicada a ativismos negros. Ela faz com que a mostra vá muito além de uma reunião de dores causadas pela escravização. Antes, ela é o lugar de onde viemos como sujeitos negros, mas também brancos, o lugar das dinâmicas que temos estabelecidos para guardar nossas existências que não cabem apenas nas definições negro, preto, branco. Os diversos ativismos, protagonizados, em especial, a partir da luta dos direitos civis na América, se espalharam por todas as ex-colônias e ensejaram formas de instituir existências variadas, performances de vida que deixam de enquadrar o corpo negro em uma só condição. Ações que gritam: Soy Negra. Ações que dizem qual o lugar da travesti negra diante das

lutas por direitos LGBTQI. E trazem a contínua disputa em torno do encarceramento de Rafael Braga. A última sessão do Instituto Tomie Ohtake, na sequência que narramos aqui, é uma maré de punhos erguidos, gritos lançados, afirmações de humanidade e de direitos a serem conquistados. O saldo de onde já chegamos.

Mais uma vez, há de se destacar a expografia e a escolha dos elementos materiais. A iluminação visível e extremamente branca contrasta com o tom rebaixado da luz que inunda a sala “Emancipações”. Qual a luz das diferentes narrativas? Aqui, na última sessão de Afro-Atlânticas, é uma luz clara e uma sala com longos intervalos entre os trabalhos, de forma a criar espaços a serem preenchidos. Preenchidos com os pensamentos de quem adentra esse segmento. De fato, uma Expo Grafia. Uma grafia do ato de expor, baseado sempre na ativação dos fragmentos pela sua junção, em um argumento que lhes faz produzir sentidos dados pelo encontro no instante.



Fig. 94. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Ativismos e Resistências. Fonte: Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake

Um grito percorre a sala: o trabalho de Victoria Santa Cruz (1922-2014), *Me Gritaron Negra* (1978), uma vídeoperformance extraída do documentário *Black and Woman* dirigido por Torgeir Wethal, do acervo do Odin Teatret, é o primeiro e também mais constante trabalho a rasgar o silêncio da sala. Quero aqui, uma pausa. No livro que me acompanhou de forma mais do que presente nos últimos meses de escrita desse texto, o já citado *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, a introdução faz referência a um conceito. O conceito de serendipidade. Aparecido pela primeira vez em 1754 em uma carta de Horace Walpole para Serendipity, na sua tradução a “serendipidade” pode ser pensada como:

aquela situação em que descobrimos ou encontramos alguma coisa enquanto estávamos procurando outra, mas para a qual já tínhamos que estar, digamos,

preparados. Ou seja precisamos ter pelo menos um pouco de conhecimento sobre o que “descobrimos” para que o feliz momento de serendipidade não passe por nós sem que que sequer notemos. (GONÇALVES, 2018, p. 9)

Eu diria, então, que um momento de serendipidade se deu comigo enquanto pesquisava e imergia nos espaços de *Afro-Atlânticas*, em especial nesse último. O trabalho de Victoria Santa Cruz estava, durante a exposição, presente em duas mostras simultâneas. Uma delas, a mostra *Mulheres Radicais: Arte Latino Americana- 1960/1985* (2018), com curadoria de Andrea Giunta e Cecilia Fajardo Hill, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Para quem, como eu, vem lidando com os diferentes sentidos que ganham os objetos em estado de exposição, essa foi uma surpresa e um ganho.

Na *Afro-Atlânticas*, a performance de Cruz é o primeiro fragmento de uma sequência de trabalhos que falam de movimentos de afirmação das humanidades negras, tantas vezes rejeitadas pelos processos diaspóricos. Victoria em brados grita “Negra Soy” em uma tela de TV de Led de pequenas polegadas, dando início a uma das últimas sequências da narrativa. Já em *Mulheres Radicais*, o trabalho de Santa Cruz será posicionado a partir de sua geografia, o Peru, e das formas de resistência de uma mulher negra naquele contexto. Corpo, palavra e presença em estado de vida são elementos do trabalho que não desaparecem em nenhuma das mostras. São suas dimensões e localização espacial os elementos responsáveis por produzir novas relações. Algo semelhante ao *Incômodo* de Sidney Amaral. Há na Pinacoteca, a questão do protagonismo da artista antes invisibilizada, enquanto, em *Afro-Atlânticas*, soma-se a isso uma outra contribuição para a narrativa que é ali travada.

Também a forma de apresentação do trabalho se aproxima e distancia nas diferentes mostras. Se, por um lado, seu som ecoa tanto no Tomie Ohtake quanto na Pinacoteca, sua imagem na mostra de Giunta e Hill adquire enormes proporções em uma tela de grandes dimensões que agiganta corpo, palavra, voz e ato. A coexistência dessa mesma proposição em duas das mostras visitadas durante a pesquisa, voltadas a revisar cânones da história da arte e expostas simultaneamente na mesma cidade, talvez seja algo da ordem da serendipidade que acompanha a feitura de um longo texto, mas é acima de tudo um estado de atenção que se forja no olho do pesquisador.

No mesmo display de Victoria Cruz, logo ao seu lado, está a proposição de Paulo Nazareth, *Negro Preto* (2012/13), que apresenta dois homens lado a lado em fotografia Preto e Branco segurando cartazes: o primeiro segura o cartaz escrito “Niger”, expressão que resulta em diversas disputas no movimento negro norte americano; o segundo, o próprio artista, segura a palavra “Preto”. Estamos ao lado do grito de Victoria Cruz e começamos um display que afirma existências negras, das mais diversas. A auto afirmação de si é a narrativa que aqueles diferentes fragmentos organizam. Ela tem continuidade com o trabalho de Bruno Baptisteli (1985-), artista brasileiro, que vive atualmente em Budapeste, e apresenta duas impressões em papel off-set sobre madeira em que se lê, agora em português, sobre cada uma delas, as palavras “Negro” e na outra “Preto”, escritas em negro sob o fundo negro. O título do trabalho, *Linguagem* (2015), alude à narrativa que se desenvolve pela parede, reforçando as noções de significação do campo da linguagem. Termos utilizados para diminuir sujeitos racializados são agora reapresentados e ressignificados. Está posto: a disputa não é apenas nas ruas, ela também tem trincheira indispensável no campo da linguagem. Os cartazes utilizados por homens negros nos conflitos civis norte-americanos, silenciosamente carregados com a frase “I am a Man” são outro fragmento dessa parede com espaços tão abertos para temas tão caros.

A desumanização dos sujeitos foi parte incontestável das rotas afro-atlânticas. Afirmar como essas produzem mais que um expositor, mas fazem com que uma avalanche de sentidos surja e nos coloque diante da mais urgente das tarefas: humanizar os corpos negros, talvez a mais árdua e a mais difícil das agendas de

homens e mulheres racializados como negros no mundo. *Condition Report* (1993), seguindo a sequência, apresenta um cartaz semelhante àqueles utilizados nos protestos civis. Ao lado, um outro quase semelhante, repleto de indicações. A humanidade, o direito à razão. A tarefa não se impõe apenas no estudo dos modernismos, a cabeça é aqui novamente um lugar de inscrição e

de escritura. Rogerio Reis (1954-) apresenta uma fotografia da série *Na Lona* (1987-2002): uma multidão de jovens corpos negros abraçados e agrupados miram as crianças e o público de trás de um muro. Suas cabeças trazem logos de conhecidas marcas como Nike, CCE, Reebok, Bob Marley. O display se encerra com *Apagamento#Cabula* (2015), de Tiago Santana.

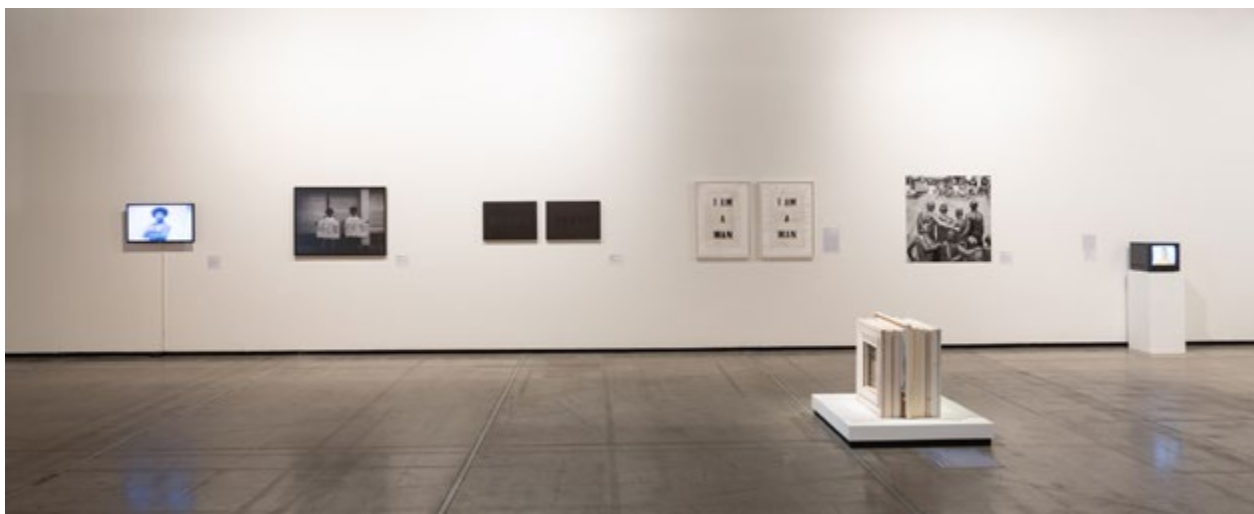


Fig. 95. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Ativismos e Resistências. Fonte: Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake



Fig. 96. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Ativismos e Resistências. Fonte: Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake

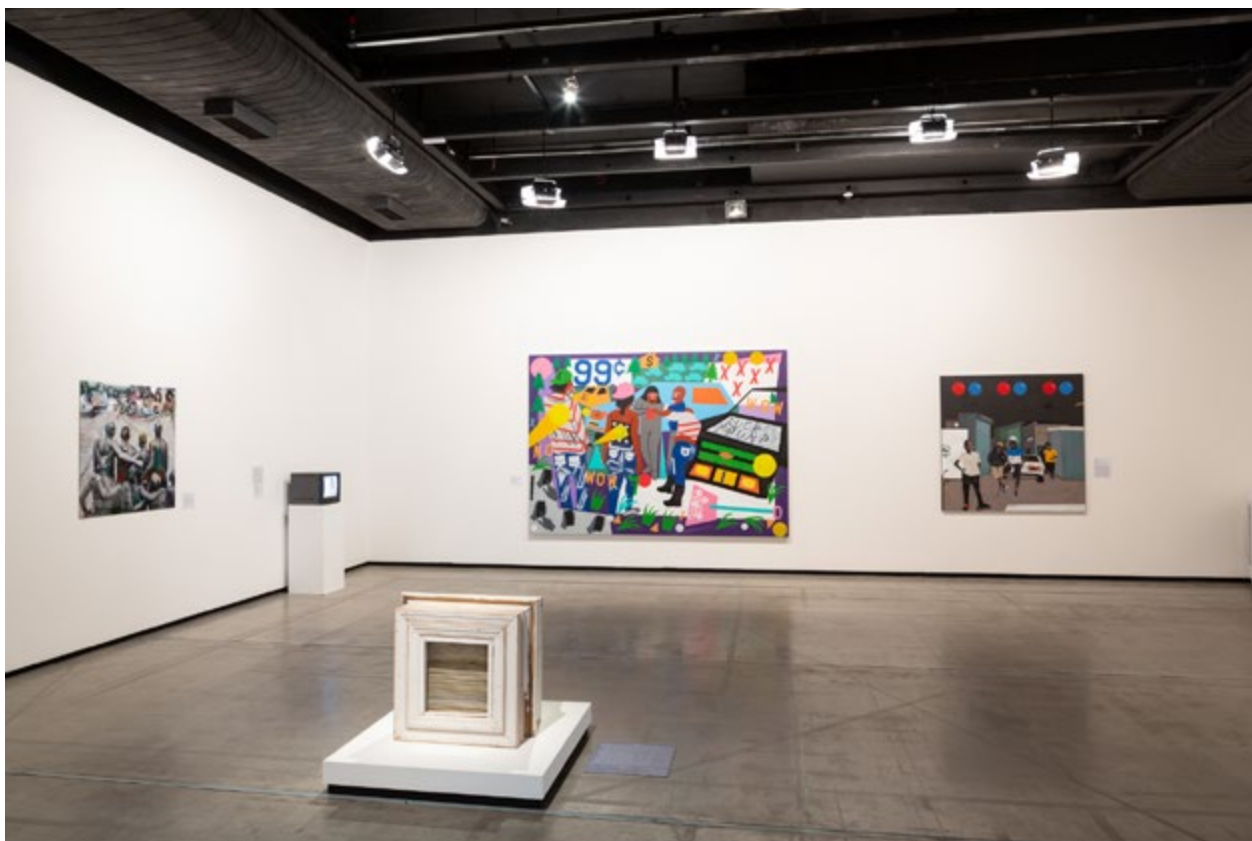


Fig. 97. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Ativismos e Resistências. Fonte: Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake

No fundo da sala, são mais dois trabalhos: *Vilão* (2017) do brasileiro No Martins (1978-) e *Penny Dreadfull* (2017) da norte americana Nina Chanel Abney. Ambos nos levam direto para os subúrbios, as vilas e as abordagens policiais sobre corpos negros. Essas duas pinturas, no fundo da sala, miram um display que, dividindo os espaços, traz uma série de negros em marchas, mãos erguidas em sinal de luta, mãos dadas em sinal de associativismo, em marchas pelas américas na luta pelo direito à humanidade e à vida. Algo que pode soar simples ou até simplório, assim, no corpo de um texto, mas que ganha contornos quase impossíveis

diante da experiência cotidiana de assassinios em massa. São imagens que apontam para mãos que ainda precisam ser dadas ou erguidas em punho.

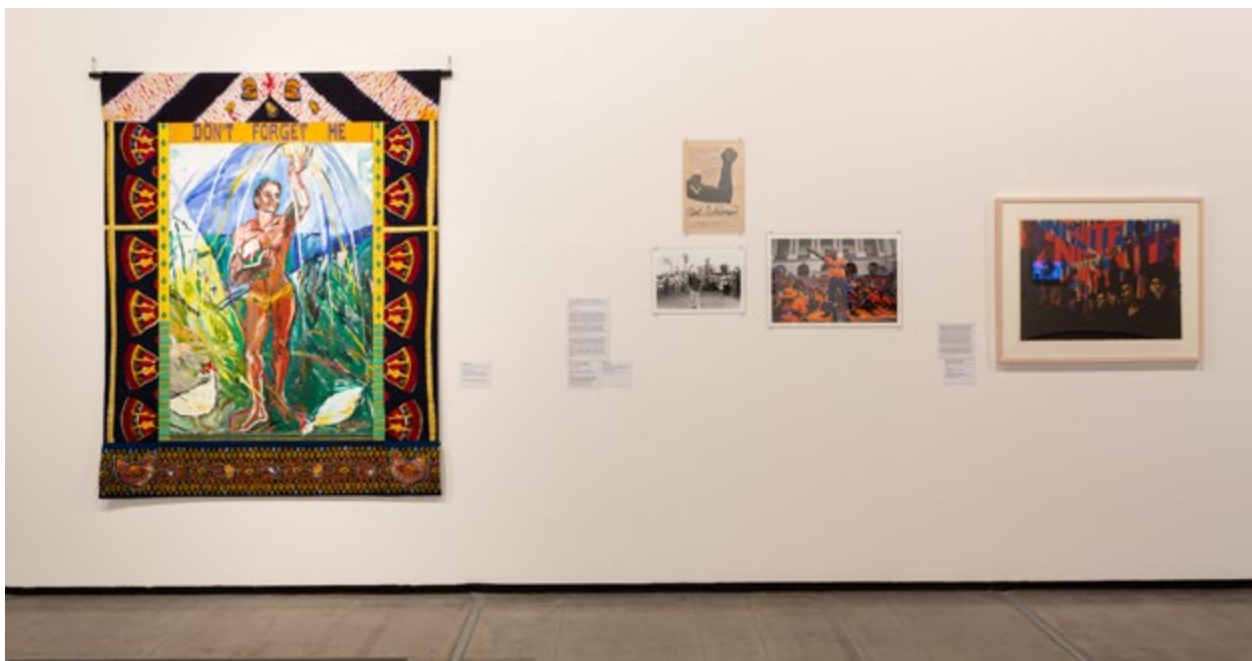


Fig. 98. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Ativismos e Resistências. Fonte: Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake

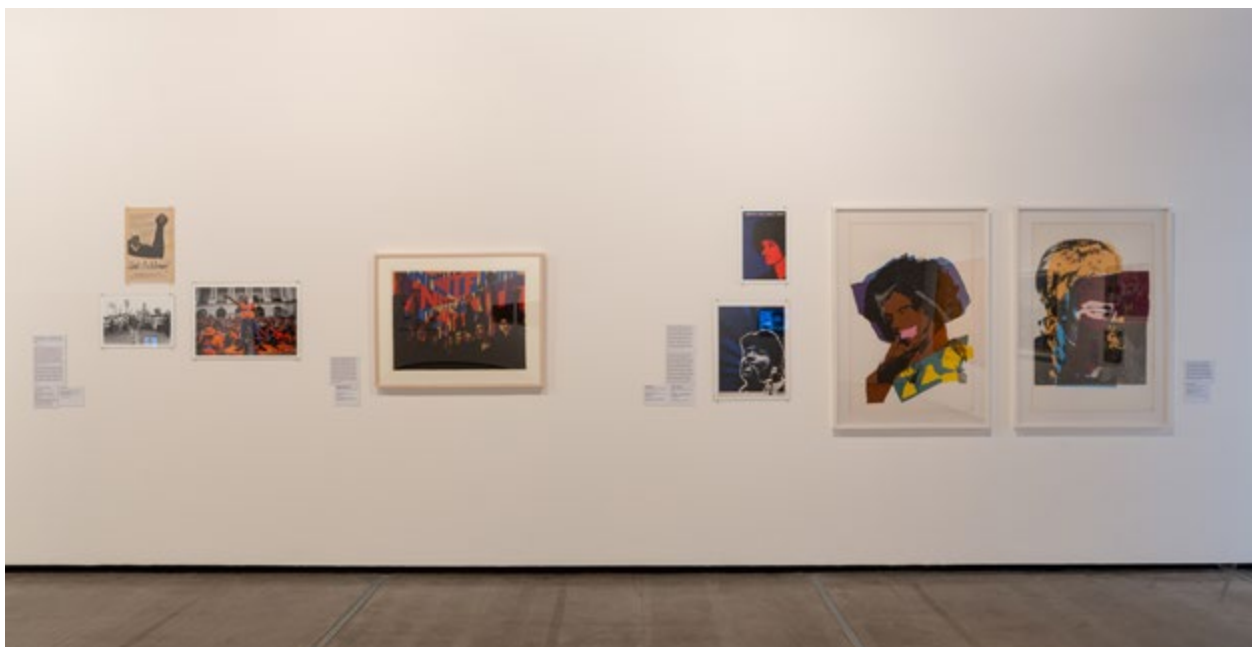


Fig. 99. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Ativismos e Resistências. Fonte: Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake

Muito mudou, nada mudou tanto. Mãos erguidas, mãos dadas, tentativas. Marcas. O último display traz para as mãos, em símbolo de completa resistência, o seu foco. Mãos que surgem da *Experiência Concreta#* (2017) de Jaime Lauriano; mãos marcadas de Ex-votos em *Amnésia* (2017); *Ex-Cravo e Identidade* (2018), gravadas em madeira na proposição de Antônio Oba (1983); a mão da estátua da liberdade

americana, em corpo negro suplicando à Liberdade que não esqueça daquele corpo, na pintura de Emma Amos (1937-); as mãos de Abdias do Nascimento na icônica foto de Elisa Larkin Nascimento durante o discurso na Serra da Barriga. Há também uma das mãos mais icônicas desse início de século no Brasil: A Mídia Ninja e seus *Outros Carnavais* (na greve dos lixeiros cariocas) (2015).



Fig. 100. Outros Carnavais (na greve dos lixeiros cariocas) (2015), Mídia Ninja, fotografia. Fonte: <https://medium.com/@MidiaNINJA/outros-carnavais-6098e4a9f3e0>

Ainda, as mãos negras do cartaz de Barbara Jones-Hogu (1969-); a mão de Soujourner Truth em cartaz com trecho do seu discurso dado, em meio a mulheres brancas lutando por feminismos, quando se levanta e pergunta: “Por acaso não sou eu uma mulher?”. É a despedida de um assunto que não pode se encerrar e não se encerra. A despedida são cartazes e serigrafias trazendo os rostos da travesti norte-americana Marsha Johnson, que teve de criar um grupo gay onde pudesse ser aceita; os Panteras Negras e a briga pela liberdade de Ângela Davies; a lembrança do corpo resistente, embora calado, de Marielle Franco.

A sala inteira é costurada em tensão para afirmar o humano. São resistências para se afirmar negro e enfrentamentos a essas resistências. A sala parece

o capítulo final da obra inconclusa contada por *Histórias Afro-Atlânticas*. Inconclusa não por que a mostra é insuficiente em seus propósitos. Mas inconclusa, posto que ainda não terminou a briga, a mão empunhada, as mortes, os encarceramentos, as vilas e a necessidade de afirmar-se cotidianamente como negras e negros por onde passaram navios. Onde os tumbeiros cruzaram, nas margens, rotas e transes por onde se inscreveu a história que não mais se esconde e ainda segue. Eu, modéstia parte, ergo punhos e uso meu pensamento e meu trânsito pela História da Arte justamente para que ela se desfaça e dê lugar a uma outra coisa que talvez se adeque mais ao plural do que ao singular. Na saída, Exu guarda. Na saída, a estampa do rosto encarcerado de Rafael Braga. Na saída, a certeza de que há muitos capítulos ainda a serem construídos.



Fig. 101. Vista da exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), Seção Ativismos e Resistências. Fonte: Fotografia de Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake

3.9 Incomodar a arte, a narrativa, a História da Arte

As divisões, as interrelações entre os acervos e a montagem, que incita as narrativas da mostra, são uma proposição para pensar histórias da arte. Nesse caso, é inegável que a mostra que se desdobrou pelos espaços do Instituto Tomie Ohtake e do Museu de Arte de São Paulo, enseja através da junção de fragmentos a princípio separados pelo Atlântico, pelos tempos e pelas geografias, uma união pela via da montagem, fazendo dos espaços expositivos ilhas de edições para histórias da arte. Se isso acontece, é por que optou-se na mostra pelo uso de categorias que escapam aos agrupamentos mais recorrentes na história canônica da arte. Embora se possa compreender o anacronismo como uma presença bastante considerável na disciplina, a partir de uma infinidade de trabalhos – em especial aqueles de Georges Didi-Huberman, a partir dos aportes de Warburg – estamos diante de uma inflexão distinta quando esse recurso é associado a uma narrativa que revê princípios pretensamente universais como, por exemplo, a ideia de modernidade ocidental.

Se pensamos na descolonização de uma disciplina que, como já citado, possui fortes raízes europeias e em suas formas de uso ainda guarda categorias produzidas por essa experiência específica projetada como universal, a opção por reunir objetos e proposições de diferentes tempos e espaços tomando o protagonismo da narrativa de sujeitos racializados como negros em seus diversos deslocamentos por experiências coloniais e pós-coloniais, pode ser uma chave. Uma chave de pensamento que parte da exposição como uma narrativa válida para a história da arte como disciplina. Uma narrativa que

incomoda, desestrutura as características previamente concebidas e que se, por um lado, dobra uma série de objetos à sua própria tese, por outro, o faz por um caminho que nos é acessível, principalmente ao tomarmos a experiência da História da Arte brasileira.

Cabe ainda ressaltar os efeitos da mostra: em *Histórias Afro-Atlânticas*, reúne-se uma antologia de textos disponíveis para futuras investigações e se produz a segunda edição do catálogo que traz imagens dos displays e vistas da exposição no site do MASP. Soma-se a isso, a aquisição de obras de artistas negros e negras para o acervo; a inserção de duas figuras negras na curadoria (com os nomes de Hélio Menezes e Ayrson Heráclito); os seminários preparatórios (reunindo pesquisadores, artistas, professores durante dois anos); as exposições paralelas de artistas negros (como as da artista Maria Auxiliadora, Sonia Gomes, de Aleijadinho e Rubem Valentim). Esse conjunto de ações faz de *Histórias Afro-Atlânticas* uma nova forma de navegar pelos mares da produção de sujeitos racializados e por olhares lançados sobre esses e essas.

Dessa forma, a exposição, não só no caso da mostra, tomada aqui como protagonista de nossas análises pelo caráter da montagem, mas em tudo aquilo que ela movimenta, se torna um capítulo contundente para as leituras que virão, desviando da ideia corrente de uma passageira onda negra no cenário das artes visuais. Ações como essa, ao serem tratadas como objetos das histórias da arte, não podem ser pensadas apenas em seu instante de instauração, mas precisam ser registradas de forma a garantir a sua permanência. Ao analisar exposições, como as que aqui apresento, tento fazer

um pouco esse movimento de forma a ensejar um pensamento duradouro sobre a escassa presença negra no pensamento das artes visuais brasileiras.

Podemos ainda nos deparar com observações como aquelas que dão conta de que *Histórias Afro-Atlânticas* não são histórias da arte, mas Histórias contadas com a arte. No entanto, é preciso perguntar mais uma e outra vez: as histórias da arte não trazem em sua construção a produção de narrativas a partir de objetos e fazeres de sujeitos específicos? Nesse sentido, desde o ponto de vista epistemológico é possível, de fato, desconsiderar o borramento de fronteiras presente no conhecimento contemporâneo e a busca de uma pretensa pura História da Arte? O que é essa pureza quando, na disciplina, nos deparamos com ela? Nesse sentido, afirmar a mostra como uma história para a arte, forjada na experiência da colonização e nessa proposição é fundamental, posto que se buscarmos usar a “pura História da Arte” como parâmetro, acabaremos na maioria das vezes retornando ao cânone.

Cabe, àqueles que se dedicam a essa empreitada inscreverem quem não esteve inscrito na disciplina atual, em uma zona onde o estabelecido possa estremecer. Não significa, essa postura, um apelo vanguardista de negação do passado, mas, como já afirmamos, trata-se mais de produzir novas formas de enquadrar a produção artística a partir de tomadas de posição que não estarão, na maioria das vezes, previstas pela disciplina. Exatamente porque as posições reconhecidas e referendadas, não dão conta de quem esteve sempre “às suas margens”, daqueles ajudantes que Agamben refere, citados em capítulo anterior. Histórias como essas, para serem contadas, exigem de quem conta confrontar-se sempre, e de novo, com o quadro de referências estabelecido como correto.

Não optei pela abordagem de todos os displays, à descrição e nomeação de todas as proposições que ali estavam. Antes, fiz a opção de focar alguns trabalhos e tratar da sua disposição expográfica, dando a ver o caráter de montagem.

Em alguns casos, foram apresentadas as salas quase em sua completude; em outros diante das dimensões da obra estivemos diante não disso, mas de um recorte que pudesse exemplificar como essas narrativas produzidas por objetos de diferentes proveniências, moradores de diferentes acervos, reservas e geografias, se reúnem para escapar de seus contornos individuais e migrar, física e simbolicamente, para outros possíveis discursos. Discursos esses que, na chave que apresento, propõem leituras para histórias da arte que tomem como eixo as experiências negras, e nesse caso, afro-diaspóricas, de onde devem partir as histórias que ainda esperam por ser contadas. As noções de desfazimento e estremecimento dos cânones, que ainda aguardam por uma epistemologia distinta, dependem de enfrentamentos que ainda precisam ser feitos com as narrativas de uma História da Arte que operou por exclusões e emudecimentos desde a sua fundação. Um dos elementos mais importantes a serem ressaltados em *Histórias Afro-Atlânticas* é que muitas das obras que são movidas na montagem são fragmentos canônicos da arte europeia, ou mesmo da arte americana e caribenha. Não são as obras em si e sim aquilo que se faz com elas. Que histórias da arte decidimos, ou não, contar com esses objetos? Se pensamos em narrativas Afro-Atlânticas, onde estão em nossa historiografia essas abordagens?

A História da Arte Brasileira ainda tem com essa noção um déficit em suas formas de apreender, não apenas em relação à produção de sujeitos racializados como negros no Brasil, como ainda em termos de correlações entre essa produção e a experiência de outros sujeitos que, pela via do Atlântico, no processo de colonização, produziram imagens e narrativas ou delas foram objeto. Essa possibilidade de pensarmos a produção em arte a partir de um horizonte mais amplo, tomando como protagonismo as representações sobre negros e, ainda a produção de homens e mulheres negras surge, nesse caso, como potência a partir de *Histórias Afro-Atlânticas*.

Uma enorme bandeira que antes se desenrolou em estádios, manifestações públicas, esbravejava a pergunta que esse país parece ainda não ter respondido. A mesma bandeira, aquela que esteve em estádios e torcidas, morou durante uma mostra por alguns dias sobre a fachada das duas instituições que recebem as *Histórias Afro-Atlânticas*. No prédio de Lina Bo Bardi, marco do modernismo e de um discurso de modernidade forjada ainda em falas e escritas sobre miscigenação e projetos de Brasil, um lugar de viver à margem quando tomados os sujeitos racializados como negros. Depois de tantas navegações, de tantas trocas e assimilações, sobre a fachada do MASP, a enorme bandeira do coletivo Frente 3 de Fevereiro sobre um pano branco — como o cubo — perguntava em letras pretas:

**ONDE ESTÃO
OS NEGROS?**



Onde estão? Para além do tempo da mostra,
para além do museu, para a Avenida Paulista,
para as avenidas, ruas, cotidianos, onde estão?
Na historiografia da arte brasileira, onde estão?
Que arte é essa hifenizada que parece à margem
de um outro território. Ainda, se aquela arte é
afro-brasileira, toda a outra seria o quê? Seria uma
arte euro-brasileira? Na arte, nos espaços
institucionais, nas curadorias, nas escritas da
crítica e da história da arte: Onde Estão os Negros?
Questões que surgem antes em uma mostra.
Questões que buscam moradia em pesquisas,
levantamentos, inventários e acadêmicos de forma
geral. Onde estão nos currículos, onde estão?
Questões que pedem novas epistemologias,
cânones desfeitos e reconstruídos, outros
marcos teóricos. Onde estão os negros?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há o tema do negro e há a vida do negro. Como tema, o negro tem sido, entre nós, objeto de escarpelação perpetrada por literatos e pelos chamados “antropólogos” e “sociólogos”. Como vida ou realidade efetiva, o negro vem assumindo o seu destino, vem se fazendo a si próprio, segundo lhe têm permitido as condições particulares da sociedade brasileira. Mas uma coisa é o negro-tema; outra, o negro-vida. O negro-tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção.

O negro-vida é, entretanto, algo que não se deixa imobilizar; é despistador, protético, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje. Mal formuladas as retratações verbais do negro no Brasil, elas já estão caducas ou já se revelam falsas, porque o negro-vida é como o rio de que fala Heráclito, em que não se entra duas vezes.

Alberto Guerreiro Ramos

No princípio, a montagem era o ponto primeiro, um objetivo em si mesmo. Aos poucos fui percebendo que o pensamento sobre a montagem fílmica era uma via para atentar às narrativas que, em muitos casos, são ainda sem teto nos escritos sobre nossa história da arte. Antes de ser história, elas moram em nossas exposições. No caso do Cubo Branco Brasileiro, os espaços e meios que possibilitam a constituição de narrativas ainda repousam sobre corpos brancos. Se Guerreiro Ramos (1982) nos fala sobre a distinção entre o negro-tema e o negro-vida, parece que ainda somos vistos, grande parte das vezes, como negro-tema. Isso, quando somos visíveis de alguma forma para quem atua por dentro da cegueira orquestrada e confortável.

As vozes que são minimamente ouvidas estão na dimensão do artista negro. Ressalte-se que essas vozes, ainda assim, estão longe de serem ouvidas em toda a diversa sonoridade que produzem. Embora nessa tese tais vozes sejam maioria, tendo tomado a forma de fragmentos e narrativas do cubo branco, tratei de fazer também com que elas fossem o corte de todo o texto, como aconteceu nas páginas coloridas. Isso se deu primeiro do ponto de vista político, a partir da vontade de construir um trabalho como esse; em segundo lugar, porque queria que o leitor pudesse experimentar brevemente o que essas vozes produzem quando surgem diante de nós. Não se passa incólume por uma conversa com Rosana Paulino. Não se pensa da mesma forma depois de ouvir o que Dalton Paula tem a dizer. Não se olha uma exposição como *Histórias Afro-Atlânticas* e se volta para a escrita da mesma forma. Cada encontro com essas vozes, nas diversas formas com que chegaram até mim, deram corpo novo a esse que escreve e também ao que era escrito. Cada vez

que ouvia essas vozes, encontrava de novo e mais uma vez o impulso que me levou a produzir esse trabalho.

Ainda sobre o cubo branco, sobre as vozes e as exposições, há de se considerar que no tempo do acontecimento tanto da exposição *Territórios: Artistas Afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*, quanto no tempo de *Histórias Afro-Atlânticas*, os cargos de liderança, passando pela direção, conselhos e grupos de curadores nos museus, eram majoritariamente formados por pessoas brancas. Assim, as vozes negras ainda ecoam em cubos tomados pela branquitude. As exceções, indispensáveis e definidoras, são as presenças de Hélio Menezes e Ayrson Heráclito na curadoria de *Historias Afro-Atlânticas*.

Mas são ainda exceções as presenças de negras e negros e não resvalemos no perverso artifício de tomar a exceção pelo todo, nem ao diminuir essa presença e nem a tomá-la como caso que demonstra mudanças radicais ou enormes deslocamentos. Não! Devemos todxs tomar cuidado para não sermos embalados novamente no sono produzido pela noção de nação apaziguada. Como afirmei, nosso tempo não é o dos ânimos apaziguados. Nosso tempo, esse que nomeamos como contemporâneo, tem sido o tempo das disputas, o tempo informado pelos levantes do passado e as possibilidades de associativismo do presente. Tempo em que diferentes narrativas tomam a frente na disputa da eleição de pretensas verdades, novamente definidoras e universais. Nessa hora, só nos resta estarmos alerta, atentos. Com isso, quero alertar para que não tomemos o caso das exposições citadas ao longo desse texto – desde *A Mão Afro-Brasileira* (1988) até os dois casos aprofundados em estudos de caso – como sinal de um

trabalho resolvido no filme da historiografia da arte brasileira. Não tomemos o ano de 2018 – marcado pela escolha de *Afro-Atlânticas* como melhor mostra do ano pelo jornal New York Times e pelo esperado Dezembro Negro, com as mostras individuais *Costura da Memória (2018)*, de Rosana Paulino, na Pinacoteca do Estado de São Paulo e *Ainda Assim me Levanto (2018)* de Sonia Gomes, no MASP – como o ano que resolveu as táticas de apagamento ou a manutenção da escuta seletiva.

Não! Antes de tudo pensemos o que significa o espanto diante desse ano de 2018. Tomemos esse espanto somado à celebração, ambos, como um marco. Mas também como uma marca. Marco dos avanços mínimos conquistados por negras e negros, que afetaram o campo da arte e da vida da sociedade brasileira. Uma marca de como a arte manteve e mantém sobrevivências de dinâmicas que produziram o contínuo estado de desconhecimento do negro-vida nas artes visuais. Tenhamos esse ano como o marco de uma retomada. Acima de tudo, com o resultado de mais presenças de negras e negros na academia e nos espaços de produção de conhecimento não formais. Em especial, os resultados das políticas públicas que permitiram a inserção de corpos negros em espaços prioritariamente brancos, com cotas nas universidades e também em instituições de arte. Não esqueçamos dos esforços dos movimentos negros, principalmente do feminismo negro, que resultou nessas indispensáveis políticas das cotas raciais. Não esqueçamos que isso tudo se deu durante um hiato na história do país a partir do período Lula-Dilma na presidência e que, agora, essas conquistas se estremecem e exigem outras formas de enfrentamento.

De fato, a ascensão de um grupo de intelectuais e artistas negras e negros em um período em que a estetização das diferenças conflui interesses de mercado, permitiu novas formas de encontro e associativismo. Mas também incentivou e visibilizou uma geração de mulheres negras e homens negros implicados nas complexidades da sua negritude, em suas múltiplas intersecções. Nas artes visuais, artistas referenciais para diferentes gerações têm cumprido a dupla função de manter acesa e visível suas elaborações poéticas ao mesmo tempo que servem como fomentadores de redes de afeto e colaboração, com um tipo próprio de associativismo, baseado na cooperação, na troca e no compartilhamento de saberes e formas de ocupação de espaços.

A presença negra, mesmo que ainda em menor número, já produz registro e novas formulações epistemológicas para as artes visuais, ultrapassando a ideia que antes pendulava entre o resolvido, o desnecessário e o inexistente. Paremos todxs desde já com a recorrente afirmação que traz a dúvida sobre a existência de artistas, teóricos, curadores, críticos e historiadores negros. Sim, eles existem. Existem e resistem há muitos anos, em diferentes épocas e contextos. A exposição *Territórios* acerta em mostrar que em qualquer período da história da arte brasileira, é possível identificar a presença e a contribuição dessas mulheres e homens. E *Histórias Afro-Atlânticas* inunda-nos de referências, apresentando uma miríade de objetos canônicos e não canônicos produzidos por negros e não negros, de maneira a afirmar que a narrativa que se constrói e extrapola o objeto em seu nascimento e tempo. A exposição mostra que do Atlântico Negro surgiram e ainda surgem conhecimentos válidos que

inegavelmente exigem novas ferramentas e novas narrativas. Exigem uma revisão das histórias da arte, que não mais desfrutem da singularidade dos seus tempos ainda recentes, prontas a serem continuamente assaltadas por novas narrativas, no plural.

Ainda que pontuais, as vozes negras vão implodindo a brancura do cubo, dos livros, das páginas de crítica e das noções expositivas. Vozes que, com seu som, esculpem outras formas de contribuição à dimensão analítica e histórica das artes visuais brasileiras. Vozes que exigem a assunção de novos formatos, inclusive para essa tese, que **não mais faz dessas vozes parte do apêndice, anexo de uma história, mas parte fundante de novas metodologias que reconfiguram os espaços de aparecimento dessas narrativas.** Vozes que não esquecem os antigos escritos e as antigas formas, mas que, como nas mostras citadas, tomam fragmentos para olhá-los de novo e os inquirirem a partir de perguntas diversas daquelas a que sempre foram submetidos. Não se trata de abandonar Vasari, Gonzaga Duque, Aby Warburg, Germain Bazin, Didi-Huberman ou Roberto Conduru. Trata-se antes de rearranjá-los ao lado das colonizações e seus tumbeiros, do racismo que acompanha o cotidiano brasileiro. Trata-se de aproximá-los dos Manuel Querinos, de Achille Mbembe, Renata Felinto, Hélio Menezes, Rosana Paulino, Sonia Gomes, Sueli Carneiro, Djamila Ribeiro. Trata-se de, a partir deles, fazer surgirem sentidos novos em montagens diversas.

Cabe aqui alertar que as leituras apresentadas ao longo dessa tese não são e nem querem ser a falsa miragem de um momento novo, onde tudo já está resolvido. Não! Definitivamente. Devo repetir a quem me lê que essa foi uma tese **escrita a partir do reconhecimento**

de uma falta, tendo buscado um modo mínimo de preencher essa falta. Se tomei as exposições como ilha de montagem, se me apropriei da analogia com o campo fílmico, foi para legitimar a exposição como um lugar privilegiado de aparecimento dessas narrativas não necessariamente previstas na historiografia da arte brasileira. Escolher mostras que tratavam da presença negra, em uma dimensão nacional e em uma perspectiva afro-atlântica, foi também afirmação sobre o vácuo dessas mesmas abordagens, em termos quantitativos, na disciplina de História da Arte. Essa tese partiu, então, do reconhecimento dessa escassez, sendo resultado, também, de um pensamento sobre escritas da arte que se dão no espaço expositivo. Do reconhecimento de que um coro existente de vozes de sujeitos racializados é submetido à escuta seletiva em um sistema que inclui as artes visuais e a história da arte. Sujeitos que, em sendo racializados, têm também seus objetos e proposições contidos por olhares e leituras que refletem essa racialização, em seus efeitos hierárquicos. **Sujeitos que têm seus conhecimentos e produções poéticas, de diversas ordens, submetidas a epistemicídios na mesma dimensão dos homicídios que apagam seus corpos.**

Há uma relação que deve ser chamada aqui, nesse final: em termos globais e neoliberais contemporâneos, a condição negra não mais se refere apenas aos sujeitos marcados, pois como afirma Mbembe (2018) há um devir negro do mundo, onde se incluem todos os sujeitos coisificados e explorados para o consumo e a produção de riquezas, entre eles indígenas, mulheres, subempregados. Descartáveis na ótica de um mundo necrófilo, também a montagem fílmica e a exposição não são uma forma de pensar apenas sujeitos racializados como negros, como operei nos exemplos que trouxe.

A montagem fílmica, como forma de pensar a exposição e as narrativas, se expande como possibilidade de inscrever no campo da arte e suas escritas, todo um mundo de experiências que não cabem mais nas lógicas que desconsideraram o movimento dinâmico de saberes, os conhecimentos e epistemologias antes na margem, no fora dessa história da arte ainda sobrevivente como ferramenta de permanência, duração e manutenção de valores coloniais.

A sala de exposição tem sido, assim, em nosso tempo, o lugar da mobilidade de sentidos, do trânsito e das trocas. Como demonstrado nessa pesquisa, o lugar das escritas não previstas. A exposição pode ser, dessa forma, o espaço de afirmação de todo um multiverso de sujeitos que ficaram ocupando as beiras, as notas de rodapé ou simplesmente foram negados. Não apenas os negros, mas também as mulheres. Pensemos juntos: toda a história do feminismo e das artes visuais tem uma dívida com o espaço expositivo. Afora os ateliers em contínua produção, as exposições foram a forma de publicizar, conferir existência e registrar as trajetórias da vida e da arte de mulheres em diferentes partes do mundo. O mesmo, em relação a artistas latino-americanos, gays, trans e formas de respiração que sustentam a vida em suas múltiplas histórias e que, como tal, aparecerão também em forma de arte, urgindo por sua inscrição.

Como mostramos ao longo do texto, as exposições e mostras, quando pensadas em suas complexas redes e sistemas na arte ou fora dela, empreendem formas legítimas de pensar o tempo, os objetos, as coisas. Se adotei aqui, a noção da vida dos objetos a partir do seu estado de exposição, o fiz por entender que se tratava também de compreender que, quando

expostos, os objetos vibravam em relações que interrogavam o tempo da sua exibição, os tempos passados, ensejando perguntas vindouras. Perguntas que explodiam (termo que tanto usei) no espaço expositivo, lançando faíscas sobre reservas técnicas, gestões, formas de aquisição, sistemas, mercados.

As exposições mostraram-se, assim, verdadeiras ilhas de edição, formas de relacionar objetos que faziam fugir dos hábitos eucrônicos, das características quase genéticas da História da Arte, dos inventários por autor, por estilo, por época, por lugar. Ali, naquele espaço, aqueles conjuntos de objetos lançavam um filme novo, muitas vezes feito de fragmentos com longas histórias de uso em montagens muito recorrentes e que, quando editados na mostra, se ampliavam para fazer com que o tempo e sua forma de apreensão fossem relativizados. As categorias estremeciam e permitiam, para além de tudo, mirar mais do que a casa fixa. Mirava-se o terreno, aquele que me motivava, com Clarice, a abrir os pensamentos desse longo texto.

Obviamente não são todas as mostras que produzem essas relações. Muitas talvez estejam mais ocupadas em confirmar os dados já postos, em lugar de relativizá-los. Escolhi falar, pelo contrário, de exposições capazes de alterar o tecido do visível e que vêm exigir um trabalho de profunda escavação ou, ainda, uma profunda implicação dos sujeitos envolvidos. Aquele coro de vozes que o cânone, a História, a História da Arte, insistem em submeter à surdez orquestrada mas que, no entanto, ecoam resistentes e existentes em trabalhos de pesquisadores negros, como eu, que aprendem diariamente sobre si e sobre o campo a que se dirigem. Ao escrever essa tese me percebi constantemente em

negociação, tanto com as questões do campo, como com as várias existências de mim. Percebi que, em várias ocasiões, tomava a frente o professor, entendendo que mesmo dados que poderiam soar óbvios para a área, podem ser ainda distantes para alguns. Por vezes, se adiantava o negro descoberto no mesmo tempo da pesquisa, aprendendo cotidianamente a olhar para o seu presente, sobretudo, para as narrativas que contou de si mesmo e que agora se estilhaçavam e reapareciam em novas constelações de sentido.

Também eu fui remontando a minha forma de aparecimento, a partir da reorganização dos fragmentos da minha história na arte e na vida. E se, por um lado, elementos como esses podem ficar fora de análises que se pretendam mais objetivas, em meu caso, vêm se revelar de extrema importância. Importantes, porque ao mesmo tempo que falam de mim, falam sobre a condição de negras e negros, branqueados e inventados por um país atravessado por um racismo estrutural que se entranha nas carnes e almas de todos, brancos ou negros. E entrega, perfidamente, as piores lentes para olhar para si, para as coisas e para os outros. Ao longo desse trabalho, várias vezes fui o menino de bronze coberto da tinta que imita branca louça, proposto por Flávio Cerqueira, em *Antes que me Esqueça*. Muitas vezes, tive de fechar os olhos para reencontrar a conexão com minha existência como homem, negro e gay em espaços majoritariamente brancos. Outras vezes, vi formas inusitadas de investigação surgirem ao perceber que minha pesquisa e escrita aconteciam quando eu encontrava grupos de conversa, artistas e colegas negros.

Foi durante a pesquisa, nesse ano, que me vi pela primeira vez em uma sala de aula, na disciplina de História da Arte, com maioria negra. E que pude acompanhar as aulas de professor José Rivair Macedo, historiador e professor negro a repensar os clássicos do pensamento negro brasileiro. Descobria Luiz Gama e reencontrava sua mãe na literatura, por um *Defeito de Cor*, o livro que me acompanhou nos últimos meses de redação desse texto. Não era possível estancar, todas essas coisas entravam no texto para rodopiar junto às montagens e exposições. Durante o processo, um olhar foi sendo refeito e foi com esse olhar enegrecido que aprendi a reencontrar a disciplina que escolhi, os textos que manejei, as exposições que levantei por documentos, aquelas para as quais me desloquei tendo a tese como princípio.

Optei por exposições e instituições do sudeste, mais especificamente de São Paulo. No momento que decidi olhar para a presença negra nas exposições, percebi que nos museus do Rio Grande do Sul, não havia nenhuma mostra, que tocasse nesses temas entre 2005 e 2017. No entanto, foi também assim que me lancei a outro modo de pesquisar e me vi organizando um encontro de vozes negras no Cubo Branco, desde do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Ele foi tomado pelas vozes negras de Renata Bittencourt, lembrando da primeira vez que vi uma negra historiadora em um seminário de artes visuais, em Brasília. Também pela voz de Rosana Paulino, a trajetória que mais me marca em termos de artes visuais, existência e resistência. O museu foi tomado, ainda, pelas linhas sobre abismos e encruzilhadas na fala de José Rivair Macedo.

E assim vi que minha pesquisa era móvel, em termos de ação e prática, tal qual os objetos analisados na tese, em suas respectivas mostras. Fui aprendendo sobre a urgência e a necessidade pessoal e compartilhada de escrever sobre o que escrevia. Era uma forma de, por dentro da minha pesquisa, pensar ações que tomassem negros como protagonistas. A mesa formada por corpos negros, e seus sofisticados pensamentos, criou espaços de encontros em uma sala de exposição extensiva para estudantes, profissionais e outros meninos e meninas negras, que podiam ver, então, negros ocupando posições e espaços em um evento de arte em Porto Alegre. Foi também em grupo, através do projeto *Vincular*, coordenado pela professora Carmen Capra, que pude ler Mbembe, Kilomba, Conduru coletivamente. Discutir com várias e vários, os autores que eu debatia na tese. Ali eu estava diante das referências negras com as quais parti para essa pesquisa.

Não penso ter escrito uma tese sobre arte afro-brasileira. Nesse sentido existem trabalhos de maior fôlego e muito mais completos, citados ao longo desse escrito. Também não penso ter escrito sobre a história das exposições. Mas **penso que escrevi sobre como fazeres de sujeitos racializados devem ser postos em diferentes perspectivas** e sobre como as mostras e o pensamento baseado na montagem fílmica, podem ser uma contribuição para que essa seja feita ferramenta indispensável. Era preciso, primeiramente, entender que aquelas peças eram fragmentos de um filme e pensar como suas articulações nas exposições colocavam seus sentidos em franca negociação com elementos espaciais, pela sua proximidade, pelo seu distanciamento, pela aproximação entre uma sala e outra.

Ao longo da tese busquei contribuir para pensarmos no que nos cabe como sujeitos que se movem em estruturas profundamente marcadas por assimetrias e em como essas assimetrias foram aos poucos se infiltrando naquilo que erigimos. De onde estou, uma arte no Brasil não pode esquecer dos elementos que saem de um tecido social que segrega, exclui e negocia constantemente com os estatutos recorrentes da disciplina. Uma escrita assim precisa de disparadores que tomem a mobilidade como estratégia sob o sério risco de reificar silenciamentos que extrapolam a arte como lugar, mas que estão presentes em cada escrita, em cada seleção curatorial, em cada oportunidade em que o passado ou o presente se apresentam e estabelecem uma situação de negociação.

Muitos temas surgidos na tese aparecem no momento em que as exposições *Territórios: Artistas Afrodescendentes na Pinacoteca* e *Histórias Afro-Atlânticas* tomaram a dianteira para me fazer pensar sobre o que acontecia quando objetos com vidas distintas eram reunidos sob um mesmo espaço expositivo. Foi a partir dessa proposta de imersão que passei a considerar aquilo que antes eram objetos em estado de exposição como fragmentos que constelaram em montagens que produzem as narrativas que, desde sempre, me soaram como válidas para escritas de histórias da arte. Para poder empreender essa construção, esse terreno que abandonava a casa, era preciso compreender e estabelecer pontos de partida que considerassem as noções de História da Arte e histórias da arte. Era preciso pensar um deslocamento entre genealogias possíveis para a disciplina, justapondo diferentes elementos narrativos, passando por percepções sobre como se constroem esses conhecimentos e antecipando

que a espinha dorsal da montagem estava a serviço de um esforço de contribuição para compreender e colaborar com narrativas possíveis para a presença de negras e negros nas artes visuais brasileiras.

As águas salgadas do Atlântico e seu estado de território de trocas, embates, dominação, estratégias de resistência e ativismos, tomam as imagens em relação na mostra *Histórias Afro-Atlânticas*. Se isso acontece é por que a própria mostra, em sua forma de ordenação espacial se fragmentos de diferenças procedências, contribui para compreensão de histórias onde categorias como autoria, cronologia, estilo, cronologia não desaparecem completamente, mas deixam o plano principal, para fazer surgir constelações inteiras de peças canônicas misturadas às não canônicas. Em *Histórias Afro-Atlânticas* está provado que não são os objetos em si os protagonistas mas, antes, as histórias que escolhemos contar ou silenciar a partir desses objetos.

Exemplos como esse mostram o poder que as mostras têm de produzir sentidos que não estão previstos na História da Arte como disciplina, antecipando muitas vezes, em especial no caso Brasileiro, temas que são carentes de moradia em nossa historiografia.

A tese que agora se encerra é também um mar e um horizonte que não se esgota na última página. O processo de investigação, seus tempos de escrita, suas reflexões constituíram senão uma metodologia para pensar as histórias da arte, pelo menos um modo de olhar. Um modo que tem nesse texto o seu primeiro movimento. De forma muito marcada, esse escrito registra um direcionamento para as minhas pesquisas como professor, pesquisador e negro. Aqui, embora se tenham tomado exposições

relacionadas a temas que atravessam o negro-vida, estão também linhas que podem auxiliar pesquisadores com diversos interesses, em especial aqueles que escrevem desde o Sul do mundo.

Se aqui, a noção de montagem foi utilizada para pensar as vozes negras em cubos brancos, sua potência de contribuição com pesquisas futuras não se encerra aí. Tomar mostras como ilhas de edição, objetos em seu estado de exposição, é percebê-los como fragmentos a constituir filmes possíveis pela seleção, justaposição e agrupamento, que podem levar a escritas da história da arte que não são preveem fixas, mas que são forjadas na mobilidade. Essa perspectiva enseja outros modos de ver, modos de pensar, modos de escrever histórias da nossa arte. Quando entendemos que as coisas e os sentidos se movem, percebemos que sempre haverá novas formas de reuni-las, contá-las, escrevê-las.

Em um tempo tão cinzento como esse que se projeta sobre o nosso país, quando o presidente eleito discursa em defesa de uma política discriminatória, precisamos todx, mais uma vez, realizar trabalhos que não respondam apenas ao compromisso da titulação acadêmica, mas que, antes de tudo, tenham como usina principal a vontade de alterar o tecido do sensível e de construir mundos onde sejamos possíveis em nossas mais variadas existências. Onde corpos de sujeitos, suas produções artísticas e seu pensamento sejam humanamente viáveis. Onde a vida seja mais forte que a morte. Onde o conhecimento possa vencer sobre a ignorância. Onde a parede da memória encontre o menino negro do espelho antes que ele seja obrigado a esquecer de si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. São Paulo: Cosac&Naify, 1997.

AGAMBEN, Giorgio. **O Homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. **O que é o Contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. Sobre o que podemos não fazer. In: _____. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**. São Paulo: Cosac&Naify, 2011.

ALCOFF, Linda. Uma Epistemologia para a Próxima Revolução, **Revista Sociedade e Estado**, vol. 31, nº 1, janeiro/abril, 2016. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/ojs248>>. Acesso em: 12 set. 2018.

ALMEIDA, S. L. **O que é Racismo Estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

AMIEL, Vincent. **Estética da montagem**. Lisboa: Texto e Grafia, 2007.

ARAÚJO, Emanuel (org.). **A mão Afro-Brasileira: Significado da contribuição artística e Histórica**. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1988.

_____. **Textos de Negros e Sobre Negros**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Museu Afro-Brasil, 2011.

ARGAN, G. C. **História da Arte como História da Cidade**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1992.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 2013.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac&Naify, 1999.

BAZIN, André. **O Que é o Cinema?** São Paulo: Cosac&Naify, 2014.

BAZIN, Germain. **Barroco e Rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **História da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2011.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.

BISHOP, Claire. **Radical Museology or What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art**. Londres: Koenig Books, 2014.

BLOOM, Harold. Uma Elegia para o Cânone. In: **O Cânone Ocidental**. Trad. Marcos Santarrita São Paulo: Objetiva, 1995.

BOUDON-MACHUEL, Marion. **Por que a História da arte no Brasil?** São Paulo: Perspective, 2014.

BULHÕES, M. A. et al. **As novas regras do jogo**: o sistema de arte no Brasil. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BUREN, Daniel. **A função do Atelier**. Revista Porto Público, p. 48-53, 2005.

CANCLINI, N. G. **A Sociedade sem relato**: antropologia e estética da eminência. São Paulo: Edusp, 2012.

CARVALHO, A. M. A. Exposição como dispositivo na Arte Contemporânea: Conexões entre o Técnico e o Simbólico. **Revista Museologia e Interdisciplinaridade**, vol. 2, nº 2, p. 47-58, julho/dezembro, 2012.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIARELLI, Tadeu (org.). **Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016.

_____. Sobre a Mostra Territórios: artistas afrodescendentes na Pinacoteca. In: _____. **Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016.

_____. Tadeu Chiarelli, Territórios de uma coleção. **Revista Select**, 2015. Disponível em: <<https://www.select.art.br/tadeu-chiarelli-territorios-de-uma-colecao/>>. Acesso em: 05. dez. 2018.

COELHO, Teixeira. **Do coração da África**, 2014. Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/do-coracao-da-africa-arte-ioruba>>. Acesso em: 10 out. 2018

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-Brasileira**. Belo horizonte: C/Arte, 2007.

_____. Negrum Multicolor: Arte, África e Brasil para além de raça e etnia.

Revista Acervo, v. 22, nº 2, p. 29-44, julho/dezembro 2009.

COUTO, M. F. M. Museus de arte e crítica institucional. In: OLIVEIRA, E. M.; COUTO, M. F.

M. (Org.) **Instituições da Arte**, v. 1, nº 1, p. 11-26. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2012.

CORRÊA, Mariza. Nina Rodrigues e a garantia da ordem social. **Revista USP**, v. 68, p. 130-139. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i68p130-139>. Acesso em: 13 set. de 2018.

CRIMP, Douglas. **Sobre as Ruínas do Museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CYPRIANO, Fábio; OLIVEIRA, Mirtes (org.). **História das exposições: casos exemplares**. São Paulo: Educ, 2016.

CYPRIANO, Fábio. Cem Anos de Arte à Francesa. In: **JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO**, São Paulo, 2001.

Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0210200106.htm>. Acesso em: 02 dez. 2018.

_____. Mostra da Pinacoteca mantém preconceito contra Gueto Negro. In: **JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO**, São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/12/1722562-mostra-da-pinacoteca-mantem-preconceito-com-gueto-negro.shtml>>. Acesso em: 22 mar. 2018

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus/Edusp, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Diante do tempo**. Belo Horizonte: Humanitas, 2015.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2012.

DUQUE, Gonzaga. **A Arte Brasileira**. São Paulo: Mercado de Letras, 1995.

_____. **Contemporâneos: pintores e escultores**. Rio de Janeiro: Tipografia Benedicto de Souza, 1929.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ELKINS, James. **Is Art History Global?** Nova York: Routledge, 2006.

EVARISTO, Conceição. **Lágrimas insubmissas de Mulheres**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea. **Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana, 1965-1980**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018.

FERRO, Sérgio. **Artes Plásticas e Trabalho Livre**. São Paulo: Editora 34, 2015

FETTER, Bruna. A feira de arte como plataforma: seu funcionamento e algumas repercussões. In: 25º ENCONTRO DA ANPAP, 2016, Porto Alegre. **Anais 25º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Porto Alegre: UFRGS, 2016.

FIALHO, A. L. Feiras e Bienais: convergências e distinções. **Revista Select**, 2014. Disponível em: <<https://www.select.art.br/feiras-e-bienais-convergencias-e-distincoes/>>. Acesso em 23 fev. 2018.

FOUCAULT, Michel. Polêmica, política e problematizações. In: _____. **Ditos e Escritos V: Ética, Sexualidade, Política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A Narrativa Cinematográfica**. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

GELL, Alfred. **A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas**. **Revista Arte e ensaios**, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, v. 8, nº 8, p.174-196. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, 2001.

GLEDHEL, Sabrina. De Guerreiros a doutores negros: a contribuição de Manuel Querino. In: PINTO, Ana Flávia Magalhães; CHALHOUB, Sidney (orgs). **Pensadores negros, pensadoras negras: Brasil, séculos XIX-XX**. Belo Horizonte: Editora da UFRB/ Fino Traço, 2016.

GIDDENS, Anthony. **A Constituição da Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GOODMAN, Nelson. When is Art? In: _____. **Ways of Worldmaking**. Indiana: Hackett Publishing Company, 1984.

GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

GONÇALVES, A. M. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2018.

GUERREIRO, A. **A Biblioteca Warburg**: entre o Labirinto e o Hipertexto. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/warb-labirinto.htm>>. Acesso em: 12 set. 2018.

GROYS, Boris. **Arte poder**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

HARRISON, Charles. **Modernismo**. São Paulo: Cosac&Naify, 2000.

HERÁCLITO, Ayrson. Rotas e transes: Áfricas, Jamaica, Bahia. In: PEDROSA, Adriano et al. **Histórias Afro-Atlânticas**, vol.1. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake/Museu de Arte de São Paulo, 2018.

HUCHET, Stéphane. Presença da arte brasileira: história e visibilidade internacional. **Revista Concinnitas**, v.1, ano 9, n. 12, p. 48-65, jul. 2008.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do Passado-Presente**: modernismo, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KANT, Immanuel. **Observação sobre o sentido do Belo e do Sublime**, 1764. Disponível em: <http://www.filosofia.com.br/figuras/livros_inteiros/170.txt>. Acesso em: 15 out. 2018

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o conhecimento**, 2016. Disponível em: <<http://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf>>. Acesso em: 25 mai. 2018.

KRAUSS, Rosalind. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. **Revista October**, Massachussets, nº 54, p. 03-17, fall 1990.

KWON, Miwon. **One Place After Another**: Site Specific Art and Locational Identity. Massachussets: MIT Press, 2004.

LEAL, M. G. A. Manuel Querino: narração e identidade de um intelectual afro-baiano no pós-abolição. **Revista Projeto História**, Programa de Pós-graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, nº 57, p. 139-170, setembro/dezembro 2016.

LESKOV, Nikolai. A Sentinela. In: _____. **Homens Interessantes e outras histórias**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

LIMA, Daniel. **Agora Somx todx Negrx?**, 2017. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/exposicoes/galpaovb/agorasomstodxsnegrxs/>>. Acesso em 28 ago. 2018.

LIPOVESTKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LISPECTOR, Clarice. Mineirinho. In: _____. **Para não esquecer**. São Paulo: Ática, 1978.

_____. **Água Viva**. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

LOPES, Fabiana. Território silenciado, Território minado: contranarrativas na produção de artistas afro-brasileiros contemporâneos. In: CHIARELLI, Tadeu (org.). **Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016.

MAGALHÃES, A. M. A era das galerias-museus. **Revista Select**, 2017. Disponível em: <<https://www.select.art.br/era-das-galerias-museus/>>. Acesso em: 13 out. 2018.

MARQUES, Luiz. Debilidade e aporias da histografia artística brasileira. **Revista Perspective**, 2014. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/perspective/5543#tocto1n3>>-> Acessado em: 20 dez. 2018.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MATE, Reyes. **Meia Noite na História**: Comentários às teses de Walter Benjamin Sobre o conceito de História. São Leopoldo: Unisinos, 2009.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

_____. **O Fardo da Raça**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MENEZES, Hélio. **Entre o visível e o oculto**: a construção do conceito de arte afro-brasileira. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-07082018-164253/pt-br.php>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

_____. **O lado negro da arte**: sobre “Territórios artistas afrodescendentes na no acervo da Pinacoteca”. Carta Maior, 2016. Disponível em: <<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura-e-Arte/O-lado-negro-da-arte-sobre-Territorios-artistas-afrodescendentes-no-acervo-da-Pinacoteca-/39/35408>> Acesso em: 10 ago. 2018.

MORETTI, Franco. **O Burguês**: entre a história e a literatura. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

MUNANGA, Kabengele. **Arte Afro-Brasileira: O que é Afinal?** In: CHIARELLI, Tadeu (org.). **Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Genocídio do Negro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NOCHLIN, Linda. Why Have There Been no Great Women Artists? In: **Women, art and power and the other essays**. Colorado: Westview, 1989.

NUNES, Eliane. **Raimundo Nina Rodrigues, Manuel Querino, Clarival do Prado Valladares e Mariano Carneiro da Cunha: quatro historiadores da arte afro-brasileira**. Cadernos do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas artes da Universidade Federal da Bahia, Salvador, UFBA, 2007.

_____. Manuel Raymundo Querino: o primeiro historiador da arte baiana.

Revista Ohun, Salvador, ano 3, nº 3, p. 237-261, setembro 2007.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia de espaço na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, E. D. **Museus de Fora: a visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

OLIVEIRA, Mirtes Marins. Anotações para pesquisa: histórias das exposições e a disseminação do cubo branco como modelo neutro, a partir do Museum of Modern Art, de Nova York. In: CYPRIANO, Fábio; OLIVEIRA, Mirtes (org.). **História das exposições: casos exemplares**. São Paulo: Educ, 2016.

OXOSSY, Pai Rodney. Não sou o diabo, sou Exu. **Revista Carta Capital**, 2017. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/dialogos-da-fe/nao-sou-o-diabo-sou-exu>>. Acesso em: 20 out. 2018.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEDROSA, Adriano et al. **Histórias Afro-Atlânticas**, vol. 1. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake/Museu de Arte de São Paulo, 2018.

_____. **Histórias Afro-Atlânticas**, vol. 2. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake/Museu de Arte de São Paulo, 2018.

_____. **Histórias da Infância**. São Paulo: MASP, 2016.

PERRY, Gill; HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis. **Primitivismo, Cubismo,**

Abstração: começo do século XX. São Paulo: Cosac&Naify, 1993.

POINSOT, Jean-Marc. A Exposição como máquina interpretativa. In: CAVALCANTI, Ana et al. **História da arte em exposições:** modos de ver e exibir no Brasil. Rio de Janeiro: FAPESP, 2016.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Artistas Afrodescendentes no acervo da Pinacoteca.** São Paulo: Pinacoteca, 2016.

PUGLIESE, Vera et al. História da arte em jogo: a abertura metodológica em Aby Warburg. In: 20º ENCONTRO DA ANPAP, 2011, Rio de Janeiro. **Anais 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.** Rio de Janeiro: ANPAP, 2011.

_____. A proposta de revisão epistemológica da historiografia da arte na obra de Didi-Huberman. In: I ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE IFCH/UNICAMP, 2004, Campinas. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2004/PUGLIESE,%20Vera%20-%20IEHA.pdf>>. Acesso em: 13 mar. 2017.

PULS, Mauricio. A intelectualidade negra do Império. **Revista Humanidades**, 2016. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2016/11/18/a-intelectualidade-negra-do-imperio/>. Acesso em: 10 mar. 2018.

QUEMIN, Alain. Evolução do mercado de arte: internacionalização crescente e desenvolvimento da arte contemporânea. In: **O valor da obra de arte.** São Paulo: Metalivros, 2014.

QUERINO, Manuel. O colono preto como fator da colonização brasileira. **Revista Afro-Ásia**, Salvador, nº 13, p. 143-158, 1980.

RAMOS, A. G. Patologia social do branco brasileiro. In: _____. **Introdução crítica à sociologia brasileira.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1957.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **O Destino das Imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013

_____. **A Narrativa Cinematográfica.** São Paulo: Papirus, 2013

RODRIGUES, Augusto Nina. As Bellas Artes dos Colonos Pretos no Brazil. **Revista Kosmos**, São Paulo, 1904. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervodigital/kosmos/146420>>. Acesso em: 17 jul. 2018.

RIBEIRO, Djamil. **O que é lugar de Fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIEGL, Alois. **O Culto Moderno dos Monumentos e Outros Ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RIGHT-MANI, Isabel. **Os museus do futuro**: mais que uma nota de rodapé, 2017. Disponível em: <<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/21129224.html>>. Acesso em: 13 jan. 2018.

SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (org.) **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

SANTOS, R. F. A construção da Identidade Afrodescendente por meio das Artes Visuais contemporâneas: estudos de Produções e de Poéticas. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/150902>> Acesso em: 15 dez. 2018.

SANTOS, J. R. S. Prefácio à Mão Afro-Brasileira. In: ARAÚJO, Emanuel (org.) **A mão Afro-Brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1988.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Revista Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 16, n. 2, julho/dezembro 1995.

SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. **Brasil**: uma Biografia. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

SCHWARCZ, L. M.; GOMES, Flávio. **Dicionário da Escravidão e Liberdade**, São Paulo: Cia das Letras, 2018.

SILVA, R. A. **Arte Afro-Brasileira**: altos e baixos de um conceito. São Paulo: Ferreavox, 2016. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/345391214/SILVA-Renato-Araujo-da-Arte-Afro-Brasileira-2016>> Acesso em: 20 jan. 2019.

SIMIONI, A. P. C. A difícil arte de expor mulheres artistas. **Cadernos Pagu**, n.36, p.375-388, junho 2011.

SIMÕES, Igor. A exposição como dispositivo para a história da arte. In: 24º ENCONTRO DA ANPAP, 2015, Santa Maria. **Anais 24º** Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Santa Maria: UFSM, 2015.

SOUZA, César Henrique Guazzeli. A história como montagem: contribuições do cinema para a crítica da historiografia. In: **Revista Domínios da Imagem**, Londrina, ano 6, n.11, p. 25-38, novembro de 2012.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos Artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

VIANA, J. B. S. **A invisível luz que projeta a sombra do agora**: gênero, artefato e epistemologias na arte contemporânea brasileira de autoria negra. 2018. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-05122018-095812/ptbr.php>> Acesso em: 20 jan. 2019.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **L'Atlas Mnemosyne**. Paris: Instituto Nacional de História da Arte, 2012.

WINCKELMANN. **History of the art of Antiquity**. Los Angeles: Texts and Documents, 2006.

WOOD, Marcus. Brasil, Escravidão e os limites do display institucional: De Lina Bo Bardi À Escrava Anastácia. In: PEDROSA, Adriano et al. **Histórias Afro-Atlânticas**, vol. 1. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake/Museu de Arte de São Paulo, 2018.

ZIELINSKY, Mônica. Historiografia da Arte Brasileira, em busca do seu lugar. **Revista Perspective**, 2014. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/perspective/5543#tocto1n3->>>. Acesso em: 15 ago. 2018.



UFRGS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS