

Universidade Estadual Paulista

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes

RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS

**A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE AFRODESCENDENTE POR
MEIO DAS ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS:
estudos de produções e de poéticas**

SÃO PAULO

2016

RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS

**A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE AFRODESCENDENTE POR MEIO DAS
ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS:**

estudos de produções e de poéticas

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação
em Artes, do Instituto de Artes da Universidade
Estadual Paulista – UNESP, como requisito
parcial para a obtenção do título de Doutora em
Artes Visuais,
Área de concentração: Artes Visuais.

Orientador: Prof. Titular Percival Tirapeli

SÃO PAULO

2016

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP

S237c Santos, Renata Aparecida Felinto dos
A construção da identidade afrodescendente por meio das
artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas /
Renata Aparecida Felinto dos Santos. - São Paulo, 2016.
331 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Percival Tirapeli.
Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista
“Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Arte. 2. Diáspora africana. 3. Arte afrodescendente.
I. Tirapeli, Percival. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de
Artes. III. Título.

CDD 700.104

RENATA APARECIDA FELINTO DOS SANTOS

**A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE AFRODESCENDENTE POR MEIO DAS
ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS:
estudos de produções e de poéticas**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, com a Área de concentração em Artes Visuais, sob orientação do Prof. Titular Percival Tirapeli.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Percival Tirapeli	Instituto de Artes / UNESP
Prof. Dr. Renata Bittencourt	Secretaria da Cultura do Estado SP
Prof. Dr. Nelson Fernando Inocêncio	Instituto de Artes/ UnB
Prof. Dr. Wagner Leite Viana	Instituto Tecnológico de Barueri
Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento	Instituto de Artes / UNESP

São Paulo, 03 de março de 2016.

Dedico

*Aos meus ancestrais,
à minha família,
às mulheres da minha família
(únicas em sua doce firmeza),
à Benedita Nzinga e ao Francisco Madiba, que me deram os motivos para finalização
da escrita desta tese.*

Em memória, ao nosso amigo e artista visual
Sidney Amaral (1973-2017), que nos deixa uma obra única na arte brasileira e
saudades de seu largo sorriso negro.*

** pós-defesa e correção*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo reconhecimento da importância desta pesquisa aos estudos, registro e propagação das Artes Visuais produzidas no Brasil. Artistas afrodescendentes criam e produzem desde que de Brasil foram chamadas estas terras. Inventamos, logo existimos. Ao generoso Mestre, em seu sentido mais amplo, Professor Percival Tirapeli, que acompanha as minhas pesquisas desde a graduação e que sabe, como poucos docentes, permitir que seus pupilos encontrem seus caminhos.

Aos meu pai Edson e, especialmente à minha mãe Lilian, por seu apoio incondicional, meu grande amor. À minha mãe do coração, Leila. Aos meus irmãos Victor Hugo, Edson Júnior e Marcos Vinicius e irmã Roberta, pela referência. Aos membros do conselho editorial da Revista *O Menelick 2º Ato*, amigos e parceiros: Alexandre Araújo Bispo, Christiane Gomes, José Nabor Júnior e Luciane Ramos da Silva.

Aos amigos de conversas aparentemente banais que ao longo de anos foram, muitos sem saber, auxiliando na formatação deste trabalho: Fabiana Lopes, Janaina Barros, Vanessa Raquel Lambert, Vanicleia Silva Santos e Wagner Viana. Às irmãs de sororidade Eliane Silva e Patrícia de Nóbrega Gomes pelo socorro no último momento. Aos pesquisadores que em momentos distintos me auxiliaram com as indicações de referências bibliográficas, de nomes a pesquisar ou com simples e importantes conversas presenciais ou por meios virtuais: Kimberly Cleveland, Nelson Fernando Inocência, Renata Bittencourt e Rosana Paulino.

Às amigas Julia Young e também comadres Larissa Glebova e Raquel Zaicaner, por me levantarem com suas palavras em muitos momentos de tristeza, de desistência, de impotência. Meu maior amor por vocês. Ao pai das minhas crianças pelos momentos nos quais compreendeu a importância dessa realização e da palavra parceria. Às minhas crianças, Francisco Madiba e Benedita Nzinga, por serem os combustíveis que me impulsionaram a esse fim.

Aos dedicados funcionários do Instituto de Artes Ângela e Fábio, sempre tão prestativos e competentes e a Altemar Magalhães, sempre disposto a auxiliar-nos.

Aos meus antepassados que sinto que estiveram comigo o tempo todo, me guiando, me cuidando, me acalmando. Foi por mim, foi por vocês, foi por nós.

RESUMO

Esta proposta de pesquisa de doutorado possui alguns pontos de investigação, sendo três deles os mais pertinentes.

O primeiro é uma breve revisão da presença de artistas afrodescendentes na História da Arte do Brasil pretendendo tanto lembrar e revelar personagens quanto observar como as Artes Visuais produzidas por artistas afrodescendentes foram observadas, registradas e nomeadas ao longo dos séculos por pesquisadores, críticos e historiadores.

O segundo propõe a reflexão acerca da transposição e do emprego do termo “afro-brasileiro” ou “afro-brasileira” dos Estados Unidos da América para o Brasil na área de Artes Visuais, com fins de categorização da produção de artistas afrodescendentes, que possuem ou não pesquisas temáticas, conceituais, estéticas e/ou poéticas voltadas às questões relacionadas à história do segmento afrodescendente da população.

Por fim, o terceiro se presta a apresentar e a analisar as produções de artistas afrodescendentes brasileiros e estadunidenses que demonstraram interesse por elaborar obras cujas visualidades e estéticas estivessem em diálogo com as questões da diáspora africana ou mesmo, de forma simples, com suas origens africanas. A apresentação e análise dessas obras foram realizadas de forma cronológica observando-se as biografias, as formações, as temáticas e as pesquisas de interesses dos artistas selecionados, configurando, dessa forma, um *corpus* de artistas afrodescendentes cujo conjunto de atributos inerentes às suas obras constituiriam uma arte afro-brasileira ou afro-americana, ou ainda, o que seria mais interessante e pertinente do ponto de vista da discussão aqui iniciada, arte afrodescendente ou afrodiaspórica.

Palavras-chaves: artes visuais, diáspora, afrodescendente, identidade.

SUMMARY

This Ph.D. dissertation consists of a several points of investigations, with three main areas of inquiry being especially pertinent.

The first is a brief review of the presence of Afro-descendent artists in the history of art in Brazil with the intention of both remembering and revealing people of this category. Moreover, I address how the visual arts produced by Afro-descendents were observed, registered, and documented over two decades by researchers, critics, and historians.

The second inquiry proposes a reflection over the exportation and adoption of the term “afro-brazilian” from the United States of America to Brazil in the field of visual studies. The adoption of the terminology “afro-brazilian” has resulted in the categorization of work produced by Brazilians artists of afro-descent into a group based on a shared afro-descendent identity. Furthermore, “afro-brazilian” has been further used for the purposes of labeling thematic research, concepts, aesthetics and/or poetics surrounding the questions related to the history of the afro-descent population.

Lastly, the third seeks to present and analyze the production of Brazilian and United States afro-descendent artists who demonstrate interest in creating works which visualize and dialogue with circumstances of the African diaspora or, simply, with their African roots. The presentation and analysis of these works were completed chronologically, with particular attention placed on observing the biographies, themes, and research interests of the selected artists. In this way, I have comprised a body of afro-descendent artists who, due to their related interests and artistic practice, construct an art genre of afro-Brazilians, afro-Americans, or even, African diasporic artists.

Key words: Visual arts, diaspora, afro-descendent, identity.

RESUMEN

Esta investigación doctoral propuesto tiene algunos puntos de investigación, tres de los más relevantes.

La primera es una breve reseña de la presencia de artistas de ascendencia africana en la historia de Brasil Arte intención de tanto recordar y revelan personajes y ver cómo se observaron, registran y nombrados durante siglos por los investigadores, críticos e historiadores de las artes visuales producidos por artistas afro-descendientes.

La segunda propone una reflexión sobre la aplicación y el uso del término "afro-brasileña" o "afro-brasileña" de Estados Unidos a Brasil en el campo de las Artes Visuales, con fines de categorización de la producción de los artistas afrodescendientes que tienen o investigación no temático, conceptual, estética y / o poética centrada en temas relacionados con la historia del segmento de ascendencia africana de la población.

Por último, la tercera se presta a presentar y analizar las producciones de los brasileños y los estadounidenses de artistas afrodescendientes que han mostrado interés en los trabajos elaborados cuyos artes y la estética visual eran en diálogo con los asuntos de la diáspora africana, o incluso, simplemente, con sus orígenes africanos . La presentación y el análisis de estas obras se llevaron a cabo observando cronológicamente las biografías, la capacitación, los temas y los intereses de investigación de los artistas seleccionados, estableciendo así un corpus de artistas de ascendencia africana cuyo conjunto de atributos inherentes a sus obras constituyen de un arte africano brasileño o africano-americano, o, lo que sería más interesante y relevante desde el punto de vista de la discusión iniciada aquí, el arte o afrodiaspórica ascendencia africana.

Palabras clave: artes visuales, la diáspora, afrodescendientes, de identidad.

SUMÁRIO

Resumo.....	07
Introdução.....	13
1. A Arte Brasileira e o lugar reservado ao artista afrodescendente na	
 historiografia nacional: um breve comentário.....	23
1.1 A Representação por Galerias de Artes Visuais.....	30
1.1.1 Inserção da Galeria no Sistema da Arte.....	36
1.1.2 Linguagens, Temáticas e Aquisições.....	41
1.1.3 Artistas Afrodescendentes: Admissão e Reconhecimento.....	46
1.2 Nos Acervos de Museus de Artes Visuais.....	58
1.2.1 Museu Nacional de Belas Artes (RJ).....	61
1.2.2 Museu Histórico Nacional (RJ).....	64
1.2.3 Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP).....	66
1.2.4 Museu de Arte Moderna (SP).....	78
1.2.5 Museu de Arte Contemporânea da USP (SP).....	79
1.3 A Presença nos Livros de História da Arte Brasileira.....	83
1.3.1 <i>História Geral da Arte no Brasil</i> , organização de Walter Zanini, 1983.....	86
1.3.2 Catálogos da Mostra do Redescobrimento <i>Século XIX, Arte Moderna e Arte Contemporânea</i> , organização de Nelson Aguilar.....	91
1.3.3 <i>Coleção Itaú Moderno: Arte no Brasil 1911-1980 e Coleção Itaú Contemporâneo: Arte no Brasil 1981-2006</i> , organizados por José Roberto Teixeira Leite.....	98

2. Artistas afrodescendentes do século XVIII à cena atual: incorporando e recriando a identidade negra a partir da apropriação dos cânones da arte europeia ocidental.....	103
2.1 Vestígios do Barroco e do Rococó: criação a partir da religiosidade católica...	103
2.2 Introdução da metodologia das academias européias na produção de artes do Brasil: mãos negras, mentes brancas.....	113
2.3 Modernismos: do erudito ao popular.....	129
2.4 Contemporaneidade: discursos individuais ou coletivos sobre identidade e afrodescendência.....	148
 3. Arte afro-brasileira ou a racialização da Arte: quando os discursos sobre etnicidade se sobrepõem à visualidade.....	173
3.1 Surgimento do conceito <i>African American</i> nos Estados Unidos da América e sua sedimentação na década de 1960.....	173
3.2 A transposição da terminologia “Afro-Brasileiro” para o Brasil e sua incorporação às Artes Visuais.....	186
 4. Arte afro-brasileira e Afro-americana na contemporaneidade: aproximações e distanciamentos.....	202
4.1 Século XIX: autonomia criativa e a imposição dos cânones europeus.....	212
4.1.1 Arthur Timótheo da Costa	216

4.1.2 Edmonia Lewis	224
4.1.3 Confluências afro-poéticas.....	231
4.2 Século XX: diálogos modernistas e vanguardistas.....	233
4.2.1 Rubem Valentim	242
4.2.2 Jeff Donaldson	250
4.2.3 Confluências afro-poéticas.....	256
4.3 Século XXI – identidade individual enquanto discurso coletivo.....	258
4.3.1 Rosana Paulino	266
4.3.2 Kara Walker	273
4.1.3 Confluências afro-poéticas.....	283
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	285
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	291
APÊNDICES.....	303
ANEXOS.....	330

INTRODUÇÃO

A arte identificada atualmente como “afro-brasileira” é um dos segmentos das Artes Visuais produzidas no Brasil dos mais desprovidos de pesquisas e de bibliografias especializadas, uma vez que, a historiografia oficial privilegiou as visualidades e estéticas herdadas ou provenientes da matriz europeia em detrimento das de matrizes indígena ou africana. Dessa forma, tornou-se um processo oneroso aos pesquisadores de visualidades produzidas por artistas que não se detêm à História da Arte hegemônica, os quais, em geral, apresentam dificuldades para encontrar e fazer uso de bibliografias adequadas.

Desde o sancionamento da Lei de Diretrizes e Bases 10.639¹, em 2003, que esta realidade tem se alterado consideravelmente muito mais por uma questão de mercado comercial editorial do que por um real interesse de diretores, coordenadores e professores em aplicar a Lei², tendo em vista que, para muitos, ela é desnecessária e em vez de ser compreendida como reparação histórica tem sido vista como um privilégio voltado aos afrodescendentes, o que revela o imenso abismo de desconhecimento histórico no qual se encontra grande parte dos profissionais da educação.

Destaque-se que não se estudam, para nos determos apenas à área de Artes Visuais, artistas afrodescendentes nas grades curriculares dos Ensinos Fundamentais 1 e 2 e Ensino Médio. Ou ainda, mencionando os cursos de

¹ A Alteração da Lei de Diretrizes e Bases pretende garantir que:

“Art. 26 – A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

§ 1ª – O Conteúdo Programático a que se refere o *caput* deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

§ 2ª – Os Conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras.

Art. 79-B. O calendário escolar incluirá o dia 20 de novembro como “Dia Nacional da Consciência Negra”. In: ROSA, Allan. A implementação da LDB alterada pela lei 10.639/2003 na educação básica. *Curso de Formação em Direitos Humanos*, Ação Educativa, São Paulo, 07 nov. De 2012. Disponível em: <<http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/?p=1644>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

² Segundo a educadora e pesquisadora Andréia Lisboa, da Faculdade de Educação da USP (FE/USP), o interesse do mercado editorial pela publicação de livros didáticos e paradidáticos que tratam de temas africanos ou afro-brasileiros não demonstra uma maior consciência de professores e alunos, ou mesmo, da população em geral acerca das questões étnico-raciais, mas sim um interesse meramente comercial e que confronta o discurso da democracia racial. In: BORGES, Marina. Pesquisa aponta quebra do discurso da democracia racial. *Agência Universitária de Notícias Sociedade*. Edição Ano 38, Número: 13, 30 jun. 2005. Disponível em: <<http://www.usp.br/aun/imprimir.php?id=1307>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

licenciatura e de bacharelado específicos de Artes Visuais nas maiores universidades do país, como a USP³, UNESP e UNICAMP, não existem disciplinas específicas voltadas à apresentação e ao estudo de artistas e conceitos estéticos formulados pela tradição africana e pela, ou por, afro-brasileiros. Como artista afrodescendente, termo que será reincidentemente mencionado nesta tese, compreendemos artistas cujas aparências se alinham a um fenótipo negroide, para que não restem margens para especulações outras.

Enquanto artista afrodescendente, estudado em todas as disciplinas focadas na História da Arte, destacamos no período do barroco brasileiro a excepcional produção de Antônio Francisco Lisboa (1730-1814), conhecido como Aleijadinho, filho mestiço de um português branco com uma angolana negra, cuja obra constitui um conjunto incomum se considerados os contextos de suas criações e o ambiente nas quais foram desenvolvidas.

Nesse sentido, publicações provenientes de exposições e mostras de Artes Visuais têm se mostrado as fontes mais recorrentes e viáveis para os pesquisadores de Artes Visuais que investigam as produções de artistas negros e mestiços. A década de 1980, muito provavelmente devido às comemorações do centenário da Abolição da Escravidão, inaugura uma fase que se estende até os dias de hoje, na qual, ainda que morosamente, os artistas afrodescendentes cada vez mais conquistam e ocupam espaços em exposições promovidas por galerias, centros, institutos e fundações culturais, museus e afins.

Seguindo o mesmo raciocínio, podem ser destacadas as publicações *História Geral da Arte no Brasil*, organizada em dois volumes e publicada em 1982, pelo crítico de arte e historiador Walter Zanini (1925-2013), e *A Mão Afro-Brasileira: Significado da Contribuição Artística e Histórica*, de 1988, proveniente de uma exposição que batizada com o mesmo nome sob a curadoria e organização do artista visual e grande incentivador/investigador das Artes Visuais afrodescendentes, Emanuel Araújo (1940). No livro *História Geral da Arte no Brasil* há um capítulo dedicado à *Arte Afro-Brasileira* redigido pelo pesquisador Marianno Carneiro da Cunha (1926-1980).

³ Na ECA/ USP é oferecida a disciplina “Cultura Africana e Afro-Brasileira” desde 2007. Visa tratar das heranças africanas no Brasil de forma ampla, perpassando pelos artistas negros e mestiços, entretanto, não sendo essa produção o seu foco. A ementa dessa disciplina encontra-se nos anexos finais.

Na Mostra do Redescobrimento⁴, realizada em 2000 nos pavilhões do Parque Ibirapuera dedicados a este fim, também gerou catálogos considerados hoje raros e importantes acerca do conjunto das Artes Visuais brasileiras. Posteriormente, alterou-se o nome da exposição para Mostra Brasil + 500, devido à polêmica causada pela pressuposição contida nele de que o Brasil não existia antes e, portanto, foi descoberto, gerando protestos provenientes de historiadores e, principalmente, de representantes e lideranças das populações indígenas.

A Mostra abrangeu o período de 11.500 anos atrás, a partir da apresentação do crânio reconstituído de um fóssil da habitante mais antiga das Américas, encontrado em 1975 e nomeado de Luzia, até os dias atuais e as artes contemporâneas. A reunião de todos estes objetos e obras de arte rendeu uma exposição nunca antes vista sobre a arte brasileira, dividida em treze módulos pelos quatro edifícios do Parque.

Dois deles interessam aos pesquisadores de arte feita por artistas afrodescendentes: *Negro de Corpo e Alma*, com a curadoria de Emanuel Araujo, e *Arte Afro-Brasileira*, com curadoria compartilhada dos professores/pesquisadores Maria Heloísa Leuba Salum e Kabengele Munanga, ambos da Universidade de São Paulo, e dos belgas François Neyt e Catherine Vanderhaeghe. Assim, conforme as referências bibliográficas apresentadas ao final desse trabalho de pesquisa é possível notar este aumento de livros e catálogos relacionados a essa temática.

Considerando os primeiros parágrafos introdutórios desta pesquisa é possível observar que, desde a graduação até o presente momento, tem-se procurado compreender e aprofundar, por meio das referências bibliográficas acessíveis, de visitas às exposições e mostras, de conversas com artistas visuais afrodescendentes, curadores e críticos de arte, a partir de organizações de mesas redondas e eventos com foco nessa temática que dão lugar de fala a esses profissionais e, mesmo considerando a vivência e experiência adquirida em espaços culturais seminais para compreensão mais geral da importância da população africana e de seus descendentes para e na formação e manutenção da história e

⁴ A Mostra do Redescobrimento foi organizada pelo banqueiro e colecionador de arte Edemar Cid Ferreira e pretendeu reunir 500 anos de artes visuais, considerando módulos para cada uma das produções artísticas apresentadas como as das populações indígenas, da população afrodescendente, dos períodos Barroco, Neoclássico, Moderno e Contemporâneo, dentre outros. Para tanto, foi designado um curador geral, a saber, Nelson Aguilar, e um curador específico para cada módulo.

cultura do Brasil, em seus vários aspectos, como é o caso do Museu Afro Brasil⁵, o que vem a ser a arte afro-brasileira.

Será que este termo é, de fato, o mais adequado para se pensar a produção de Artes Visuais de negros e mestiços? Será que ele se configura enquanto conquista ou retrocesso? E, sendo um ou outro, em qual proporção essas asserções afetam ou não a inserção desses artistas visuais e de suas obras no sistema de arte e, conseqüentemente, na historiografia geral da arte no Brasil?

Assim, na dissertação de mestrado elaborada sob o título *A escravidão africana na arte contemporânea brasileira: um olhar sobre quatro artistas* (2004), foram abordadas questões importantes relacionadas à identidade dos afrodescendentes e às suas trajetórias históricas; à presença do afrodescendente nas Artes Visuais brasileiras, como representado e como representador⁶; e, uma ênfase na produção de artistas contemporâneos afrodescendentes que abordam, por meio de seus trabalhos artísticos, a herança histórica, social, estética, simbólica e religiosa, legada aos brasileiros pelos africanos das diversas etnias - que para cá foram traficados durante quase quatro séculos de formação do Brasil sob a égide da escravidão.

Dentre estes artistas pesquisados, quatro foram aprofundados: Edson Barrus (1962-), Eustáquio Neves (1955-), Rosana Paulino (1967-), juntamente com a

⁵ Inaugurado em 2004, a partir da coleção particular do Diretor Curador Emanuel Araújo, o Museu Afro Brasil construiu, ao longo de 10 anos, uma trajetória de contribuições decisivas para a valorização do universo cultural brasileiro ao revelar a inventividade e ousadia de artistas brasileiros e internacionais, desde o século XVIII até a contemporaneidade.

Araújo já tentara frustradamente viabilizar a criação de uma instituição voltada ao estudo das contribuições africanas à cultura nacional quando, em 2004, apresentou uma proposta museológica à então prefeita de São Paulo, Marta Suplicy. Encampada a ideia pelo poder público municipal, iniciou-se o projeto de implementação do Museu. Foram utilizados recursos advindos da Petrobrás e do Ministério da Cultura através da Lei Rouanet.

Desde 2009 o Museu Afro Brasil é uma instituição pública, vinculada à Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, que administrado pela Associação Museu Afro Brasil – Organização Social de Cultura é subordinada ao Governo do Estado de São Paulo. SECRETARIA DE CULTURA. História. *Museu Afro Brasil*, São Paulo, sem data. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/o-mab/historia>>. Acesso em: 22 set. 2014.

⁶ Myrian Sepúlveda dos Santos abordou a forma como a memória e a figura do negro e do afrodescendente encontram-se representadas nos museus mais importantes do Brasil, como o Museu Imperial e o Museu da Chácara do Céu, ambos localizados na cidade do Rio de Janeiro. Constatou que na maioria destes museus a figura do negro é exibida atrelada ao passado escravista de maneira humilhante e constrangedora, sem ressaltar a participação positiva do negro na memória e História do Brasil e, que as imagens que apresentam negros são, majoritariamente, imagens realizadas por artistas não negros. SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Entre o tronco e os atabaques: a representação do negro nos museus brasileiros. *Colóquio Internacional O Projeto UNESCO no Brasil: uma volta crítica ao campo 50 anos depois*. Salvador, 2014. Disponível em: <[HTTP://ceao.ufba.br/unesco/13paper-myrian.htm](http://ceao.ufba.br/unesco/13paper-myrian.htm)>. Acesso em: 28 dez. 2013.

produção, naquele momento, enquanto jovem artista. Esses quatro artistas⁷ convergem em suas produções ao realizarem uma espécie de análise plástica e visual acerca das condições nas quais o legado “afro” transformou-se, disseminou-se e resistiu inserindo-se e incorporando-se à chamada cultura brasileira.

Para estudar as produções de Edson, Eustáquio e Rosana, foram selecionadas apenas uma série de trabalhos de cada um, considerando os seguintes aspectos: temática ligada ao passado escravista, seja pelo viés da representação subjetiva ou objetiva da figura do negro, seja pelo da inquietação e do engajamento político-social do discurso contido na obra; poéticas visuais e técnicas empregadas; identidade do afrodescendente enquanto indivíduo e enquanto coletividade que recria e reconstrói sua história a partir da historiografia oficial e de suas omissões, com ênfase na construção positiva da identidade por meio de informações que circulam desde as mídias de massa até os círculos de estudos acadêmicos; e, por fim, as possibilidades de reflexões e de fruições oferecidas aos observadores das obras a partir dos contatos com as mesmas.

Durante a realização da pesquisa para a redação da dissertação de mestrado, optou-se por trabalhar com artistas afrodescendentes contemporâneos que não adotam enquanto temática preponderante a religiosidade de matriz afro-brasileira, pois, apesar da extrema importância que estas religiões, especialmente o Candomblé e a Umbanda, possuem para a população brasileira enquanto alicerces espirituais e de resistência, compreendeu-se que esses artistas afrodescendentes geralmente citados na escassa bibliografia e ou exposições e mostras, já eram medianamente contemplados e reconhecidos por um grande público, desde especialistas a simples apreciadores de Artes Visuais.

Podem ser citados neste sentido, Rubem Valentim (1922-1991), Mestre Didi (1917-2013), Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962), e o próprio Emanuel Araujo (1940), que empregaram a temática e simbologia afro-religiosa com assiduidade. Ou ainda, outros que o fizeram mais indiretamente, como Abdias Nascimento (1914-2011), Heitor dos Prazeres (1898-1966) e Yêdamaria (1936). Ainda que essa última seja pouco conhecida nos grandes centros de propagação da

⁷ A saber, os artistas estudados na pesquisa de mestrado foram Edson Barrus (trabalho *Cão Mulato*), Eustáquio Neves (trabalho *Arturos*), Rosana Paulino (trabalho *Bastidores*) e minha própria produção (trabalho *Brasil 100 Negros*).

arte, como São Paulo e Rio de Janeiro, entretanto, apresenta grande visibilidade internacional.

Esta postura é mantida na pesquisa para a elaboração desta tese visando não alimentar o imaginário, muitas vezes fortalecido pelas mídias televisivas e mesmo pela crítica de arte, do indivíduo afrodescendente ligado às expressões culturais consideradas “exóticas”, que é como, infelizmente, muitas vezes a religiosidade afro-brasileira tem sido interpretada ao ser elevada enquanto temática preferida. Dessa maneira, apenas um dos artistas mencionados terá seu nome aprofundado e o apresentaremos e explicaremos os motivos adiante.

Neste trabalho, a pesquisa para a realização da tese propõe, assim, dois momentos: a reflexão sobre a terminologia afro-brasileira com fins de categorização da arte feita por negros e mestiços, como já mencionado e explicado, e o enfoque da produção de arte voltada à cultura afrodescendente ou afrodiaspórica, a partir de uma observação mais atenta às produções de artistas afrodescendentes brasileiros e estadunidenses, que trataram ou tratam da questão racial e da construção de uma identidade étnico-racial positiva por meio das Artes Visuais.

Esses artistas são abordados desde o século XVIII ao XX. Entretanto, é do final do século XX para início do século XXI que os mesmos têm-se permitido a liberdade de tratar de temas históricos, sociais, psicológicos, afetivo-sexuais e estéticos relacionados às suas biografias ou à de uma coletividade sem, necessariamente, recorrer à reafirmação de uma dada africanidade por meio das religiões basilares da matriz africana, no caso do Brasil, ou da citação de antigas civilizações africanas, como acontece com os Estados Unidos da América do Norte.

Torna-se, então, mais que premente observar e analisar a produção que é classificada sob a terminologia afro-brasileira, considerando-a como fundamental para a construção e compreensão da identidade e do imaginário do e sobre o sujeito negro em nossa sociedade, além de propor a comparação entre o desenvolvimento da arte afro-brasileira em comparação à *African American* ou afro-americana. Ponderar sobre como ocorrem tais apropriações e constituições e sobre quais são os elementos que legitimam a empregabilidade do termo “afro-brasileira” para designação de uma produção artística plástica tão distinta é o cerne da discussão aqui proposta.

Para melhor apresentar a pesquisa, neste momento são descritos os capítulos. No primeiro capítulo, *A Arte Brasileira e o lugar reservado ao artista*

afrodescendente na historiografia nacional: um breve comentário, discutimos os lugares onde se encontram esses artistas, nos quais suas biografias, trajetórias e produções são reconhecidas e valorizadas, inseridas de alguma forma nos estudos da história e da crítica das Artes Visuais brasileiras.

Os artistas foram investigados a partir de três pontos condutores acerca de suas presenças ou ausências: em algumas das mais expressivas galerias de Artes Visuais, especificamente as que se dedicam ao comércio e a divulgação de obras de arte contemporâneas em São Paulo; nos principais museus de Artes Visuais e um voltado à História, concentrados nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo; e, uma breve seleção da bibliografia especializada no tema, balizada pela escolha de livros e de catálogos de representativas coleções ou de grandes exposições.

No segundo capítulo, *Artistas afrodescendentes do século XVIII à cena atual: incorporando e recriando a identidade negra a partir da apropriação dos cânones da arte europeia ocidental*, há quatro subcapítulos para que, melhor e mais detidamente, seja apresentado o recorte proposto e aprofundadas as questões elucidadas no primeiro capítulo. Assim sendo, busca-se considerar e discorrer acerca dos contextos de desenvolvimento dos quatro momentos artísticos históricos aqui pontuados e sobre a participação de artistas negros e mestiços em suas constituições.

Importante destacar ainda que em cada subcapítulo foi realizada a apresentação dos momentos artísticos enquanto fenômenos históricos espontâneos ou construídos, tendo os paradigmas europeus como norteados estruturadores, e incluindo os artistas afrodescendentes que tiveram alguma relevância, visibilidade ou diálogo visual estético nos mesmos, ponderado sempre sobre elementos, visualidades e fatos que pontuem a inserção desses homens e mulheres afrodescendentes e de suas produções, nesses ambientes elitizados, na maioria das vezes, nos quais preponderavam paradigmas estéticos diversos daqueles que identificam e sustentam a chamada arte afro-brasileira.

Isto é, desconsiderava-se uma historicidade estética que não fosse proveniente e herdeira do mundo clássico. O que nos antecipa uma enorme resistência por parte do *corpus* que estabelece o chamado sistema de arte⁸, no que

⁸ Segundo Alexandre Melo, o sistema da arte encontra-se dividido em três dimensões: a cultural, a econômica e a política. “O processo de trabalho do artista é indissociável da atividade de um conjunto

se refere à atribuição de valores positivos, tanto nos sentidos formais e conceituais que envolvem a avaliação da qualidade e a apreciação das obras de arte realizadas por esses artistas, quanto no financeiro e econômico que determinam o reconhecimento artístico e a visibilidade dos mesmos.

Essa asserção corrobora-se ao enfatizarmos desde o artista simplesmente afrodescendente, negro/preto ou mestiço/pardo, que utilizava-se enquanto mote criativo das temáticas que fazem parte dos gêneros tradicionais da pintura, como no caso dos artistas do século XIX, até aqueles que passam a enfatizar e introduzir elementos que denotam uma incipiente tentativa introdutória de índices visuais ou assuntos em suas composições que se remetam a uma africanidade, acenando para um interesse por imprimir exterioridades que sinalizassem a identidade afrodescendente.

Assim, aqui se reflete acerca dos possíveis confrontos e conflitos que existiram durante os processos criativos e as carreiras desses artistas em contraposição aos cânones artísticos ensinados e aprendidos nas academias, escolas e *mainstream* artístico na sociedade brasileira, salvo variações regionais.

No terceiro capítulo, *Arte afro-brasileira ou a racialização da Arte: quando os discursos sobre etnicidade se sobrepõem à visualidade*, a partir da história dos afro-americanos, são salientadas restrições de acessos estabelecidas para os mesmos que não se aplicavam à população branca, e que instituíram o sistema Jim Crow de leis que estiveram vigentes de 1876 a 1965, especialmente nos estados do sul do país.

A abolição do sistema escravista neste país ocorre oficialmente em 1865, ainda que o presidente Abraham Lincoln (1809-1865) já a tivesse anunciado em um documento chamado de Proclamação da Emancipação, por meio do qual se concedeu a liberdade aos afrodescendentes escravizados. Assim como ocorreu no Brasil, ainda que alcançando a almejada liberdade legalmente, os ex-escravizados estadunidenses viram-se com pouca ou nenhuma alternativa de sobrevivência e garantia de cidadania.

de agentes que podemos agrupar sob as designações de financiadores, fornecedores, ajudantes e executantes” (2012, p. 09). Dentro da estrutura do sistema da arte, da forma como ele se organiza atualmente, especialmente focando a arte contemporânea, podemos citar, enquanto agentes e eventos que promovem essa produção: o processo de trabalho dos artistas, os financiadores, os ajudantes, os vendedores, os leilões, os comerciantes, os galeristas, as feiras, os compradores, os comentadores (os jornalistas, os críticos, os investigadores), as escolas, os editores (revistas, catálogos, suportes virtuais) e, por fim, os exibidores (museus, galerias, espaços alternativos). MELO, Alexandre. *Sistema da Arte Contemporânea*. Lisboa: Documenta, 2012.

No quarto capítulo, *Arte afro-brasileira e Afro-americana na contemporaneidade: aproximações e distanciamentos*, também dividido em quatro subcapítulos, são apresentados afro-brasileiros e afro-estadunidenses. A seleção realizada ponderou sobre a chegada de africanos escravizados nos dois países e sua posterior inserção na produção de Artes Visuais, seja de forma compulsória como no caso do barroco brasileiro, seja por instinto e necessidade de criação como no caso do escravizado Dave Drake, conhecido como *The Potter* ou Dave, *The Slave* (1801-1870). O que notamos é que se torna inquestionável que existe uma corrente de artistas visuais afro-brasileiros e afro-americanos que encontraram nesta área caminhos para pensar sobre si, sobre suas biografias passando por processos pessoais, cada um à sua forma, de autoidentificação e autorreconhecimento em relação à história e aos valores de seus antepassados africanos.

Evidentemente, é necessário relativizar as imbricações contextuais concernentes a cada país, considerando o Brasil e os Estados Unidos da América, especialmente do século XIX em diante. Portanto, compreendendo as biografias de artistas, os contextos históricos e sociológicos de criações, de desenvolvimento de suas obras e da observação de suas produções e de poéticas inerentes, os mesmos serão apresentados por séculos, divididos cronologicamente, sempre tendo como metodologia a introdução de um grupo de artistas brasileiros e outro grupo estadunidense coetâneo.

Focaremos obras de Artes Visuais que prezam pelo pensamento e pela materialidade estética e que, portanto, não se resumem a manifestações panfletárias ou militantes. Também procuramos originalidade estética visual, temática, poética e conceitual nas produções apresentadas. Os dados pesquisados, registrados e analisados acerca das produções dos artistas afro-americanos serão comparados aos já levantados sobre os afro-brasileiros relativos à mesma temática, adaptada à realidade social e artística brasileira.

A fim de realizar tais estudos com êxito foi contatada a pesquisadora Prof.^a PhD Kimberly Cleveland, da *Georgia State University*, que tem se empenhado em estudar a produção de Artes Visuais afro-brasileira, tendo pesquisado no Brasil artistas como Abdias Nascimento (1914-2011), Rosana Paulino, Ronaldo Rêgo (1956-), Eustáquio Neves e Ayrson Heráclito (1968-), bem como a problemática da identidade racial e cultural a partir de uma possível leitura sobre o que seriam os signos e visualidades que comporiam esse repertório estético afro-brasileiro.

No livro *Black Art in Brazil: Expressions of Identity*, Cleveland chama de *Blackness* (CLEVELAND, 2013), o que poderíamos traduzir como “Negritude”, sem entrar no mérito do movimento francês Negritude⁹ em si, mas sim adotando a leitura feita pelo senso comum conforme nos informa o escritor Márcio Barbosa, fundador do selo de literatura Quilombhoje: “(...) Começamos a usar o conceito de negritude sem saber de onde vinha exatamente. No jargão daqueles que, como eu, frequentavam os bailes (*funks*), queria dizer ‘a valorização da nossa pessoa, da nossa negritude’.”. (BARBOSA apud ARAUJO, 2011, p. 239).

Desse modo, ter enquanto tema da tese a discussão sobre ser negro nesse país sob o escopo das Artes Visuais, especificando visual e conceitualmente as lacunas das administrações colonial, imperial e, agora, republicana, e seus impactos na formação da sociedade brasileira e do reconhecer-se negro ou afro-brasileiro, contudo, sem olvidar-se do protagonismo dos artistas afrodescendentes, indubitavelmente, toca em feridas mal cicatrizadas presentes neste corpo brasileiro e demonstra ser salutar pensar um Brasil e uma produção de arte coerente com o desenvolvimento e as imbricações dessa nação que se autodenomina democrática.

Pesquisar, conhecer, analisar, apreciar o que nos serve enquanto construção coletiva afrodiaspórica embasados nas soluções sociais, psicológicas, afetivas-sexuais e artísticas desenvolvidas pelos afro-estadunidenses é um início, no que diz respeito à inclusão do artista negro e mestiço na historiografia nacional das Artes Visuais. Enfim, aqui buscam-se, mais do que respostas, pontos de vista acerca do que foi e é produzido por artistas afrodescendentes brasileiros e estadunidenses sob a terminologia arte afro-brasileira ou *African American Art*. Observar e analisar quando os mesmos nos falam de si e dos seus em suas obras expressivas. Ressaltamos que compreendemos que esses assuntos se mostram enquanto necessidades prementes da esfera do conhecimento e não enquanto modismos ou tendências. Como num justicamento “artístico-visual-estético-poético”.

⁹ Ligia Fonseca Ferreira em seu artigo “Negritude”, “Negridade”, “Negricia”: *história e sentidos de três conceitos viajantes* (2011), analisa como o nome do movimento literário criado na França por Léopold Sedar Senghor (1906-2011) Aimé Césaire (1913-2008) e Léon Damas (1912-1978) com o objetivo de revalorizar o negro cultural, política e artisticamente e de repensar essas origens africanas nas sociedades ocidentais que colonizaram seus povos originais tendo como instrumento a poesia, se converteu, se confunde e se mescla a outras e novas compreensões.

1. A ARTE BRASILEIRA E O LUGAR RESERVADO AO ARTISTA AFRODESCENDENTE NA HISTORIOGRAFIA NACIONAL: UM BREVE COMENTÁRIO

Para que o recorte temático delimitado por esta pesquisa se torne completo, faz-se mister elucidar a forma como o afrodescendente tem sido representado e contemplado pela e na historiografia oficial das Artes Visuais, ou seja, localizamos e apontamos onde se encontram os artistas afrodescendentes na História da Arte brasileira. Desta forma, delineamos três lugares que se inter-relacionam e que foram investigados enquanto representativos da visibilidade ou invisibilidade da existência desses artistas e de suas produções artísticas, isso considerando, evidentemente a atuação desses desde o século XVII.

Os lugares pesquisados se referem à abertura e à aceitação das produções de artistas afrodescendentes contemporâneos pelas galerias de arte contemporânea; à salvaguarda material de obras via acervos de importantes museus brasileiros e à bibliografia ou referências bibliográficas existentes para consulta de estudantes, professores e pesquisadores.

Compreendemos que a partir desses lugares selecionados temos o embrião do processo que notabiliza e eterniza as produções dos artistas: a representação e comercialização de suas obras por importantes galerias; as aquisições ou doações de suas obras por instituições que exibem, salvaguardam e ratificam a pertinência artística, conceitual, social e cultural desses objetos e de seus produtores e, no caso da bibliografia, dos livros, os mesmos alçam as biografias e obras de artistas a elementos de grande relevância na cultura material, quase irrefutável, para o estudo e a compreensão da produção de Artes Visuais e de seu contexto histórico, social e até mesmo econômico de acordo com o período na qual as mesmas foram confeccionadas.

No que diz respeito aos lugares de exibição de obras de arte, ainda poderíamos mencionar e incluir outros agentes que na atualidade possuem respeitabilidade para conferir credibilidade à produção de um artista pouco conhecido. Seriam eles os centros e institutos e fundações culturais, as galerias de institutos de Artes Visuais de universidades e de faculdades, unidades do SESC ou

do SESI¹⁰, coletivos de artistas, dentre outros de menor impacto, porém também importantes agentes formadores de olhares, geradores de potencialidades. Tendo em conta essas abordagens, podemos resumi-las nos seguintes tópicos: artistas afrodescendentes nos acervos de museus de Artes Visuais; a representação dos mesmos por galerias de Artes Visuais com ênfase na produção contemporânea; e, por fim, a presença desses artistas nos livros de História da Arte Brasileira.

Elucidaremos cada um dos lugares acima elencados, demonstrando o que exatamente será investigado e a partir de quais fontes. Iniciamos com a presença ou ausência de obras de artistas negros e mestiços representados por galerias que tenham algum reconhecimento nacional e internacional. Neste caso, são focadas apenas cinco galerias de grande visibilidade no Brasil, apesar de todas elas, assim como a maior parte dos museus escolhidos, estarem situadas em São Paulo. Diretores e galeristas que representam as galerias selecionadas não se mostraram, de forma geral, confortáveis para abordar assuntos que ainda são considerados tabus, tais como homoafetividade; a opressão sofrida pelo gênero feminino em suas múltiplas facetas, como a proibição do aborto e a violência doméstica; a ferocidade da vida urbana; a discriminação e preconceito racial, dentre outros.

Considerando os temas mencionados, suspeitamos que o último ainda seja o mais raro e complexo de se ver discutido nos ambientes das galerias. Ainda estamos presos às tentativas desesperadas de construirmos uma História da Arte nacional coerente e continuadora das correntes internacionais e que demonstre que entendemos o que foi realizado e proposto na e pela História da Arte “Universal”. Por vezes, essa fixação em nos mostrarmos entendidos confere à arte produzida recentemente as mesmas características da água: inodora, incolor, insípida.

¹⁰ Ambos os serviços, do SESI e do SESC, apesar de voltados inicialmente à garantia de acessos à educação, lazer, cultura e saúde por parte dos funcionários e dos empregados da indústria e do comércio, hoje atendem a população brasileira de forma geral, notadamente na região Sudeste, suprimindo as lacunas do Estado principalmente no que diz respeito ao acesso a shows, espetáculos teatrais e de dança, exposições de artes visuais que apresentam produções de artistas do Brasil e de outros lugares do mundo. Sobre o SESI: “Criado em 1º de julho de 1946, o Serviço Social da Indústria (SESI) tem como desafio desenvolver uma educação de excelência voltada para o mundo do trabalho e aumentar a produtividade da indústria, promovendo o bem-estar do trabalhador. O SESI oferece soluções para as empresas industriais brasileiras por meio de uma rede integrada, que engloba atividades de educação, segurança e saúde do trabalho e qualidade de vida”. INSTITUCIONAL. O que é o SESI, SESI. Disponível em: <<http://www.portaldaindustria.com.br/sesi/institucional/2012/03/1,1789/o-que-e-o-sesi.html>>. Acesso em: 13 jan. 2016.

Realizamos tal afirmação baseados na falta de diálogo entre a produção contemporânea de arte brasileira e as nossas raízes populares, numa completa desconexão entre o que somos e o que mostramos ser a partir do que apresentamos em mostras de grandes galerias ou em feiras e exposições internacionais de Artes Visuais.

Reconhecemos que, se estruturado enquanto uma História da Arte amparada no modelo europeu, o mercado de arte brasileira contemporânea hoje possui grande trânsito internacional. Assim, vê-se que a cidade de São Paulo concentra artistas de várias regiões do país que entendem que ela seria a cidade mais adequada e propícia para alavancar seus trabalhos e carreiras.

Outro aspecto que se faz necessário ressaltar é que atualmente, por todo o Brasil, tem eclodido de forma extraordinária o mercado de Artes Visuais, assim, há uma grande variedade de galerias em funcionamento, com perfis diversos, atendendo interesses de pequenos e novatos a grandes e tradicionais colecionadores, bem como tem surgido feiras que também cumprem esse papel de apresentar e de representar novos nomes. Elas estão focadas em produções que se utilizam de linguagens e técnicas variadas e, também, há as que se dedicam a linguagens específicas como as que comercializam exclusivamente arte de rua ou *street art*, gravuras, fotografias, etc.

Optamos por trazer à pesquisa as galerias que trabalham com elencos cujos artistas que os compõem exercitam suas ideias por meio de múltiplas linguagens, sem restrição de linguagem. O objetivo é traçarmos um panorama do recorte de temáticas artísticas e de colecionadores que essas galerias atendem e, a partir dessas informações, detectar as presenças ou ausências de artistas e de temáticas que considerem as questões da afrodescendência no contexto da diáspora africana. Compreendemos que as galerias são os primeiros espaços de prestígio e de reconhecimento das produções dos artistas contemporâneos, pois, é como se elas nos dissessem que o artista “x” tem potencial e que suas obras valerão muito mais num futuro próximo considerado as esferas conceitual, estética e financeira.

Salientando que, neste primeiro momento, não estamos qualificando as produções presentes nestas galerias a partir das temáticas contidas nas obras, neste caso, se são pertinentes ou não, apenas mensuramos a presença do artista

afrodescendente de alguma maneira. As galerias selecionadas poderiam ser outras que não as que aqui figuram, contudo, nos deparamos com uma imensa resistência de algumas delas em responder à entrevista que nos ampara na construção dessa reflexão que, primeiramente foi enviada via email. Segundo Alexandre Melo, galerias como estas poderiam ser classificadas como

“galerias de dominante cultural” que “seriam as que, para além de também quererem vender, apostam na promoção cultural e teórica das obras, privilegiando as relações com os comentadores – críticos, investigadores, edição – e com as coleções de maior prestígio cultural”. (MELO, 2012, pp. 43-4).

Tais galerias são as que realizam transações com espaços de outros países e participam de feiras internacionais a fim de ampliarem o seu leque de contatos e de promover os nomes dos artistas que representam. Possuem como artistas em potencial aqueles que são reconhecidos mundialmente, os que galgaram seus lugares no mercado de arte e, conseqüentemente, num futuro próximo, figurarão nas páginas de publicações acerca da História da Arte Brasileira:

À medida que vão sendo promovidos na escala da notoriedade, os artistas passam a ser conhecidos e reconhecidos por frações cada vez mais amplas de comentadores, do conjunto dos agentes interessados na arte contemporânea e do público em geral. Assim se chega ao topo só atingido pelos artistas superfamosos e superconsagrados, já caucionados pela história, e que, virtualmente, são conhecidos por toda a gente e reconhecidos em todo o mundo. (idem, p. 119).

Realizamos contato com a Galeria Vermelho, a Galeria Emma Thomas, a Galeria Pilar, a Mendes Wood DM e a Zipper Galeria. Durante o processo de entrevistas, em realidade, a partir da primeira entrevista, observamos que o modelo mais confortável para nós e para os interlocutores seria o formato de uma conversa a partir de tópicos e não uma entrevista com perguntas e respostas a serem respondidas impessoalmente via computador. Modificar o modelo de comentário e de transmissão ou troca de informações tornou esse contato mais orgânico e menos inquiridor do ponto de vista da investigação, pelo fato de haverem ou não afrodescendentes artistas representados por essas galerias.

Nas coleções dos cinco principais museus de Artes Visuais que possuem amplo acervo de obras de artistas brasileiros, foram pesquisados o Museu Nacional

de Belas Artes (MNBA) e o Museu Histórico Nacional, ambos situados no Rio de Janeiro, e a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP-SP) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM).

Tais instituições foram selecionadas enquanto grandes centros de salvaguarda e de difusão da produção de arte brasileira do século XIX até os dias atuais. Atentemos para o fato de que não se encontram nesta eleição os museus de Arte Sacra devido ao fato de que no Brasil não houve este tipo de produção artística sem a participação de negros e mestiços, isto quer dizer que, de certa forma, seria uma redundância levantar os artistas negros ou mestiços que possuem obras de sua autoria nestas instituições. Faz-se também necessário o adendo de que a questão da autoria individual, neste caso, muitas vezes se transforma em autoria coletiva.

Para completar a justificativa da ausência de museus com este perfil, a rica bibliografia acerca desta participação dos afrodescendentes na produção dos séculos XVII e XVIII, corrobora essa assertiva, vide as pesquisas e publicações de pesquisadores como José Roberto Teixeira Leite (1988), Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (1984, 2003), Percival Tirapeli (2005, 2007), Carlos Lemos (2010), José Luís Mota Menezes (2010), Olinto Rodrigues dos Santos Filho (2010), Jaelson Bitran Trindade (2010), e Marianno Carneiro da Cunha (2010), dentre outros, nas quais os temas centrais de livros e artigos é o talento e a contribuição de artistas e artífices, muitas vezes, negros e mestiços para a composição do barroco e rococó brasileiros.

Para levantar os museus de Artes Visuais cujos acervos foram percorridos, consideramos instituições de reconhecimento internacional, segundo o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM/ MinC)¹¹. Acerca dessa participação do artista afrodescendente na constituição do legado da arte brasileira, ainda que ele não seja contemplado na historiografia oficial da arte brasileira de forma adequada, é preciso aferir que, existe uma invisibilidade da produção desse artista visual descendente de africanos, seja ela pautada na formação considerada deficitária e/ou na tradição branca e erudita de origem europeia não assimilada ou rejeitada por esse artista.

¹¹ O site do IBRAM disponibiliza via internet o Guia dos Museus Brasileiros. Após realizada a consulta do mesmo, foram observados os museus de Artes Visuais que possuem reconhecimento internacional. Foi a partir dessa publicação que elencamos aqui os museus a serem explorados. Museus do Brasil. *IBRAM – Portal do Instituto Brasileiro de Museus*. 02 fev. 2016. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/os-museus/museus-do-brasil/>>. Acesso em: 13 nov. 2014.

Contudo, inúmeros deles incorporaram em seus fazeres e saberes os paradigmas da arte ocidental, isso desde os séculos XVII e XVIII, sendo esses artistas imprescindíveis para se estudar, refletir e analisar a arte brasileira, mesmo que esse protagonismo e participação lhes sejam negados ostensivamente pela bibliografia especializada em Artes Visuais, sua teoria, história e crítica.

Recordemos que o negro africano é constituinte do povo brasileiro desde a chegada dos primeiros grupos provenientes da região da atual Angola, que desembarcaram no Brasil por volta de 1534. Portanto, os indivíduos negros africanos, posteriormente negros brasileiros, têm participação em todos os aspectos da vida brasileira, direta ou indiretamente. Sobre esse ponto, Marianno Carneiro da Cunha diz que:

Se levarmos em conta o domínio da escultura em madeira e da metalurgia que já possuíam os africanos que vieram para o Brasil, de um lado, e de outro a documentação – fragmentária ainda – afirmando a presença de pardos e pretos nas obras de talha e douração das igrejas barrocas desde a segunda metade do século XVI, conclui-se que a infiltração do elemento escravo nas artes plásticas brasileiras coincide com a própria eclosão das mesmas no Brasil.

Em outras palavras, o negro contribuiu de modo significativo na desvinculação das artes plásticas brasileiras de sua tutela metropolitana, quando essas assumem as características próprias que as definem nos séculos XVII e XVIII. Na feição peculiar que apresenta o Barroco brasileiro desse período, em sua tropicalidade, como diria Gilberto Freyre, já se encontrava o elemento africano. Este será uma constante que acompanhará de modo claro ou velado a curva evolutiva das artes plásticas no Brasil, pois é um componente essencial de sua dinâmica interna. (CUNHA in ZANINI, 1980, p. 989).

A terceira e última abordagem que consideramos crucial é a da presença de obras de artistas afrodescendentes em livros de História da Arte Brasileira. Há que se divisarem as publicações de Artes Visuais e mesmo as didáticas e paradidáticas em antes e depois de 2003¹², ano em que foi sancionada a lei 10.639 que garante o ensino de história das culturas africanas e afro-brasileira nas instituições de ensino, da Educação Infantil ao Ensino Médio, abrangendo ainda os

¹² A lei 10.639 foi a primeira a ser sancionada pelo Presidente Luís Inácio Lula da Silva ao assumir o seu mandato em 2003, obriga o ensino de História e Cultura Africana e Afro-Brasileira nas escolas, com especial atenção às disciplinas de Educação Artística, Literatura e História Brasileira. LEI 10.639/03 completa uma década. *Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial*, São Paulo, 09 jan. 2013. Disponível em: <http://www.seppir.gov.br/noticias/ultimas_noticias/2013/01/lei-10-639-03-completa-uma-decada>. Acesso em: 05 dez. 2014).

cursos de graduação em Pedagogia. Nota-se uma pequena transformação em algumas publicações que foram ampliadas e revisadas ou ainda estão em sua primeira edição, no sentido de contemplação deste conteúdo. Entretanto, há questões intrincadas como, por exemplo, a criação de capítulos exclusivos para a arte produzida pelos artistas negros e mestiços, sendo que esta medida se configura como uma confirmação da exclusão histórica dos mesmos, em vez de haver uma reformulação dos livros incluindo-os nas já existentes escolas e movimentos artísticos quando viável. Ao inserirem-se novos capítulos intitulados “A Arte Afro-Brasileira” ou “Arte Afro-Brasileira”, separamos, de fato, esses artistas de todos os demais estudados nos outros movimentos artísticos, como se não houvessem possibilidades de diálogos entre os mesmos e como se estivessem localizados em outro tempo e espaço ou muito aquém (muito além?).

Foi realizada pesquisa em sites de venda de livros¹³ na expectativa de se levantar os títulos mais comercializados e, portanto, os mais adotados entre os docentes e lidos entre os estudantes. Também foram incluídos títulos que estão esgotados em suas editoras, mas que devido a grande relevância de seus textos e imagens, ainda são largamente consultados em bibliotecas e em versões disponíveis na internet. Diante da imensa quantidade de títulos que versem sobre a História da Arte Brasileira de forma fragmentada, é interessante observar que realizar uma pesquisa cronológica no intuito de se contemplar séculos de produção de arte, do século XVII até hoje, é uma tarefa tão árdua e minuciosa que dispomos de raros títulos que se prestam a cumprir este ambicioso objetivo. Nesse sentido, há muitos títulos sobre história e crítica da arte brasileira, entretanto, poucos que tratem de todos os movimentos artísticos, ou ainda, que venham dos movimentos artísticos mais antigos aos contemporâneos, de forma crescente, cronológica, dando um panorama completo sobre o desenvolvimento da história das formas visuais.

Dada essa vastidão de títulos sobre história e crítica da arte brasileira, selecionamos livros que abrangem um amplo período, ainda que alguns sejam catálogos, e explicaremos os motivos de escolhê-los logo mais. Um deles é o já mencionado *História Geral da Arte no Brasil* (1983), de Walter Zanini, dividido em dois volumes, na sequência selecionamos os três catálogos produzidos para a

¹³ Foram pesquisados títulos de livros de História da Arte nos sites de vendas da Livraria Cultura, Livraria da Villa e Martins Fontes.

Mostra do Redescobrimento, ou como foi rebatizada posteriormente, *Brasil + 500 Anos Artes Visuais*, realizada pela extinta empresa Brasil Connects, no ano de 2000, ocupando os vários pavilhões destinados à exposições que se localizam no Parque Ibirapuera, nos focamos nos módulos que demonstram a continuidade de um pensamento visual e conceitual europeu e ocidental: *Arte do século XIX*, *Arte Moderna* e *Arte Contemporânea*, com curadoria geral do historiador da arte e crítico Nelson Aguilar (1943-).

Para finalizar, nos concentramos nos dois livros organizados pelo Instituto Itaú Cultural, em 2007, da *Coleção Itaú Moderno: arte no Brasil, 1911 – 1980* e *Coleção Itaú Contemporâneo: Arte no Brasil, 1981 – 2006*, ambos com textos e organização do crítico e historiador da arte José Roberto Teixeira Coelho (1930-).

Temos ciência de que recolhemos uma amostra significativa do registro oficial da participação de afrodescendentes enquanto protagonistas nas Artes Visuais do país, contudo, com a clareza de que não esgotaremos este assunto.

1.1 A Representação por Galerias de Artes Visuais

O grande desafio da esmagadora maioria de artistas negros e negras não é, decididamente, finalizar a graduação em bacharelado ou a licenciatura em Artes Plásticas ou em Artes Visuais, é, sobretudo, subsistir ou sobreviver de seu fazer artístico. Ou seja, da produção e venda das obras de arte concebidas a partir de uma pesquisa própria.

Essa dificuldade pode agravar-se consideravelmente se, porventura, às temáticas desses artistas vincularem-se de forma direta à parte da História do Brasil que diz respeito à participação africana e afrodescendente na construção da nação. Ou que deveria tratar, se pensarmos em como os principais livros de História do Brasil pouco abordam com empenho diversos aspectos correlatos que vão desde a chegada dos africanos ao país, apresentando e detalhando as principais etnias que compõem o segmento étnico-racial e de que reinos vieram, tratando-nos de forma genérica; ou ainda, demonstrando tecnologias de origem africana implantadas no Brasil Colônia pelos próprios escravizados.

Consideremos que os colonizadores portugueses, contrariando opiniões

de senso comum, nada tinham de ingênuos ou ignorantes e que, portanto, conhecendo a vasta costa ocidental africana desde meados do século XV, sabiam exatamente as habilidades e tecnologias dominadas pelos grupos étnicos com os quais mantinham contatos comerciais bilaterais. Esses mesmos livros omitem informações sobre o movimento abolicionista, como as insurreições de escravizados em fazendas país afora que estavam absolutamente fora do controle das autoridades, o que impactou decididamente na assinatura da Lei Áurea pela Princesa Isabel (1846-1921).

O que queremos dizer, em linhas gerais, é que a construção dos fatos e acontecimentos históricos no Brasil, do modo como se convencionou registrá-los, endossaram o apagamento de uma imagem verossímil e expressiva de africanos e de seus descendentes. A omissão de tais fatos faz com que, brasileiras e brasileiros de todas as cores e raças, criem uma noção deformada do gentio africano e de afrodescendentes enquanto construtores da nossa História, já que existiu uma abrangência de protagonismo muito mais ampla e significativa do que a bibliografia especializada e a adotada por instituições educacionais de Ensino Fundamental 1 e 2 e Ensino Médio têm focado. Outrossim, também se suaviza a importância e impacto de outros significativos registros, como o que houve com os afrodescendentes pós-abolição da escravidão, ou ainda, as falhas diversas do jovem governo republicano em assumir para si medidas de retratação histórica junto a esse segmento populacional. Essa dívida, por exemplo, após mais de um século de hiato, têm sido foco da agenda social dos governos federais dos últimos dez anos. Essa circunstância constitui um recorte temático silenciado na sociedade e, por extensão, nas Artes Visuais e tratada como tema tabu.

O que significa que se já é raro encontrarmos artistas negras e negros que conseguiram finalizar as suas formações em suas áreas diversas, com especial foco nas Artes Visuais, mais raro será encontrar os que têm como fonte de renda a comercialização de suas obras, e, raríssimos os que vivem da venda das mesmas se as temáticas de suas pinturas, desenhos, gravuras, esculturas, fotografias, instalações, objetos e/ ou performances, abordarem de forma direta o grande elefante branco que é a presença do corpo africano e de seu legado no Brasil.

Uma cultura e uma herança visual, musical, cênica, gastronômica, linguística, oral, estética, social, afetiva dentre muitas ramificações soberbas, porém de difícil manutenção, convivência, valorização quando nos damos conta de que o

detentor original de todo esse tesouro é o corpo negro, o corpo crioulo, lembrando que crioulo era a denominação de crias de africanos nascidos no Brasil, falantes da língua portuguesa, portanto, aclimatados à nova terra. Conferir propriedade africana à essa herança que tem sido propagada como nacional, tem sido espinhoso ao povo brasileiro, mesmo quando o povo afrodescendente é o ator principal. O corpo preto tem sido eliminado como gestor e mantenedor das expressões artísticas que lhes são próprias.

Assim, focando essa trajetória de artistas afrodescendentes egressos do ensino superior em Artes Plásticas ou Visuais, pensemos nos lugares de apresentação e de difusão de sua jovem, por vezes madura, por vezes incipiente, produção: são os centros e os institutos culturais, os salões de arte, as unidades do SESI ou do SESC, os espaços de coletivos de arte, por vezes, mais alternativos, um circuito marginal de inserção de jovens artistas. Comumente, no objetivo primeiro da grande maioria de egressos, reside o interesse de serem representados por uma galeria de arte.

Durante esses vários anos nos quais estamos inseridos nesse sistema da arte, ainda que flertando sempre com a marginalidade de uma condição de existência, de pesquisa e de trabalho, somente recentemente presenciamos e prestigiamos aberturas sequenciais de exposições cujos artistas a mostrarem suas obras eram afrodescendentes. Nesse time há nomes conhecidos e premiados ainda que alguns galeristas que entrevistamos para redigir esse capítulo não os conheçam. Tais quais Rosana Paulino, Sidney Amaral (1973-2017), Jaime Lauriano (1985-), Tiago Gualberto (1983-), Sônia Gomes (1948-), Dalton de Paula (1982-), Rômulo Vieira da Conceição (1968-). Por que tão poucos artistas têm espaço nas galerias de arte, nesses locais de reconhecimento no qual as obras são comercializadas?

Haveria ou não interesse por parte dos galeristas em representarem artistas que possuem enquanto tema a discussão de uma realidade brasileira que aprofunda a parte da história excluída e das relações étnico-raciais na nossa sociedade? Ou será que a demanda ou não de um interesse por esse quinhão deveria ser direcionada aos compradores, colecionadores, sejam pessoas físicas ou jurídicas? Quem é o público que consome a arte representada e vendida pelas grandes galerias? Quais são os tipos de obras que esse público busca para pendurar em sua sala de jantar ou para decorar o *hall* de entrada de seu edifício

sede numa grande avenida dedicada aos negócios financeiros? Essas e outras questões que sempre nos rondaram, tais quais pequenas abelhas de padaria ao redor de um pão doce, isto é, num movimento de avanço e recuo, de flerte e de repulsa, agora têm algumas respostas que nos foram concedidas por alguns dos maiores galeristas da cidade de São Paulo, possivelmente do Brasil, proprietárias e proprietários e um diretor geral. E as pequenas abelhas deleitam-se no pão doce.

Contatadas cinco galerias de renome, participantes de grandes feiras dedicadas às Artes Visuais no Brasil e no exterior, foi encaminhado por *e-mail* um documento com dez questões para serem respondidas por galeristas ou pelos profissionais que respondessem em vossos nomes, que os mesmos designassem e nos retornassem num prazo de 15 dias. Esse primeiro contato, utilizando-se dessa prática ferramenta da era da internet, mostrou-se extremamente truncado e, por sugestão de uma amiga que é curadora (e negra), que realiza o trânsito Brasil – Estados Unidos da América no que tange aos temas investigados, marcamos datas para entrevistar tais profissionais presencialmente. Tal processo se mostrou mais complicado do que imaginávamos. Ao informar qual era a natureza dessa investigação, para redação de um sub capítulo da tese - e quais eram as perguntas cujas respostas buscávamos - muitos dos profissionais sentiram-se desconfortáveis, despreparados, ameaçados, incomodados, inqueridos.

Com base nesta recepção e primeira percepção, presumimos que seria muito constrangedor, desconfortável ou mesmo doloroso para esses profissionais defrontarem-se com esse corpo negro, que também é um corpo pensante. Corpo negro que diz respeito ao ser humano que perscruta as respostas e, que, entretanto, propõe algumas indagações. Contudo, esse corpo negro também representa e sintetiza omissões, humilhações e violências históricas. Paralelamente ele também é potência bruta, no sentido de que, apesar de, de alguma forma, ele chegou até essa porta, a da galeria de arte e quer saber. Defrontar-se com esse corpo negro pensante seria, talvez, encarar relações sociais que compactuam e que naturalizam a eliminação, na medida em que, nos pareceram incomuns as proposições de interface com essas questões por parte dos galeristas objetivando a modificação de discursos, de espaços e de lugares e, por sua vez, de uma realidade exclusivista e elitista que nada mais é do que reflexo das relações sociais no país. Apenas um dos entrevistados, que não coincidentemente é o único negro ocupando este lugar de poder e de decisão, informou-nos focar nas proposições de diálogos interseccionais

de etnia-raça e de gênero no âmbito da arte contemporânea¹⁴. E por que tais iniciativas são raras? Porque a galeria de arte é um negócio e como negociantes, nenhum galerista deseja colocar-se em risco.

Sinalizamos que não recebemos respostas de alguns profissionais contatados e que outros, simplesmente lançaram mão de todas as formas de escusas plausíveis, até mesmo ressuscitando o anacrônico discurso freyriano ao afirmar que “somos todos mestiços, apesar de eu ser um homem branco” (e privilegiado considerando a forma como o mundo está estruturado).

Em nenhum momento percebemos que tratar desse assunto fosse tranquilo para quaisquer das pessoas contatadas. “Não existe isso de cor ou de raça nas Artes Visuais”, “Somos um país profundamente miscigenado, como falar em negro e branco na arte?”, “Isso não tem nenhuma importância”, foram algumas das esquivas que recebemos de galeristas que declinaram ou declinamos das visitas. Esquivas porque não consideramos que essas são respostas às perguntas do documento, muito menos são justificativas pautadas em conhecimento da realidade étnico-racial brasileira correlacionada ao sistema da arte.

Sobretudo, não as aceitamos enquanto respostas porque é incoerente afirmar que num país no qual a população preta ou parda¹⁵ soma mais de 50% de seus habitantes, que não existem muitos artistas afrodescendentes cujas produções tenham algum relevo, ou que tal questão não tenha proeminência.

Conseguimos cinco visitas. Ao longo da preparação para as entrevistas foram incorporadas estratégias do desarmar-se, que estivessem demolidos os muros, que (me), (se), (nos) permitíssemos diálogos a partir dos quais fossem sinalizadas reflexões, premissas, a aproximação da compreensão dos porquês de não estarmos representados nesses locais de apresentação, divulgação, comercialização de produções e de construção de uma respeitabilidade do artista que lhe confere o carimbo do reconhecimento e do prestígio. Todas as conversas, apesar dos exercícios de abordagens das perguntas com certa leveza e muita polidez, iniciaram com algum incômodo ou mesmo insegurança de ambas as partes,

¹⁴ Renato Silva, da Mendes Wood DM Galeria.

¹⁵ O IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) usa *preto* como classificação de cor ou raça nas pesquisas de censo demográfico desde 1872. UOL VESTIBULAR. IBGE usa classificação de cor preta; grupo negro reúne pretos e pardos. UOL. São Paulo, 03 mai. 2013. Disponível em: <<http://vestibular.uol.com.br/noticias/redacao/2013/05/03/ibge-usa-classificacao-de-cor-preta-grupo-negro-reune-pretos-e-pardos.htm>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

e essas sensações nos dizem muito sobre a agudeza do recorte realizado.

A reflexão acerca das respostas obtidas se dará nesse texto a partir de três sínteses das perguntas cujo questionário que se transformou em conversa está em “Apêndices”: inserção da galeria no sistema da arte; linguagens, temáticas e aquisições; artistas afrodescendentes: admissão e reconhecimento. Na síntese “a” mapeamos a penetrabilidade das galerias visitadas no sistema da arte global, buscando saber sobre o processo e dos motivos da escolha da abertura da galeria enquanto um negócio, de sua participação em feiras de arte nacionais e internacionais e o quanto seus proprietários estão ou estavam preocupados por dar visibilidade aos recortes artísticos abordados pelos artistas que compõem seu time/ grupo/ programa e, portanto, engajados na divulgação e venda de suas obras.

Na síntese “b”, buscamos nos informar sobre as linguagens ou meios de expressão, de materialização e de visualidade das ideias mais procurados por colecionadores, compradores e clientes em geral, tanto focando os que desejam adquirir obras de arte enquanto investimento, quanto os que as adquirem por diletantismo. Também ponderamos sobre os temas que são mais procurados ou rejeitados pelos compradores.

Na síntese “c” focamos a existência ou não de artistas afrodescendentes no time de cada uma das galerias visitadas e procuramos saber de cada um dos entrevistados, como se configurava essa presença ou ausência e, ainda, se conheciam artistas brasileiros afrodescendentes cujos trabalhos e trajetórias admirassem e se poderiam mencionar seus nomes.

Todos os profissionais consultados permitiram que seus nomes e de suas galerias fossem divulgados. Julgamos essa anuência de extrema e precisa franqueza para a obtenção de raciocínios e possíveis conclusões maduras acerca da realidade do sistema de arte no Brasil.

Aceitaram participar da entrevista: Eduardo Brandão, da Galeria Vermelho, localizada no Pacaembu; Flaviana Bernardo e Juliana Freire, sócias na Galeria Emma Thomas, localizada no Jardim América; Lucas Cimino, da Zipper Galeria, situada no mesmo bairro nobre; Renato Silva, diretor geral da Galeria Mendes Wood DM, localizada na Cerqueira César; e, por fim, Elísio Yamada, da Galeria Pilar, que teve a bravura de firmar-se num bairro diverso do circuito comum de Artes Visuais, Santa Cecília.

1.1.1 Inserção da galeria no sistema da arte

Todos os profissionais entrevistados acreditam ser de extrema importância a participação em feiras nacionais e internacionais para o êxito e o reconhecimento da galeria enquanto um negócio de arte. Nos últimos anos, todas as galerias visitadas estiveram presentes em grandes feiras do Brasil e do exterior. Entre os nomes citados estão *Art Basel Miami Beach*, Miami Beach Convention Center, Miami, EUA; *Untitled*, Miami, EUA; *Frieze Art Fair London*, Regent's Park, Londres, Inglaterra; *ArtBO*, Corferias, Bogotá, Colômbia; *ArtRio*, Pier Mauá, Rio de Janeiro, Brasil; *Ch.ACO*, Centro Cultural Estación Mapocho, Santiago, Chile; *ArteBA*, La Rural, Buenos Aires, Argentina; *Frieze Art Fair New York*, Randall's Island Park, Nova Iorque, EUA; *Art Lima*, Escuela Superior de Guerra del Ejército del Perú (ESGE), Lima, Perú, Peru; *PARC - Perú Arte Contemporáneo*, Museo de Arte Contemporáneo, Lima, Peru; *SPArte*, Pavilhão Ciccillo Matarazzo 2222 / Parque do Ibirapuera, Portão 3, São Paulo, Brasil; *Zona MACO*, CENTRO BANAMEX, Ciudad del México, México; e, por fim, *ARCO*, IFEMA - Feria de Madrid, Madri, Espanha.

A organização das galerias para as quantidades de participações em feiras anualmente diferem substancialmente e essa diferença não está necessariamente amarrada às questões financeiras, mas sim táticas. Conforme participavam, proprietários e diretores percebiam as feiras que se adequavam mais aos perfis das galerias: tipos de obras mais comercializadas, temas ou linguagens apresentadas com maior recorrência; dentre outros pontos.

Para exemplificar essa questão, a Galeria Vermelho valoriza tanto essa vertente de ação que as destaca em seu site, num *link* dedicado somente às suas participações em feiras. Só em 2015, estiveram presentes em todas as maiores feiras de arte do mundo, contabilizando 12 participações, praticamente uma por mês. O que é o contrário da Galeria Mendes Wood DM, que já tem uma grande visibilidade internacional e cujos proprietários e diretoria optaram por realizar poucas feiras anualmente.

Alguns desses galeristas, como são os casos do proprietário da Vermelho e das sócias da Emma Thomas, demonstraram especial interesse por promover a arte produzida por artistas brasileiros e, apesar de trabalharem ou de já terem trabalho com artistas de outros países da América Latina, têm se engajado enquanto galerias que representam artistas do Brasil. No caso de Eduardo Brandão, fazemos

uma suposição de acordo com as respostas que ele nos forneceu. Já no que diz respeito à Flaviana Bernardo e Juliana Freire, essa intencionalidade se fez presente em suas falas em muitos momentos em que mencionaram a brasilidade como um valor positivo.

No local da Galeria Emma Thomas há uma incorporação da estética da gambiarra que permeia a vida dos brasileiros de baixa renda: a fachada emprega o popular tijolo baiano como um dos materiais que compõem o edifício - e uma das estruturas erigidas para facilitar a construção do lugar foi incorporada ao espaço físico. Inclusive as galeristas demonstraram não terem nenhum interesse em propagar na Emma Thomas o conceito de cubo branco, defendido por críticos de arte como o estadunidense Clement Greenberg (1909-1984), como o local por excelência para que o fruidor, com o olho treinado, portanto, apto a fruir a obra de arte. Bernardo e Freire desejam desconstruir esse lugar da galeria como o espaço do público especializado. São tentativas de aproximação de um público não tradicional de galerias e de apreciação de arte, porém, mais que isso, compreendemos como uma humanização desse lugar:

Não tem nada a ver com o Brasil ter um cubo branco, tem que ter uma samambaia no meio da galeria, essa desconstrução de tudo, não tem como atingir isso para o público da galeria, não dava para ser tão radical. A gente fez uma proposta para os arquitetos não ser um cubo branco, mas tem um espaço neutro para a exposição, eles nos taxaram de paradoxais, mas pensando nessa idéia eles pensaram numa aproximação com o público da casa, a idéia do concreto e do tijolo baiano, não vai ser parede branca. O cubo branco não é mais importante do que a casa. A pessoa se sentir um pouco mais bem-vinda. (FREIRE, 2015).

Ao mesmo tempo em que conceberam a Galeria Emma Thomas como um local de exposição e de vendas de obras de arte mais acolhedor, mais caloroso, as sócias estão engajadas em não perder de vista o seu objetivo principal que é ter um negócio de arte. Das galerias visitadas, apenas a de Lucas Cimino, a Zipper Galeria, participou de uma feira específica para apresentação e comercialização de vídeos de arte, a *Moving Image*, ocorrida em 2014. Dentre as linguagens que interessam à Zipper está a vídeo arte, com todas as implicações inerentes a essa linguagem como, por exemplo, o fato da maior parte dos trabalhos estarem disponíveis na internet.



Fig. 1 – Flaviana Bernardo e Juliana Freire, proprietárias sócias da Galeria Emma Thomas, 2015.
Autoria: Renata Aparecida Felinto dos Santos.



Fig. 2 – Lucas Cimino, proprietário da Zipper Galeria, 2015.
Autoria: Renata Aparecida Felinto dos Santos.

A Mendes Wood DM, segundo seu diretor Renato Silva, participou de muitas feiras em seu primeiro ano e, no momento atual, tem selecionado mais de quais participarão, tanto por uma questão de custos quanto porque consideram que já possuem, ainda que em pouco tempo de funcionamento, a visibilidade que almejavam. Sobre o público alvo de compradores, Silva fez uma reveladora reflexão, a de que as galerias indicam-se mutuamente quando se dão conta de que um comprador deseja algo mais específico e que sabem onde o mesmo poderá encontrar. Ele entende as galerias enquanto uma rede, cada uma comercializa um perfil de artistas e, sabendo umas das outras, auxiliam-se mutuamente nesse papel de fornecer a obra buscada pelo comprador:

São Paulo, Rio de Janeiro, existe sempre um grupo de colecionadores que visita todas as galerias e compra em todas as galerias. Tem gente que compra mais numa galeria porque gosta das obras dessa galeria. As galerias são até parceiras nesse sentido, elas não são inimigas. Se houver um artista que está numa galeria ele pode ser indicado por outra galeria para um comprador. (SILVA, 2015).

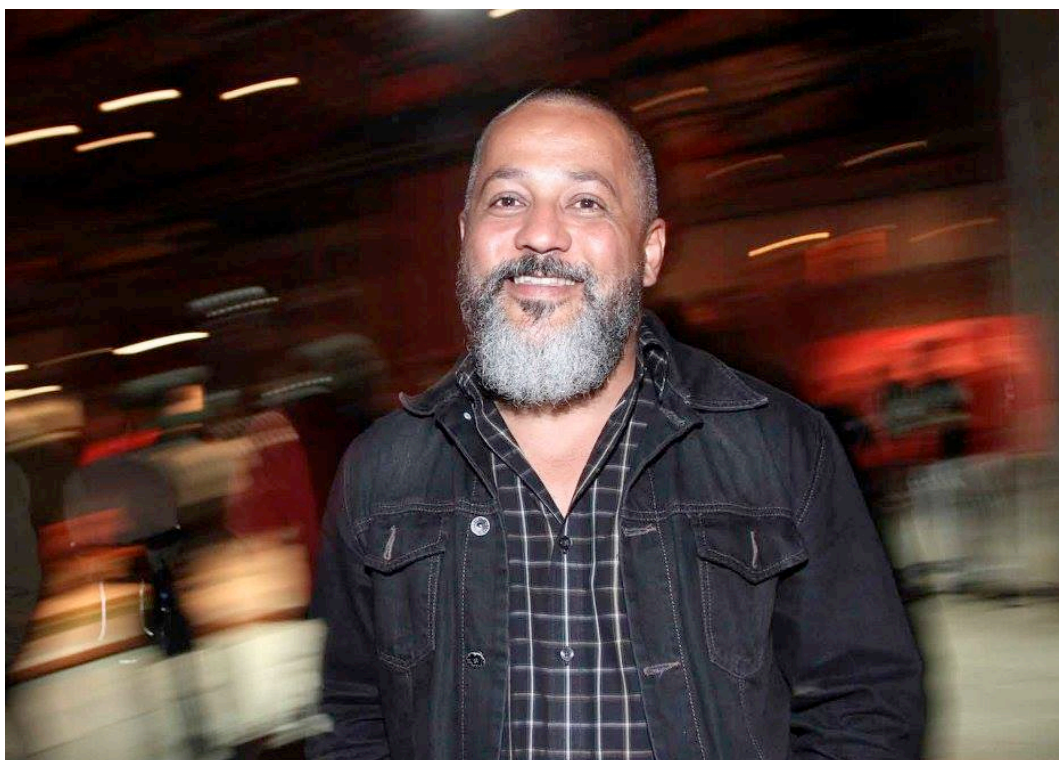


Fig. 3 – Renato Silva, diretor da Galeria Mendes Wood DM.
Autoria: Denise Andrade.

Elísio Yamada, sócio-proprietário da Galeria Pilar, informou que além de participarem das feiras internacionais dos Estados Unidos e da Europa, no início do empreendimento, também apreciavam muito e se dedicavam às feiras ocorridas na América Latina, como as que acontecem no Chile, no México e no Peru. Assim, a Galeria Pilar tem uma ampla representação de artistas latino-americanos, o que é um diferencial se comparada a outras galerias visitadas. Yamada explica melhor como se deu essa realidade:

O mercado brasileiro conhece pouco os artistas que estão na América Latina. A gente gosta do que a gente vê e até por questões estratégicas, a Argentina é próxima, o Chile, a arte que é produzida no continente é reconhecida em grandes pólos de questionamento e comércio. Foi uma busca quase que natural. Eu não gosto muito desses rótulos, temos um interesse sim, não porque a questão geográfica é importante, mas é uma arte boa, muito boa. As vertentes clássicas que a arte aborda são importantes, mas não são uma característica. Há colecionadores que se interessam por arte política, como um colecionador de BH, a coleção se estruturou por isso. (YAMADA, 2015).

A partir dessa pequena amostra, observamos que todas as galerias possuem cronogramas anuais ou bienais que incluem tanto os artistas agendados para exposições em seus espaços quanto as feiras das quais participarão. Com alguma flexibilidade também é possível promover outras atividades vinculadas a assuntos de vossos interesses¹⁶. Apostamos que o negócio de ser galerista no Brasil é um dos mais exitosos de todos os tempos, portanto, esses profissionais tendem a se profissionalizar cada vez mais para, ao menos em termos de prática, aproximarem-se das galerias internacionais¹⁷.

¹⁶ À esse respeito, após a receptividade das sócias-proprietárias da Galeria Emma Thomas quanto ao assunto pesquisado, promovemos uma roda de conversa intitulada Reflexões em Torno da Arte (Afro) Brasileira, ocorrida em 19/09/2015, da qual participaram os artistas Peter de Britto, Rodrigo Bueno e Jaime Lauriano, mediados por Renata Felinto. Segundo as mesmas, essa foi a atividade de discussão de conceitos, revisionismo e temáticas que têm norteado a produção contemporânea que mais teve público, contrariando qualquer expectativa de desinteresse por parte de pesquisadores, curadores, críticos e apreciadores.

¹⁷ “Entre 2007 e 2012, a exportação de obras de arte e antiguidades no Brasil cresceu 403%. Saltou de US\$ 9,2 milhões para US\$ 46,3 milhões, numa curva ascendente que, guardadas as devidas proporções, superou a registrada pelas exportações de petróleo, minério e carne, por exemplo”, em TARDÁGUILA, Cristina. Exportação de obras de arte brasileira cresce 403% desde 2007. *O GLOBO*, 19 abr. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/exportacao-de-obras-de-arte-brasileira-cresce-403-desde-2007-8153811#ixzz3pjp7Emzj>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

1.1.2 Linguagens, temáticas e aquisições

Se enquanto logística de funcionamento, de operacionalização de práticas, as galerias brasileiras têm se esforçado para aproximarem-se cada vez mais de um padrão internacional de profissionalização devido a um reconhecimento da qualidade do que vem sendo criado por artistas visuais do país, nesta síntese mensuramos minimamente o quanto elas também investem ou não em linguagens e temáticas mais específicas, e se há uma aceitação ou não de obras que divergem do padrão, porque até em Artes Visuais existe um “padrão de obra de arte contemporânea brasileira”.

A origem de uma das galerias visitadas está totalmente vinculada à iniciativa de apresentar o considerado “novo” no contexto de surgimento, como é o caso da Galeria Vermelho. Na gênese de sua criação, segundo o galerista Eduardo Brandão, está a divulgação e venda de obras de arte de jovens artistas, muitos deles ex-estudantes da FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado) que, por não trabalharem com as linguagens mais tradicionais das Belas Artes não tinham uma boa recepção e compreensão de suas obras por parte dos galeristas.

A Galeria Vermelho veio justamente abarcar obras criadas empregando meios híbridos e/ou pouco usuais. Brandão observou que os colecionadores de Artes Visuais, de forma geral, não se importam se uma obra de arte é bonita ou feia, reduzindo uma produção contemporânea a uma questão ultrapassada e até mesmo primária de gosto. Entretanto, admite que há uma dificuldade da maior parte das pessoas em conviver com obras que se pautam em questões mais sociais e, arriscamos complementar e incluir na compreensão do que viriam a ser os temas sociais, os de natureza política, de gênero, de etnia/ raça/ cor, entendendo que todos eles trazem discussões que são tabus em nossa sociedade. Brandão, diz o seguinte:

No campo mais conceitual as pessoas não gostam de conviver com algumas questões, que pra gente é muito importante, como tocar em conflitos sociais. Reconhecem como arte e vêem a importância daquilo, mas outra coisa é você levar para dentro da sua casa. Pois o que as pessoas querem é tirar o conflito de casa, as pessoas querem diminuir os conflitos, não faz sentido trazer uma obra que lida com essa questão. No caso do comprador mais amplo por outro lado, o colecionador, essa vai ser razão pela a qual ele vai comprar a obra. Atrapalha o dia dele, trazer o conflito para a casa. Agora, quando se lida com a arte, olhando mais pelo campo filosófico, ele não vai deixar de comprar porque ela lida com conflitos de

minorias. (BRANDÃO, 2015).

Esses clientes, muitas vezes são representantes de uma pessoa jurídica. Na Galeria Emma Thomas, Juliana Freire e Flaviana Bernardo detectam as pessoas físicas como as suas principais clientes, observando que esses compradores interessam-se mais pelas obras que se apresentam enquanto objetos de mesa ou de parede, especialmente as fotografias e os desenhos.

Esse dado é muito interessante porque revela que, ao contrário do que imaginávamos e do que reza a cartilha do mercado de arte, a fotografia (altamente reproduzível) e o desenho (extremamente frágil no que se refere à sua preservação adequada), não são linguagens rejeitadas pelos compradores apesar dessas especificidades no que diz respeito à autenticidade e culto do objeto único¹⁸ e à perenidade da obra. Talvez até por conta dessas características a aquisição de obras de arte advindas dessas linguagens sejam mais acessíveis.

Já dentre as temáticas que foram apresentadas por artistas na Emma Thomas, as sócias recordam-se de que a homoerótica foi a mais rejeitada pelo público, notadamente, a exposição que apresentou os trabalhos de um artista que mencionaremos novamente mais adiante: Peter de Brito (1967-). Esse artista têm o homoerotismo e a homoafetividade como lugares de reinvenção dessa condição de existência e de enfrentamento de padrões socialmente estabelecidos numa educação heteronormativa. Na primeira exposição que o artista realizou na galeria, com essa abordagem, há seis anos, segundo as sócias, por se tratarem de trabalhos que traziam as temáticas de maneira bem-humorada e “leve”, o público a aceitou com facilidade, e a exposição na qual Peter protagonizava capas de revistas famosas, contudo, com pequenas e divertidas alterações nos títulos, foi um sucesso. Já na segunda exposição, na qual a abordagem não tinha o humor como um instrumento de aproximação, a recepção foi mais fria. Sem a mediação do humor, sem uma estratégia para adentrar num assunto tabu pela via indireta, a segunda exposição apresentada por Brito que tratava da banalização da pornografia, realizada em 2013, foi menos exitosa.

¹⁸ A esse respeito, ver o fundamental texto de Walter Benjamim (1882-1940). A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica”, (1955), no qual o sociólogo e filósofo discorre, dentre outros pontos, sobre a perda da aura de originalidade, autenticidade e de objeto único e fetiche da obra de arte, após o advento da fotografia e de todas as demais técnicas que possibilitam a reprodução seriada de uma obra.



Fig. 4 – Peter de Brito, *Autorretrato*, 2005, impressão fotográfica.
Autoria: Peter de Brito.

Na Zipper Galeria, assim como na Emma Thomas, a maior parte dos clientes é constituída por pessoas físicas. Lucas Cimino orgulha-se da Zipper ser a primeira galeria de muitos de seus compradores. Isto é, um local conhecido pela assiduidade de colecionadores jovens que estão iniciando ou por aqueles que simplesmente almejam possuir uma obra de arte contemporânea. Cimino não considera possível afirmar qual é a linguagem que tem maior aceitação, mas enfatiza que, no momento, a Zipper tem investido em vídeo arte, em conhecer melhor a linguagem, artistas que a adotaram e os modos de negociação da mesma. Também deixou claro que prefere representar e negociar obras de artistas que falam mais diretamente ao público, trabalhos de fácil compreensão: “Têm artistas que preferem contar mais e artistas que preferem contar menos. A gente gosta de coisas que já te passam essa mensagem, você não precisa abrir uma página”. (CIMINO, 2015).

Talvez por esse motivo, dentre o público da Zipper, os trabalhos de temática social e política sejam os menos populares, pois, segundo o jovem galerista “a grande questão é achar quem compre” (idem, 2015). Ainda assim, investem

nesse segmento abarcando em seu time artistas como Daniel Escobar (1982-), que trata da especulação imobiliária na cidade de São Paulo; João Castilho (1978-), que tem se aprofundado no tema da propriedade da terra no Brasil e do trabalhador do campo que não a detém; Adriana Duque (1968-), que em suas fotografias transforma meninas em situação de vulnerabilidade socioeconômica em princesas, ao estilo contos de fadas da Disney; e, por fim, Felipe Morozini (1975-), que critica a constituição solitária que está na arquitetura dos espaços da cidade, novamente sobre a vida em São Paulo.

Na Mendes Wood DM, Renato Silva declara que a pintura é a linguagem artística mais aceita e procurada pelos colecionadores e afirma que isso ocorre, em parte, porque o colecionismo no Brasil é uma prática nova. Assim, os colecionadores investem no que é mais tradicional acreditando que essa seria a garantia de um bom investimento.

No que se refere às temáticas, não há nem predileções e nem rejeições. Inclusive, a temática homoerótica e homoafetiva que, como já apontado anteriormente, foi mal recebida na segunda exposição de Peter de Brito na Galeria Emma Thomas, por sua vez, tem uma boa saída quando apresentada nas obras do artista f.marquespenteado, ou Fernando Marques Penteado (1955-), representado pela Mendes Wood DM. Não possuir filtros que cerceiem abordagens, temas, meios de expressões de seus artistas, tem sido uma das características do trabalho desenvolvido pela Mendes Wood DM. Segundo Silva:

Você tem arte política, tem arte conceitual, tem a pintura, tem o homo erotismo, tem a fotografia, você tem tudo. E a Mendes é reconhecida por isso, ela se expandiu por lidar com muitos temas, se espinhosos ou não, mas não parte da gente. É um programa bastante amplo. O público de arte contemporânea está preparado para lidar com temas mais maduros. Tem a ver com a formação da cultura no Brasil, uma Bienal também lida com temas específicos ou maduros ou espinhosos, uma Bienal tem um caráter mais educativo, de uma educação para arte. Uma galeria de arte tem a liberdade para estabelecer em seu programa aquilo que ela quer, ela dá voz ao seu artista para produzir aquilo que ele quer produzir. Acho que as galerias dão mais importância aos temas que podem ser considerados espinhosos em qualquer exposição. Thiago Martins de Melo trata da formação do povo brasileiro, trabalha com sincretismo religioso, erotismo tudo no mesmo pote, questões de luta pela terra, questão de luta dos negros pela autoafirmação, você poderia ter como base, um artista que lida com temas contundentes. (SILVA, 2015).

Silva ainda revela que os compradores que buscam obras de artistas

representados pela Mendes Wood DM, o fazem justamente pela característica já referida de ser esse um lugar de negociação onde estão artistas que trazem discussões abertas e diretas sobre assuntos diversos que são interditos em nossa sociedade. Devido a essa qualidade no modo de se apresentar à potencial clientela, não existem temas recusados, difíceis de serem vendidos.

Já as vendas na Galeria Pilar têm um público preferencial que são as pessoas jurídicas. Em verdade, eles estão organizados para promover essas vendas. Elísio Yamada nos explicou que possuem a prática de apresentarem os artistas que representam junto às instituições, empresas e museus que possuem programas de aquisição de obras de arte. Essa ação visa focar os grandes compradores que tanto pesquisam a aquisição de uma obra de arte contemporânea para decorar uma sala do escritório, quanto os que almejam incorporar a obra a uma coleção já reconhecida. Em se tratando de linguagens e temáticas, ainda que não hajam as que seduzam mais os seus clientes, detectamos uma predileção por obras de tendência abstrata. Yamada não observa a rejeição de nenhuma linguagem ou temáticas específicas.

Na arte latino-americana, que a Galeria Pilar tem valorizado, é muito comum o discurso político e social, pois na história recente dessas jovens nações o exercício democrático ou esteve suspenso devido a golpes militares, ou sofreu ou tem sofrido fragilizações constantes e consistentes, como é o caso do Brasil atualmente - devido aos resultados das últimas eleições.

Muitos países da América Latina foram acometidos por esse mal, lembrando que isso ocorreu mesmo no Brasil, apesar de acreditarmos que superamos os períodos em que estivemos sob governos ditatoriais¹⁹ simplesmente por não os mencionarmos adequadamente e seriamente nem mesmo nos livros didáticos. Assim como o racismo, o sexismo, a política no Brasil também é silenciada, passa por momentos de apagamentos.

Um dado precioso para os artistas e para as pesquisas e registros da História da Arte recente que registramos no país, é que Yamada foi o único galerista a mencionar que a produção de um livro sobre a obra do artista é um diferencial de peso ao apresentá-lo nas feiras nacionais e, principalmente, internacionais. Isto é, se há um livro publicado com as obras de um artista que acaba de ser introduzido a

¹⁹ Estado Getulista (1930-1945) e o Regime Militar (1964-1985).

uma potencial cliente, a existência e apresentação dessa publicação enriquecerá essa negociação, pois o cliente constatará que esse artista possui uma trajetória consistente, bem como uma pesquisa sistematizada e um significativo reconhecimento. Na impossibilidade da publicação de um livro, o que demanda dedicação, investigação e tempo, Yamada diz que sempre, em todas as exposições, sua equipe produz um texto crítico sobre o que foi apresentado e, dessa forma, vão reunindo material sobre as mostras que num futuro próximo possam tornar-se um livro.

1.1.3 Artistas Afrodescendentes: Admissão e Reconhecimento

Indiretamente esta síntese é uma continuidade da anterior. Isso ocorreu devido a uma imensa dificuldade de alguns galeristas em apontar em suas respostas o que buscávamos. Como o assunto gera um certo desconforto, fomos pelas beiradas, aos poucos chegando até as reflexões que trouxeram algumas respostas que ambicionávamos.

Sobre essa questão dos artistas afrodescendentes, em tratar das minorias nas Artes Visuais, Brandão, da Galeria Vermelho, considera extremamente importante que artistas tratem de temáticas que são pouco discutidas, como as de gênero e de etnia/ raça/ cor. E não considera necessário que seja um artista que faça parte dessa minoria a trazer essa discussão por meio da visualidade. Ou seja, para ele, não necessariamente um artista que trate de questões étnico-raciais precisa ser preto ou pardo para tratar dessa temática.

Esse posicionamento incorre numa espécie de fala que tem sido cada vez mais reentrante entre muitos brasileiros quando se trata de abordagens e de representatividades das chamadas minorias. Para Brandão, o artista pode tratar de qualquer assunto e, assim sendo, reprimi-lo acerca do que e de como deseja tratar dessas questões das minorias às quais não integra, poderia denotar uma manifestação de preconceito, mesmo que esse artista não tenha uma vivência sobre o tema que deseja abordar.

Na atualidade, temos tratado do lugar de fala, que seria dar às minorias o direito de falarem sobre si, respeitando e considerando as suas vivências profunda e humanamente conectadas às suas existências. Se por um lado Brandão desconsidera que o lugar de fala dê real relevo ao assunto voltado à uma minoria

que é tratada por um artista, por outro, reconhece que ainda é importante que existam os artistas que tratem desses temas, porém questiona:

As coisas são mais complexas do que parecem. Eu tenho um pouco de medo das opiniões que são diretas, que o mundo da arte é um mundo de questionamento, trabalhos diretos não questionam, eles dizem. A vida é complexa, a gente tem que entender os entrelaçamentos. Trabalhos políticos e diretos eu gosto quando a resposta não vem simples, acho que tem artistas que levantam questões sociais e outros que trazem respostas, eu tenho medo dessas respostas. Tem muito fascismo, tem obra que fala sobre o racismo e começam a ser racistas, o trabalho fala de minorias... (...) A gente têm problemas, o trabalho da arte é pensar sobre isso, o que acontece, como acontece, e não criar mais preconceito. A arte pode ser muito preconceituosa. A arte foi veículo de discurso nazista. A capacidade de comunicação da arte é infinita, só porque o cara se diz artista ele está preocupado. (BRANDÃO, 2015).

E ainda:

Arte não é mole, mas não pode ser dura. Acho importante ter no meu time de artistas pessoas preocupadas com essas questões, não preciso ser gay para falar de gay, ser negro para falar de negro. Arte é do pensamento, do campo filosófico, as questões sociais vão ser diminutas, o problema não está no negro, a questão é outra, como fazer uma sociedade que pré-conceitua as ideias. É filosófico, é conhecimento, é ignorância. Onde você vai jogar a sua ignorância num mundo limitado. (...) Será que a arte não é responsável por algumas mudanças? Será que bater nessas teclas hoje seria admitir que estou sendo um saudosista, reacionário? A arte não tem que ser um olho da sociedade? Eu tinha essa preocupação no começo da minha vida, se já não é diferente hoje, quando a gente bate nessa tecla: será que a gente está sendo conservador? Será que a gente não ficou conservador sendo promotor dessa discussão? Será que a questão existe na molecada hoje? Por ser outro tempo, eu vou ficar levantando as bandeiras? Eu não posso me meter, sou um divulgador. Acredito no artista que levanta essas questões e que não traz as respostas. (BRANDÃO, 2015).

Curiosamente, ao mesmo tempo em que Brandão admite que o artista questionador da sociedade é importante e se apresenta como um homem que em sua juventude esteve engajado nas pesquisas em Artes Visuais, obras e criadores, que se embrenharam nesse papel, também aponta que esse mesmo criador que se propõe a ser, como poeticamente definiu “um olho da sociedade”, pode estar tratando de algo que absolutamente não interessa, porque esse algo que se torna uma questão que gera variadas outras questões nas vidas de milhões de pessoas no mundo, pode ser reduzido a categoria dos assuntos defasados, ou como o galerista diz “saudosista”, “reacionário”, “conservador” (idem, 2015).

Novamente trazemos à discussão a relevância de se dar o lugar de fala, pois somente quem vive esse algo, que é uma questão que gera outras questões numa existência, poderia realmente dizer o quanto de “saudosista”, “reacionário” ou “conservador” há nas reivindicações feitas pelas minorias. Afinal, não é possível haver saudades de um sistema que exclui valendo-se de articulações das mais intrincadas e nefastas, a fim de se manter reacionário e conservador, para que tudo permaneça como está. Ele, galerista, observa, reflete, divulga e comercializa, entretanto, deveria manter-se imparcial em uma parte do jogo, “não pode se meter”, objetivando propalar os trabalhos dos artistas de seu time. Questionado sobre artistas negros no time da Galeria Vermelho, nenhum nome foi mencionado.

Na Galeria Emma Thomas, encontramos um olhar mais sensível às problemáticas das minorias. Em determinado momento de nossa entrevista, Flaviana Bernardo arriscou afirmar que essa é uma “tendência” que encontraram em feiras internacionais das quais participaram no ano de 2015. Particularmente, por serem duas mulheres à frente da galeria, essa condição já imprime esse olhar diferenciado sobre o mercado da arte, ainda que não existam tantas artistas assim em seu grupo, como elas gostam de definir a reunião dos artistas que representam. De 19 artistas apenas quatro são mulheres.

O que não significa, absolutamente, que não há mulheres produzindo, ao contrário. Inclusive, as próprias sócias se indagaram acerca dessa escassez de mulheres em seu grupo, durante a entrevista. Todavia, mais do que uma tendência, identificamos que a partir dos escritos de Arthur Danto (1924-2013) e de Hans Belting (1935-), realizados simultaneamente sem que um soubesse desse interesse do outro, na contemporaneidade torna-se inviável e inaceitável continuarmos a pesquisar, pensar e relegar às demais gerações, uma História Geral ou Universal da Humanidade e da Arte, que exclui, como veio sendo registrada até então. As participações de grupos étnico-raciais e sociais externos à Europa e à América do Norte colonizada estão, em sua maioria, suprimidas da História Geral ou Universal da Humanidade ou da Arte que tem sido ensinada.

Nos últimos anos, por exemplo, curadores de países africanos estão à frente de importantes exposições de Artes Visuais. Na Bienal de Veneza de 2015, a mais representativa das bienais, Okwui Enwezor (1963-), nigeriano, foi seu curador. Na Bienal de Gotemburgo, um ano antes, Elvira Dyangani Ose (1974-), nascida na Espanha e com pais de Guiné Equatorial, foi a curadora. Dentre esses e outros

nomes, africanos e afrodescendentes selecionados para organizar artistas, temas e trabalhos em exposições de visibilidade mundial, sinalizam um crescente interesse por conhecer e compreender como os povos colonizados e violentados em suas integridades sociais, étnico-raciais e culturais, se vêem no mundo ocidental pós-colonialismo. Como esses processos os fraturaram em suas integridades, autenticidades e sabedorias e como tais fraturas se refazem e tentam mantê-los de pé ante às diferenças reforçadas pelo capitalismo. São somente alguns dos tópicos esteticamente pautados em produções de Artes Visuais que se esparramam para além das existências contemplativas dando o tom de revisionismo histórico e político ao debate.

Há, portanto, iniciativas várias objetivando não mais a manutenção da versão da história única, como diz Chimamanda Ngozi Adichie²⁰ (1977-), na palestra que a tornou mundialmente conhecida como pensadora negra feminista. Tais ações voltam-se a desvelar as várias histórias não narradas também nas perspectivas dos que foram chamados de perdedores no processo civilizatório e de dominação européia.

Esse movimento admite e ratifica que saberes e fazeres de extrema saliência para a humanidade foram desenvolvidos por esses diversos povos ao redor do globo terrestre. Significa que os registros e escritas do que vimos estudando e dando proeminência até então referem-se tão e somente ao que homens, brancos, ocidentais, heteronormativos²¹ fizeram e consideram que deveriam ser memorizados ou rememorados, não só enquanto demarcações de homenagens, de datas importantes a serem comemoradas, mas também como testemunhos de sua incrível, singular e insuperável capacidade em liderar a Humanidade a partir de seu intelecto sagrado.

Os registros históricos, assim sendo, da forma como foram conformados, atestam e corroboram uma pérfida capacidade ímpar desse homem em criar e, portanto, liderar outros povos. Demarcam conhecimentos que importam, que conferem status e hegemonia aos grupos humanos que detêm suas autorias e protagonismos e, conseqüentemente, aos que por eles estão representados.

²⁰ TEDx *O perigo da história única*, palestra apresentada em 2013.

²¹ Cada vez mais tem sido discutida a educação de seres humanos a partir do conceito de heteronormatividade, que é ensinado e apresentado enquanto o único, ou, o “normal” ou o “correto”, uma vez que qualquer desviante do mesmo, até os anos de 1970, era considerado debilitado, havendo um código no C.I.D.(Classificação Internacional de Doenças da Organização Mundial de Saúde) para esses desvios da norma.

Nesse intervalo, na falta de melhor palavra, homossexuais, mulheres, populações não brancas, deficientes físicos, mulheres e homens trans não têm as suas obras e trajetórias narradas e contextualizadas na História Geral ou Universal da Humanidade e da Arte. E realmente existimos produzindo durante esses milênios de histórias registradas que nos excluíram ou nos sub representaram.

Na contemporaneidade, num mundo onde informações e conhecimentos circulam por todo o planeta conectados à *World Wide Web* em milésimos de segundos, não são mais sustentáveis algumas formas de violências físicas, psíquicas e simbólicas naturalizadas que, juntas, convergem no exercício da dominação dos fracos por aqueles que autointitularam-se fortes, dos oprimidos pelos opressores, dos excluídos pelos incluídos e assim por diante.

Por isso, a palavra tendência minimiza sobremaneira o imperativo conjunto de reivindicações, reestruturações, reescritas e revisões históricas que atravessam vidas de milhões de seres humanos, em suas várias dimensões. Arriscamos afirmar que estamos numa encruzilhada histórica: insistimos em continuar adiante, reto, sem olhar para os lados? Realizamos um caminho menos duro, mais sinuoso? Prosseguimos à esquerda ou à direita? Retrocedemos um pouco? Dividimo-nos em vários caminhos?

Retornando ao cerne de como as galerias elencadas lidam com as digressões acima apresentadas, sobre os artistas afrodescendentes do grupo da Emma Thomas, as galeristas citaram Peter de Brito, que não o compõe, mas que já realizou duas parcerias de exposições já mencionadas. Também surgiu o nome de Rodrigo Bueno (1967-), que é considerado branco no Brasil, contudo afrodescendente ou mesmo negro em qualquer outro lugar do mundo por onde circular. Neto de avô negro, em sua produção constituída de pinturas, desenhos, objetos e instalações evoca a natureza que penetra a nossa civilidade urbana por meio de entidades que nela vivem, como as que pertencem ao panteão da Umbanda, religião brasileira surgida em meados de 1920. (SILVA, 2005).

Há muitos retratos de pessoas negras realizados por Bueno com acrílica sobre madeira, nos quais ele emprega a cor original da madeira escolhida como cor das peles das retratadas.



Fig. 5 – Rodrigo Bueno, Capa de Revista O Menelick 2º ato, nº 016, *Ekodidé*, 2015, pintura acrílica sobre jacarandá, prisma de madeira e pena vermelha, 40 X 20 cm.

À míngua de artistas afrodescendentes no grupo da Emma Thomas e mesmo nas demais exposições ocorridas em galerias, centros culturais, enfim, no sistema da arte como um todo, Juliana Freire indaga: “mas daí, eu pergunto para você, no Brasil quantos negros tem acesso à faculdade?” (FREIRE, 2015).

Sobre a questão das minorias, da reestruturação da história e considerando o importante papel que têm as galerias nesse jogo, Freire e Bernardo informam que o próprio nome da galeria, Emma Thomas, já tinha por objetivo flexibilizar e humanizar o rígido sistema da arte. Por isso, inventaram a Emma Thomas, nome que quando pronunciado traz a palavra “hematomas”, de parte do corpo que após colidida, torna-se arroxeadada, fragilizada, requer zelo. Nosso sistema de arte, portanto, requer modos mais delicados de se cuidar dos artistas, das obras, dos lugares que congregam artistas, obras e seus públicos, sejam eles consumidores, fruidores ou mesmo ambos. Dessa forma, concebem:

A Galeria como componente cultural, a gente faz muitas coisas, a gente faz o que é possível. Enquanto galeria comercial a gente faz algumas experiências. A gente já ficou com artista que não vendeu, às vezes a pesquisa não chegou o tempo dela, às vezes, o público não vai ter empatia

por aquela pesquisa, às vezes a gente não soube vender a proposta, a data pode estar errada, a gente nunca faz experiência única por causa disso. Se a gente não vender, os artistas também vão perguntar o que está acontecendo. A Galeria, a gente entende mais como um coletivo do que eu (Juliana) e Flaviana, como galeristas. Quando a gente abriu a Emma Thomas a gente sabia que não vinha de famílias abastadas e que tinha essa limitação. Percebemos que havia a necessidade de uma cena mais laboratorial, menos elitista e mais democrática e acessível. E a partir disso que a gente foi encontrando a maneira de entender o curador e o colecionador, primeiro focamos no público, a gente percebeu que se a gente inventasse uma galerista, seria a nossa maneira bem humorada de falar desse cenário elitista. A gente abriu como movimento de contracultura, como a gente não abriu no ataque mas, brincando, a gente foi recebido pelas próprias galerias, quanto pelo público que queria galerias mais receptivas. (FREIRE, 2015).

Sobre conhecer e apreciar obras de artistas afrodescendentes da atualidade, citaram o trabalho de Paulo Nazareth (1977-), de Peter de Brito e de Efrain Almeida (1964-), artista que deixa dúvida no que tange a classificação enquanto afrodescendente. E finalizaram enfatizando que, por vezes, conhece-se o trabalho do artista, mas não a figura, a aparência.

Vamos à Zipper Galeria a respeito da inclusão dos artistas afrodescendentes e, ousando mais, sobre os que adotaram temáticas que discutam a história e as vidas dos afrodescendentes. Ao ser perscrutado, Lucas Cimino contra-argumentou em muitos momentos, da forma que estamos habituados a ouvir em nossa sociedade, ou seja, pulverizando a questão para outros campos como a política, o acesso aos estudos, a representatividade de outras minorias etc. Talvez seja realmente constrangedor dar-se conta de que não estando incluído em nenhuma das minorias, ao contrário, estando no topo da pirâmide socioeconômica no que concerne aos privilégios, em nenhum momento de sua jovem vida, ou de seu jovem negócio, ele tenha realmente ponderado sobre essa questão:

Tem que ter uma afinidade, o galerista e o artista, tem que ter uma sincronicidade. Não consigo julgar, não consigo falar dessa questão do artista negro. Um negro conseguiria ter qualquer trabalho aqui exposto, o tema é a questão que se explora, os artistas negros também são minoria numa faculdade, também é uma questão de quantos artistas são formados e são negros, já tem uma concorrência grande sobre os artistas. Têm muitos artistas que eu gosto e que eu trabalharia. Vou te contar uma coisa, James Kuda é um artista japonês, muita gente ama ele, coleção de artistas japoneses, ele fica puto, ele é escolhido porque é japonês ou porque a obra é boa? (CIMINO, 2015).

Talvez o questionamento que levamos não gere nenhuma transformação real no *modus operandis* da Zipper Galeria, mas revelou uma urgência de reflexão que para uma grande galeria que lida com arte contemporânea de ponta, é crucial que seja realizada o quanto antes, especialmente porque a galeria tem se especializado e se debruçado sobre artistas que se utilizam da linguagem do vídeo para expressarem-se. Não incluir numa mesma discussão a especificidade do artista afrodescendente e a do artista japonês ou nipodescendente é, nos dias de hoje, uma questão básica de respeito pelo outro, pela história particular de outro segmento étnico-racial tido como pouco expressivo nas Artes Visuais, nesse caso. Ou melhor, com nenhum ou pequeno lugar nas Artes Visuais.

Logo, evidenciamos que muitos artistas de origem africana ao redor do mundo, na afrodíaspóra, têm adotado a vídeo arte enquanto meio para manifestarem suas poéticas e discursos. São artistas que já estiveram presentes em grandes exposições de arte em diversos países. Recentemente no Brasil, podemos mencionar o Festival de Arte Contemporânea SESC_Vídeo Brasil, que ocorre a cada dois anos desde 1983. Na última edição do Festival SESC_Vídeo Brasil, em 2014, Elvira Dyangani Ose²², já citada, foi a primeira curadora estrangeira a assinar o *Caderno SESC_Vídeo Brasil: Usos da Memória* (2014). Ela tem tratado da questão da identidade e da reformulação da mesma a partir da contestação de fatos históricos por parte de artistas contemporâneos: “(...) fazem da arte um exercício de construção e/ou resgate da memória que almeja reformular a narrativa histórica” (OSE, 2014).

O que explicaria que, em nosso país, nenhum dos galeristas entrevistados sequer tenha mencionado o nome dessa importante mulher no cenário da arte contemporânea mundial, ligada a respeitáveis instituições de arte contemporânea mundo afora? Ou Okwui Enwezor. Também mencionamos a

²² Elvira Dyangani Ose é curadora da 8ª Bienal de Arte Contemporânea de Gotemburgo (Suécia), foi também curadora internacional da Tate Modern, em Londres, de 2011 a 2014. Elvira Dyangani Ose foi ainda curadora do Centro Atlântico de Arte Moderna (2004–2006) e do Centro Andaluz de Arte Contemporânea (2006–2008). Foi curadora convidada da trienal SUD-Salon Urbain de Douala (2010), em Camarões, e diretora artística da 3ª Bienal de Lubumbashi, (2013), na República Democrática do Congo, que contou com uma mostra do Acervo Videobrasil, com o título *How can we perceive the landscape?* Elvira publicou ensaios e realizou palestras sobre arte moderna e contemporânea africana em diversas revistas e instituições. É doutoranda em história da arte e estudos visuais na Cornell University, em Nova York. In: *Arte Como álibi no Caderno SESC_Videobrasil 10. Associação Cultural VideoBrasil*. São Paulo, 14 jan. 2015. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/news/1795263>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

curadora sul-africana Gabi Ngcobo (1970-), profissional que entendemos como um nome em ascensão também dentro desse raciocínio da revisão histórica.

O fato de todos esses galeristas participarem das maiores feiras de artes, nacionais e internacionais, demonstraria que estão observando e examinando a cena. Talvez no Brasil criamos e estimulamos a ideia de uma inferioridade artística visual, porque sempre nos comparamos à produção dos países europeus ou estadunidense. Nossos movimentos artísticos, exceto pelo original neoconcretismo, estão fortemente baseados no que se produz nesses outros pólos de arte ocidental. O que é produzido ou vindo da Europa e dos Estados Unidos da América, em várias áreas e aspectos, tem sido a nossa balança no momento da mensuração - se o que temos produzido tem ou não alguma qualidade, algum relevo na História Geral ou Universal da Arte que já se encontra em xeque.

Como consequência, não damos muitos créditos às nossas raízes e à criatividade autêntica dos artistas que não fazem à reverência a esse saber, que não demonstram que suas obras têm alguma conexão histórica, formal, conceitual com o que se produziu e se produz em Europa e nos Estados Unidos. Aqui, um grande paradoxo: almejamos o reconhecimento de nossa produção para além das fronteiras de arte latino-americana; nos afastamos de visualidades que nos reconheçam enquanto herdeiros de uma africanidade e de uma “amerindialidade”²³; recusamos as manifestações, expressões e estéticas de origens populares como referências criativas-criadoras; sobrepõem-se a essas características as que nos aproximam de uma forma de saber, de pensar, de criar europeia e, no mais, estadunidense.

Contudo, quando essa Europa e esses Estados Unidos da América se revêem e, paulatinamente, incluem as chamadas minorias históricas, o Brasil não assume a sua própria história, não dá voz aos que estiveram silenciados, ainda que grandes curadores de arte, grandes artistas visuais, ambos reconhecidos em cenário mundial, estejam pautando os diálogos nesta direção. Como bem expressou Cimino “o Brasil não consegue julgar, ou falar dessa questão”. (CIMINO, 2015).

Das galerias visitadas, a Mendes Wood DM é a única que assume em seu programa artistas que tratam de diversos temas considerados de imprecisa comercialização. E o mais interessante é que os artistas que os abordam são representativos de várias gerações das artes visuais, como são os casos de Tunga

²³ “Amerindialidade”. Haveria alguma palavra semelhante à africanidade para se referir às raízes mais profundas dos povos pré-colombianos?

(1952-) e de Anna Bella Geiger (1933-), de uma geração anterior e mais reconhecida em âmbito nacional. Ou ainda, artistas de uma geração anterior, mas que, evidentemente, por motivos históricos investigados por essa tese, tiveram as suas produções, poéticas, expressões emudecidas ou negligenciadas, como é o caso da mulher negra Sonia Gomes (1948-), que foi a única representação brasileira no pavilhão principal da Bienal de Veneza de 2015. Dentre os jovens talentos, destacamos a produção conceitual, perspicaz e argumentativa de Paulo Nazareth. Dos 26 artistas que estão incluídos no programa da Mendes Wood DM ainda podemos nos referir à afroascendência discutida de alguma forma nas produções de Roberto Winter (1983-), Deyson Gilbert (1985-), Thiago Martins de Melo (1981-) e Fernando Marques Penteado (1955-), contrariando todas as estatísticas das demais galerias visitadas.

Pela postura da Mendes Wood DM constatamos que ter artistas afrodescendentes em seu grupo, time ou programa é uma questão não somente de concordar ou não com as reflexões trazidas pelas obras apresentadas por esse ou aquele artista, mas também envolve um conhecimento mais aberto e denso, mais democrático e por que não afirmar que, mais convergente com o que se pensa e se produz, pensando na arte enquanto produção da humanidade que, conseqüentemente, representa várias condições de existências humanas. Essas condições de existências humanas que têm produzido arte, evidentemente, extrapolam ser homem, branco, ocidental, heteronormativo.

Assim sendo, a Mendes Wood DM, demonstra, ao revelar seu programa, que não teme julgamentos e, muito menos, incorrer num suposto fracasso ou rejeição comercial. Contrariamente ao que supõem os demais galeristas entrevistados, acolher esse hiato foi o que a tornou a Galeria Mendes Wood DM, reconhecida por esse diferencial. Incorporar esses artistas cujas produções têm estado à margem do sistema da arte é fundamental, e as obras de arte produzidas por esses grupos fortalecem e ecoam as lutas que têm ocorrido em âmbito social. Silva ainda destaca que essas produções, na atualidade, são formas de combate ao recrudescimento e conservadorismo político que vive o Brasil desde a última eleição presidencial de 2014. Sobre a ausência de artistas afrodescendentes nas demais galerias e no sistema da arte de modo geral, Silva diz:

Acho que é uma questão da formação cultural. Temos poucos artistas negros produzindo no Brasil, essa falta de cuidado com as populações negras, pobres, periféricas, no que diz respeito a criar oportunidades de acesso, estudo na arte, as universidades. Então a arte quando chega, chega num momento muito tardio, isso está mudando aos poucos. A Bienal tem esse cuidado de levar as crianças até lá. Para que as pessoas saibam que a arte é uma possibilidade na vida de todo mundo. A gente tem dois artistas no programa e tem outros brancos que trabalham com a temática de forma mais contundente e tem um diretor. (SILVA, 2015).

Não mencionamos até então, mas Renato Silva é o único não galerista entrevistado, portanto não proprietário. É diretor geral da Mendes Wood DM e, também, é o único negro nesse cargo de poder, ainda que como funcionário, mas com ampla autonomia de decisões. Segundo nos informou é ele, que na ausência dos três proprietários, tem liberdade e confiança dos mesmos para decidir uma série de assuntos de extrema importância para o funcionamento e êxito desse negócio.

Ressaltamos que, após ter realizado alguns trabalhos de produção para a galeria, foi convidado a ocupar esse cargo. A sua brilhante trajetória de superação lhe presenteou com uma sensibilidade para compreender e valorizar os discursos não normativos nas Artes Visuais, as visualidades produzidas por afrodescendentes como ele, por mulheres, por homossexuais etc. Possivelmente por serem mulheres, ou seja, também estão inseridas num grupo socialmente vulnerável, Juliana Freire e Flaviana Bernardo, também desenvolveram sensibilidade similar.

Tais informações sobre Renato Silva poderiam ser interpretadas como irrelevantes para alguns, contudo, para nós são elas que dão o tom das respostas proferidas por ele. Nelas aponta privações de acessos básicos como à moradia, à educação e à saúde adequadas que a população afrodescendente tem enfrentado durante mais de 100 anos pós-abolição da escravidão, e que grupos dominantes veem e convivem com extrema naturalidade. Também não poupa reflexões ao nefasto racismo estrutural existente na construção e sustentação de nossa sociedade e que se estende a lugares como o da arte, da não representatividade, do silenciamento de demandas que não coadunam com os interesses da elite tradicional e conservadora. Essa elite é quem tem definido como é o sistema da arte, como ele opera, como penetrá-lo, o que ele deve simbolizar e propagar. Interrogado sobre artistas afrodescendentes que admira, mencionou os nomes de Emanuel Araujo, por toda a sua obra como artista e gestor de órgãos de arte e cultura; os emergentes Sidney Amaral e Sonia Gomes e as jovens *performers* Olyvia

Bynum (1990-), que apresentaremos mais adiante, e Bárbara Avelino (1988-).



Fig. 6 – Sonia Gomes, Sem título, 2015, tecidos diversos sobre suporte aramado, 50 x 70 x 70 cm.

Na Galeria Pilar, há dois artistas afrodescendentes em momentos de suas carreiras totalmente opostos: Montez Magno (1934-), pernambucano de 82 anos e André Ricardo (1885-), paulistano de 31 anos. Magno é o artista que traz mais retorno financeiro à Galeria Pilar. Devido a um posicionamento político do próprio artista que, segundo Yamada, desconfiava do sistema da arte, da atuação dos galleristas, ele esteve durante muitos anos fora desse lugar:

(...) acreditava que o mercado não correspondia às expectativas dele, tentou se autogerenciar. É de uma geração mais desapegada, com outra demanda, tem um contexto sociocultural, a questão pessoal, de personalidade. Ele pegou um vácuo e poderia estar num patamar maior, ter mais representação em museus, todo mundo reconhece que ele é um artista muito bom, estar em acervos importantes no Brasil e fora, participou de Bienais de projetos importantes e interessantes. Ele é um grande exemplo da relação entre artista e galeria, vendendo diretamente, mas além disso, que mais ele vai conseguir fazer, a galeria ajuda com exposições em seu espaço físico, mas também levando para feiras. (YAMADA, 2015).

O caso de André Ricardo, egresso de uma grande universidade pública, é um típico exemplo de superação: mestiço, de família humilde, residente da Zona Sul de São Paulo (a menos assistida em termos de serviços básicos). Das suas andanças a pé, de transporte público retira o extrato de sua produção que, visualmente, dialoga com a arte concreta.

Um total de cinco artistas afrodescendentes foram mapeados nas galerias visitadas e, curiosamente, nas galerias que são dirigidas por profissionais que fogem à norma homem, branco, ocidental, heteronormativo. Não fazemos aqui nenhuma acusação, apenas constatamos que arte também é um lugar no qual impacta a questão de autoidentificação, de representação.

1.2 Nos Acervos de Museus de Artes Visuais

Museu. O templo ou residência das musas²⁴, na contemporaneidade, especialmente no que tange às Artes Visuais, tornou-se a arca dos tesouros inestimáveis. No imaginário popular é o lugar que conserva objetos antigos e valiosos e que guarda conhecimentos realmente cruciais para se entender a história. Ambientes que contam histórias a partir dos objetos salvaguardados, que por serem testemunhos de acontecimentos inúmeros tornam-se relíquias. Neles estão encerradas obras de arte de valores incalculáveis. O grande legado da humanidade está nesses espaços de prestígio e, o sonho de qualquer artista focado em sua carreira, é ter um de seus trabalhos como parte do acervo de um reconhecido museu de Artes Visuais. Após a obra chegar nesse ponto, imortalizado ele estará.

É sabido que os primeiros grandes museus do mundo, como o Museu do Louvre, constituíram-se a partir de coleções pertencentes a famílias reais e aristocráticas. Já os museus contemporâneos, em geral, têm seus acervos formados a partir de coleções doadas por pessoas físicas e/ou jurídicas, inclusive pelos próprios artistas, e por programas de aquisições. Nesse caso, cada museu possui a sua política de aquisição, mas, geralmente são consultados diretores, conselheiros,

²⁴ “A palavra Museu é de origem grega - *museion* - significa a residência das musas, as nove filhas de Zeus e de Mnemósine, a deusa grega guardiã da memória. Segundo a mitologia grega, as musas eram ninfas que habitavam os bosques e, mais tarde, foram elevadas à categoria de divindades, inspiradoras da música e da poesia”. In: SAMPAIO, Claudia Dias. Museu – Novo Tempo para o Templo das Musas. *Fundação CECIERJ*. Notícia. Educação Pública, 13 nov. 2006. Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/jornal/materias/0343.html>>. Acesso em: 09 nov. 2015.

curadores, dentre outros, a fim de se determinar quais novas obras são interessantes à completude do perfil do acervo do museu.

As coleções desses museus nos apresentam o “espírito de uma época” e, portanto, nos falam sobre como estavam estruturadas as sociedades naquele recorte cronológico, na história. As pinturas, as esculturas, as gravuras, as fotografias, os desenhos, as instalações, os objetos, as performances, dentre várias outras linguagens artísticas que deram materialidade às ideias, nos postam face a esse *zeitgeist*, e isso é muito importante, não se trata apenas de contemplação, de apreciação, mas “do que” e de “como” essas expressões e linguagens nos falam sobre o que passou e como se passou do ponto de vista da subjetividade de artistas visuais.

No caso da atualidade e das obras hoje produzidas, devemos refletir sobre o que as mesmas dirão sobre a nossa sociedade no futuro, pode ser tanto um futuro próximo, por exemplo, 20 anos adiante, ou mais longínquo ainda, 100 anos. O que as coleções dessas instituições contarão sobre as décadas de 1990, 2000 e 2010? Por isso, nos interessa saber quais artistas afrodescendentes estão representados por meio de suas obras em alguns dos mais expressivos museus brasileiros.

Antevendo a escassez de obras de artistas afrodescendentes que encontramos, nos preocupa também averiguar como esse corpo negro é apresentado em obras de arte expostas e/ou presentes nos acervos dessas instituições.

Dois museus de grande envergadura estão excluídos dessa investigação: O Museu de Arte de São Paulo e o Museu Afro Brasil. No caso do MASP, sua vasta coleção prima pelas obras de origem internacional, apesar de existirem obras de artistas brasileiros. Dedicamo-nos a pesquisar os acervos de museus cujas obras de Artes Visuais produzidas no Brasil e por artistas visuais da mesma nacionalidade. No MASP, as obras de Artes Visuais brasileiras são eclipsadas em meio às demais que compõem o seu acervo, e nele, as curadoria geralmente ressaltam as obras de origem europeia como seus grandes tesouros com intuito de validação de sua importância junto aos grandes museus europeus e estadunidenses.

Já no caso do Museu Afro Brasil, considerado o maior de seu gênero no mundo e o único com tal abrangência de abordagens no Brasil, foi constituído a partir da coleção particular do artista e gestor cultural Emanuel Araújo, recebendo

outras doações posteriormente. Não existiriam nele artistas a serem levantados visto que apresentar artistas afrodescendentes é um dos objetivos da instituição. Não haveria, portanto, artista algum a mapear sabendo-se que o Museu Afro Brasil foi concebido enquanto política pública justamente para suprir essa grave lacuna na museologia brasileira, que era a ausência de um local que se dedicasse a salvaguardar, pesquisar, expor e instigar conhecimentos e reflexões acerca desse segmento populacional que tem sido invisibilizado nas mais diversas áreas do saber.

O Museu Afro Brasil, fundado em 2004, tem uma grande responsabilidade sobre si por ser o único em seu gênero e por abarcar um amplo leque de assuntos. Sua atuação junto à democratização desse conhecimento ainda é tímida e por meio das ações propostas pelos funcionários da biblioteca, da educação, da pesquisa e curadoria, aos poucos, são desveladas histórias individuais e de coletividades afro-brasileiras e africanas. De tal modo que os dois museus excluem-se dessa averiguação.

Por isso, visitamos e percorremos os acervos catalográficos dos seguintes museus objetivando darmos uma amostra do número possível da quantidade de artistas afrodescendentes com obras nos acervos dessas instituições, entre eles estão: o já apontado Museu Nacional de Belas Artes (RJ), intrinsecamente relacionado à história da AIBA, posteriormente, ENBA; o Museu Histórico Nacional (RJ), único museu estritamente sobre história dentre os que foram selecionados; a Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP); o Museu de Arte Moderna (SP); e o Museu de Arte Contemporânea da USP (SP).

Destacamos que os meios de aquisição de obras de arte para uma instituição são inúmeros e como indicado anteriormente, envolvem uma gama extensa de profissionais com poder de decisão, para além da direção e da curadoria. Doações de pessoas físicas e jurídicas; prêmios provenientes de salões e de concursos; heranças; aquisições planejadas e identificadas como lacunas pelo corpo curatorial no projeto do acervo, etc. São algumas das maneiras de ingresso de uma obra numa instituição. Propomos, portanto, que a partir desse capítulo se abra a reflexão acerca não somente das intencionalidades na composição e estruturação de uma coleção seguindo um recorte ou eixo curatorial, porém também as ocorrências de percurso acima elencadas que escapam ao controle rígido demonstrando que a instituição é viva e possui uma organicidade própria na qual interferem atores externos.

Assim sendo, sabemos que mensurar exatamente a quantidade de artistas afrodescendentes com obras nos acervos dos museus selecionados é impossível. Consideramos que há artistas cujas visualidades de suas produções não nos notificam em nada acerca de suas origens étnico-raciais, tendo em vista que os artistas que foram incluídos na historiografia oficial das Artes Visuais, amiúde, são os que justamente não têm na sua ascendência uma fonte temática pungente, a não ser os que a abordam considerando a perspectiva afro-religiosa. De todo modo, conseguimos dimensionar essa lacuna. Para isso apresentamos as informações que descobrimos a partir da seguinte organização: breve histórico do museu; introdução ao seu acervo; a representação dos afrodescendentes na coleção enquanto objeto temático das obras e enquanto sujeito criador das mesmas.

1.2.1 Museu Nacional de Belas Artes (RJ)

Criado em 1937, durante o Governo de Getúlio Vargas (1882-1954), o Museu Nacional de Belas Artes abriga a mais importante coleção de arte brasileira referente aos séculos XVII, XVIII e XIX, sendo a coleção que trata do século XIX a maior do período no país, no total são 70 mil objetos em seu acervo cuja constituição remonta a chegada da Família Real ao Brasil, em 1808, delineando o embrião do acervo do museu mais importante da América Latina, segundo a apresentação do então diretor da instituição para a série de catálogos de museus do Banco Safra (SOUZA, 1985).

O prédio que abriga a instituição foi projetado pelo arquiteto, escultor, desenhista, historiador e jornalista Adolfo Morales de los Rios (1856-1928), para ser a Escola Nacional de Belas Artes e em seu acervo há obras de importantes nomes da antiga AIBA, como os dos irmãos Bernardelli, Rodolfo (1852-1931) e Henrique (1857-1936), e de Rodolfo Amoedo (1857-1941). O MNBA dividiu esse espaço com a ENBA e, posteriormente, com a FUNARTE²⁵, o que tinha como consequência a permanente insuficiência de salas para exposição das obras de seu acervo.

Em 1981, a instituição inicia as suas primeiras obras de restauração arquitetônica sob a direção de Alcídio Mafra de Souza (1925-), que encontrou o

²⁵ A FUNARTE é a Fundação Nacional das Artes que é submetida ao Ministério da Cultura.

edifício com diversos problemas graves herdados de direções anteriores em completo estado de abandono que coloca em risco até as obras de arte. A primeira restauração arquitetônica ocorreu entre 1982 e 1985, com os cuidados para que características verdadeiras do edifício não sofressem modificações estéticas e que se encontrassem materiais semelhantes aos originais.

O trabalho foi orientado pelo arquiteto Wladimir Alves de Souza (1908-1994) que foi convidado a ocupar o cargo de Diretor-Adjunto. Em 2004, iniciou-se uma segunda reforma com previsão inicial de finalização em 2010, entretanto, atualmente a previsão é para 2017. Isso se deve ao fato do MNBA ter se recusado a fechar as suas portas durante as obras, continuando a receber seus visitantes.

Sobre o foco dessa escrita, no que diz respeito às representações, encontramos no acervo a obra do acadêmico Modesto Brocos y Gomes (1852-1936), *Engenho de Mandioca*, de 1892, em óleo sobre tela, onde são apresentadas mulheres negras trabalhando. O MNBA também possui um expressivo conjunto de óleos sobre tela de artistas modernistas, o trabalho *Ciganos*, 1940, de Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), no qual nitidamente o homem possui características fenotípicas negróides; de Anita Malfatti (1896-1964), *Paisagem de Ouro Preto*, 1948; de Candido Portinari (1903-1962), a famosa obra *Café*, de 1935; e de Djanira da Motta e Silva (1914-1979), a pintura em óleo sobre tela *Estudo Decorativo*, sem data.

Referente às obras de artistas afrodescendentes, identificamos dez deles entre os que possuem obras no acervo e, curiosamente, eles são representativos da atuação das mãos negras em períodos significativos da arte brasileira: a transição do Barroco para o Academicismo; o Academicismo do século XIX; Modernismo; Concretismo; arte popular; arte contemporânea e artistas do inconsciente.

Começamos com Leandro Joaquim (1738-1789), com uma de suas telas elípticas cuja maior parte da coleção se encontra no Museu Histórico Nacional. Ao MNBA pertence a tela *Vista da Lagoa do Boqueirão e do Aqueduto de Santa Teresa*, cerca de 1790. Na sequência, encontramos obras de Estevão Roberto da Silva (1845-1891) e dos irmãos Timótheo da Costa, Arthur (1882-1923) e João (1879-1930), que compõem o trio de pintores negros de fins do século XIX e início do XX cujas obras estão no acervo do MNBA, todos são ex-alunos da ENBA.

De Silva há a pintura em óleo sobre tela *Natureza Morta*, 1891, representando mexericas; de autoria de João, existe a obra em óleo sobre tela

Paisagem, 1926; e de Arthur o óleo *Auto-retrato*, 1919, onde o pintor se autorretrata com a pele mais clara do que realmente era, talvez com uma autoimagem distorcida devido ao racismo existente no país e nos meios das Artes Visuais da época. Adiante poderemos constatar essa hipótese sobre a desordem étnico-racial que envolvia o ser de Arthur Timótheo da Costa ao observarmos o seu autorretrato pertencente ao acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, no qual ele se autorrepresenta de forma mais verossímil.

Do período modernista consta no acervo um desenho do pintor e cenógrafo, dentre outros profissões, Tomás Santa Rosa (1909-1956). Apesar de nunca ser citado como afrodescendente, ao observarmos seus retratos disponíveis em catálogos e em sites, essa ascendência é facilmente constatada. De sua autoria há um estudo para cenário da ópera *O Médium*, de Menotti Del Picchia (1892-1988). Na sequência aparece uma obra de Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1966), a escultura em madeira *O Pedinte*, 1961, um raro trabalho de temática social e não religiosa como é mais comum vermos entre suas criações.

Contemplando o conjunto amplo de artistas afrodescendentes que estiveram em tratamento em hospitais psiquiátricos e que ficaram conhecidos como artistas do inconsciente, há uma tela de Fernando Diniz (1918-1998), com o óleo sobre tela *Argolas Entrelaçadas*, de 1997. Dentre os artistas contemporâneos, o acervo conta com uma pintura a óleo de Antonio Bandeira (1922-1967), intitulada *A Grande Cidade Iluminada*, 1953, e uma xilogravura de Emanuel Araujo (1940-), *Composição Abstrata*, 1973. Da arte popular, o acervo detém o óleo sobre tela de José Antônio da Silva (1909-1996), *Caboclo Violeiro*, 1965.

Computamos um total de cinco representações de pessoas negras e dez artistas afrodescendentes, porém, naturalmente que deve haver outras obras e objetos, porventura de artistas menos consagrados, ou guardadas, por vezes, até mesmo esquecidas na reserva técnica, se recordarmos que o acervo do MNBA possui o impressionante número de 70 mil itens catalogados.

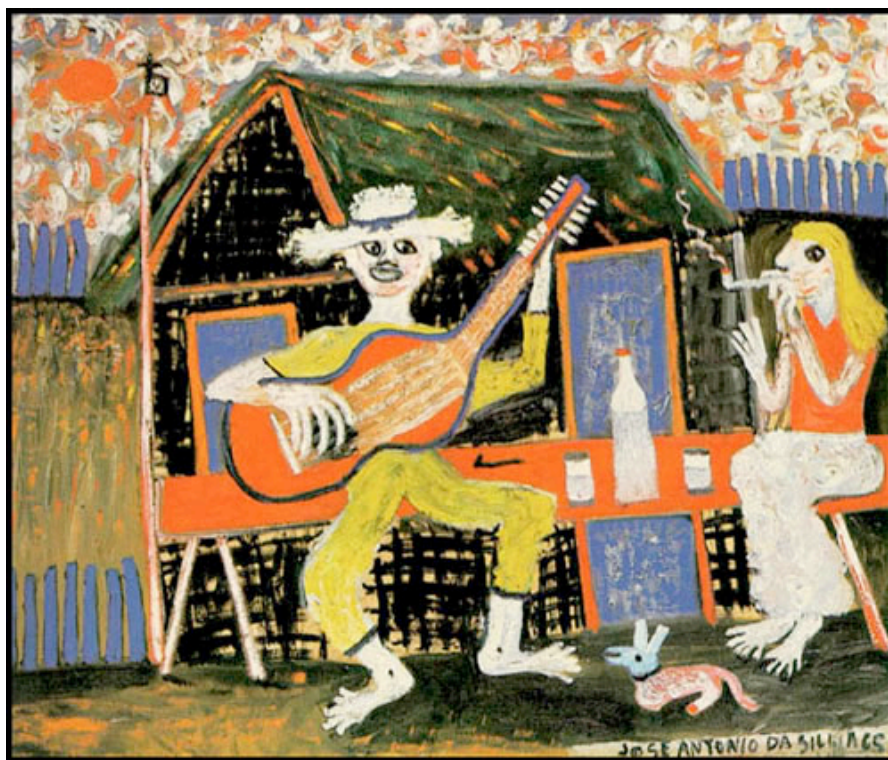


Fig. 8 – José Antônio da Silva, *Caboclo Violeiro*, 1965, Óleo sobre tela: 50,5 x 60,5 cm.

1.2.2 Museu Histórico Nacional (RJ)

O Museu Histórico Nacional é o único de natureza estritamente histórica que incluímos nesta pesquisa. Isso ocorre devido à imensa quantidade de obras de arte que são de sua posse, em especial pinturas, produzidas com o objetivo de dar visualidade à historiografia brasileira que teve alguns de seus episódios modelados no século XIX. O MHN foi inaugurado em 1922, pelo então Presidente Epitácio Pessoa (1865-1942) como “(...) local de memória coletiva, memória nacional (...) sua história o destaca como lugar privilegiado da construção de história” (GODOY em O MUSEU, 1989, p. 5). E, segundo o seu criador e primeiro diretor, Gustavo Barroso (1888-1959):

De nosso passado, de um século de existência independente e de vários séculos de colonização portuguesa, há recordações intelectuais e materiais cuja guarda se impunha num instituto particularmente consagrado às memórias do passado. Também cumpria organizar de modo sistemático essa recordação, que refletirá para a posteridade a existência brasileira decorrida, e de forma a traduzi-la vivamente e com zelosa fidelidade. (BARROSO apud GODOY em O MUSEU, 1989, p.05).

No recorte histórico, a fidelidade e zelo são qualidades que caracterizariam o cuidado para com a salvaguarda desse acervo. Atentemos para a omissão de referências ao passado escravista da jovem nação e o destaque aos “séculos de colonização portuguesa”. Os maiores lucros do Brasil durante os períodos coloniais e monárquicos foram com o comércio de pessoas, mais do que com as economias cultivadas agricolamente, que são ensinadas enquanto nossos ciclos econômicos. Essa deleção estende-se até os livros de História Geral do Brasil num orquestrado plano de excluir o que é tido como infâmia, culpa, dantesco na história do país.

O único artista afrodescendente que está destacado no acervo é o pintor Leandro Joaquim, autor da série de pinturas ovais anteriormente mencionada e composta por oito painéis. Essas obras foram encomendadas por D. Luís de Vasconcelos e Sousa (1742-1809), para decorar o interior de um dos pavilhões do antigo Passeio Público, apenas três encontram-se no MHN. Sobre as mesmas:

São pinturas importantes não apenas por seu valor estético e seu significado num período de transição na história da arte no Brasil, mas igualmente como documentos históricos que permitem, pela primeira vez, visualizar paisagens locais integradas às atividades de seus habitantes. (O MUSEU, 1989, p. 44).

Fazem parte do acervo *Revista Militar no Largo do Paço*, *Vista de uma Esquadra Inglesa na Baía de Guanabara* e *Procissão Marítima*, datadas do fim do século XVIII. E há ainda o trabalho *Retrato de D. Luís de Vasconcelos e Souza*, do mesmo período. Após essa única menção a um artista negro no acervo do MHN há representações de tipos e personalidades negras expressas em outras obras de arte. Alguns nos pareceram mais pertinentes e até mesmo peculiares de serem citados. Pertinentes como, por exemplo, o retrato do engenheiro André Pinto Rebouças (1838-1898) pintado por Rodolfo Bernardelli (1852-1931), e os vários desenhos e aquarelas de artistas-viajantes como os de Johann Moritz Rugendas (1802-1858) e de Armand Julien Pallière (1784-1862).

Como peculiares destacamos as pequenas esculturas em madeira talhada, representando trabalhadores urbanos de rua, os *Tipos de Rua*, como estão identificadas as pequenas peças datadas de fins do século XIX e início do XX, de autoria de Erotides Américo de Araújo Lopes (1847-?). E ainda, a *Alegoria à Lei do*

Ventre Livre, feita em gesso e datada do mesmo período, encomenda de membros do movimento abolicionista em comemoração a assinatura da Lei 2.040, conhecida como Lei Rio Branco ou do *Ventre Livre*, de 28 de setembro de 1871.



Fig. 9 – Rodolfo Bernardelli, *Retrato de André Pinto Rebouças*, último quartel do século XIX, 27 x 34 cm, sem assinatura.

Assim, temos um artista afrodescendente em lugar de destaque e cinco menções à figura do negro, considerando que no caso dos desenhos e das aquarelas de Rugendas e de Pallière, as mesmas constituem conjuntos, séries.

1.2.3 Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP)

A Pinacoteca do Estado de São Paulo é o museu de arte mais antigo da cidade de São Paulo, possui mais de 100 anos de existência. Criada por iniciativa do Governo do Estado, ocupou o edifício do Lyceu de Artes e Ofícios, e foi inaugurada

oficialmente em 1905 como uma galeria de pintura que apresentava 26 obras de representativos artistas. As mesmas demarcavam o gosto estético das elites paulistanas e foram executadas por professores da ENBA ou por seus mais destacados alunos, os bolsistas dos cobiçados prêmios de viagem ao exterior. Representavam bem o retrato de uma época:

A arte aceita era basicamente francesa realista, romântica e impressionista, por vezes acadêmica, sendo exceções as com laivo vanguardista (...) Oriundos desta mesma origem é a grande quantidade de retratos, doados à Pinacoteca do Estado, provenientes diretamente das famílias, muitos dos quais realizados por artistas destacáveis. (...) Seu maior mérito está na documentação do modo de pensar e no registro da moda da época, com seus penteados e trajes, a emoldurar feições sisudas e dignificadas. (LOURENÇO, 1988, p. 12).

Num primeiro momento a Pinacoteca do Estado de São Paulo foi considerada uma das atividades do Lyceu de Artes e Ofícios, para tornar-se autônoma somente em 1911, ano no qual é realizada a *Primeira Exposição Brasileira de Belas Artes*, que apresentou trabalhos de 67 artistas nas modalidades pintura, escultura, arquitetura, desenho e fotografia (Idem, p. 13). A história da instituição é extremamente interessante e, ao conhecê-la, é impossível não notar a forma como o Estado-Nação compreendia as Artes Visuais que não focavam a História do Brasil, e era de forma paradoxal: ora enquanto atividade supérflua e de menor valor, ora enquanto demarcadora de luxo e de distinção social.

Não sendo este nosso foco, gostaríamos apenas de elucidar o incêndio pelo qual passou a instituição em 1930 e, no mesmo ano a instalação de um batalhão no local, momento da Revolução de 1930, fatos que ocasionaram seu temporário fechamento e que reafirmam uma compreensão equivocada do papel e da importância de museu de arte nesse período.

Durante muitos anos as obras que compunham o seu acervo tinham duas procedências mais comuns: os prêmios dos salões de arte promovidos pelas classes dominantes ou obras que os pensionistas tinham a obrigatoriedade de produzir e enviar como forma de comprovação de seus estudos. A natureza elitista da instituição é perceptível numa rápida passagem pelo seu acervo, especialmente, ao que se refere às obras dos séculos XIX e primórdios do XX.

Trabalhos que rompiam com o academicismo tinham grande resistência por parte dos júris de salões e as primeiras obras a romperem com essa estética e adentrarem o acervo da instituição foram das modernistas Anita Malfatti (1889-1964) e Tarsila do Amaral (1886-1973), ambas em 1929.

Visto esse histórico, é compreensível os motivos de uma escassez de obras de artistas afrodescendentes na Pinacoteca do Estado. Apesar disso, desde já, julgamos prudente e meritório destacar a atuação de um homem negro na direção da instituição: Emanuel Araújo. Citado algumas vezes nessa tese como artista visual que é, dentre as suas múltiplas habilidades encontra-se a de gestor de arte e cultura. Araújo passou pela Pinacoteca do Estado como diretor entre os anos de 1992 e 2002, sendo responsável pela restauração²⁶ e revitalização não somente do edifício, mas de um novo capítulo da instituição que encontrava-se literalmente no ostracismo²⁷.

De artistas de reconhecimento internacional como é o caso do escultor e fotógrafo Auguste Rodin (1840-1917), a artistas afrodescendentes pouco conhecidos até então, como o já citado Eustáquio Neves, Araújo organizou diversas mostras que ficaram gravadas na memória da população paulistana apreciadora de Artes Visuais, trazendo nomes consagrados e, o que é mais importante para nossa pesquisa, lançando luz à até então pouco explorada herança visual africana e afrodescendente no país. Além disso, deu continuidade a um trabalho valioso iniciado no MAM de São Paulo a partir da organização da exposição *A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica*, de 1988, em comemoração ao centenário da abolição da escravidão no Brasil, que foi uma série de exposições que apresentou e destacou artistas e feitos de afrodescendentes.

Dentre às mesmas, registramos as que foram premiadas com o Grande Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte como as do projeto *Vozes da Diáspora*, composto pelas exposições *Pintores Negros do Século XIX*, *Altars Emblemáticos de Rubem Valentim*, *Arte Ritual do Candomblé – Mantra para Oxalá*, *Brasil-África-Brasil*, *O Inconsciente Revelado*, com esculturas de Agnaldo Manoel

²⁶ Executada sob projeto do arquiteto Paulo Mendes da Rocha (1928-).

²⁷ Emanuel Araújo criou "(...) a Associação dos Amigos da Pinacoteca do Estado, entidade que colabora com as atividades de conservação, divulgação e ampliação do acervo, ao mesmo tempo em que viabiliza os projetos do Museu por meio de captação de recursos. Desde então, diversas doações importantes têm sido feitas ou intermediadas pela Associação." (100 Anos da Pinacoteca do Estado: A Formação de um acervo. Centro Cultural FIESP. Galeria de Arte do SESI. Realização FIESP/SESI/SENAI/IRS/Pinacoteca do Estado de São Paulo. Secretaria de Estado da Cultura. Governo do Estado, 2005, p. 37).

dos Santos e *Os Herdeiros da Noite: Fragmentos do Imaginário Negro*, de 1995, por meio da qual elevou nomes emergentes no cenário artístico brasileiro como o da artista visual Rosana Paulino, na ocasião uma recém-graduada. A passagem de Emanuel Araújo pela instituição modificou formas de ver e apresentou obras ao olhar, e esse fato diferencia exponencialmente o acervo da Pinacoteca do Estado dos demais museus de São Paulo e do Rio de Janeiro que analisamos.

Restabelecendo o diálogo sobre o acervo da Pinacoteca do Estado, nele constam 6.000 obras cuja análise fizemos de forma distinta de como operamos em relação às demais análises dos acervos dos outros museus. No seu centenário, completo e comemorado em 2005, a instituição foi convidada pela FIESP a realizar uma exposição comemorativa na Galeria do SESI. Para tanto, o diretor e museólogo Marcelo Mattos Araújo selecionou 150 obras consideradas as mais representativas do acervo e, dessa forma, foi organizada a exposição *100 anos da Pinacoteca: A Formação do Acervo* (2005). Segundo Araújo, foi apresentada:

(...) uma visão histórica do processo de formação do nosso acervo ao longo de um século, evidenciando as diferentes estratégias do Governo do Estado de São Paulo para a aquisição de novas obras, bem como destacando doações realizadas por colecionadores, artistas e empresas durante esse período. (...) Foi na articulação entre a ação pública e a iniciativa privada que a Pinacoteca do Estado foi criada e se desenvolveu. (Araújo, 2005, p. 13).

Por isso, realizamos a nossa observação primeiramente focando as obras que a própria direção curatorial da Pinacoteca do Estado considerou, no momento da completude de seu centenário, as mais significativas conforme o catálogo que registrou a exposição e, na sequência, focamos o acervo como um todo.

Na exposição comemorativa encontramos a representação do elemento negro nas obras de Anita Malfatti, *Tropical*, 1917; em Candido Portinari, com seu trabalho *Mestiço*, de 1934; em *Bananal*, 1927 de Lasar Segall (1891-1957); e em *Mocinha com gato à janela em Ouro Preto*, de 1946, autoria de Di Cavalcanti, todos óleos sobre tela.

Assim como no MNBA, mais uma vez esse é o grupo de modernistas clássicos trazendo uma visão cristalizada sobre representar o negro. Também encontramos uma pintura em óleo sobre madeira de Carlos Prado (1908-1992), de nome *Batuque*, 1935 e outra obra confeccionada na mesma técnica e executada por

Pedro Peres (1850-1923), de nome *Fascinação*, 1902, curiosa cena na qual uma menina negra trajada com vestido puído e descalça observa uma boneca branca, loura e de olhos azuis extremamente bem vestida e limpa. Observando com olhos que exprimem desconfiança, surpresa e talvez inveja de um brinquedo que pode ser objeto do desejo, mas também que representa o que ela não é naquele momento: nem branca, nem bem cuidada.



Fig. 10 – Pedro Peres, *Fascinação*, 1902, óleo sobre tela, 35,7 X 31,2 cm.

Enquanto artistas afrodescendentes, encontramos os mesmos já vistos em outros acervos, novamente Emanuel Araujo, com uma de suas xilogravuras de armar, feita em cores e sem título, datada de 1972; Rubem Valentim, com *Emblema nº5*, sem data, óleo sobre aglomerado de madeira; Estevão Roberto da Silva, *Natureza Morta*, 1888, óleo sobre tela e Benedito José Tobias (1894-1963), *Piques*, 1933, obra realizada na mesma técnica. Sobre Rubem Valentim, destacamos que durante a gestão de Emanuel Araujo, o artista visual organizou uma sala dedicada somente às obras dele, afirmando a importância desse artista na História da Arte do Brasil, ainda que nos livros ele não tenha o devido justicamento. Esse espaço pode ser compreendido como uma homenagem, mas também como uma forma de

resistência simbólica. Findam aqui os artistas afrodescendentes na exposição comemorativa do centenário.

No acervo, de modo geral, nos deparamos com muitas representações. De Dário Villares Barbosa (1880-1952), encontramos quatro obras com temática centrada no norte da África e produzidas em óleo sobre tela, sendo elas *Feiticeiro Sudanez*, 1919, *Figura de Mulher*, sem data, *Negro com Bule*, 1919 e *Tanger*, sem data. Henrique Bernardelli (1858-1936), se faz presente com *Cabeça de Negro*, um óleo sobre madeira sem data; Guiomar Fagundes (1896-1975), com *Baiana Quitandeira*, 1931, óleo sobre tela; *Mulata Quitandeira*, sem data, uma das primeiras obras do acervo, de Antonio Ferrigno (1863-1940); *Ressonando*, 1906, óleo sobre tela de José Monteiro França (1876-1944) e um óleo sobre cartão sem título no qual está concebido um retrato de menino negro trajando uma velha camisa e segurando o que aparenta ser uma laranja.

Também encontramos trabalhos de Leopoldo Gontuzzo (1887-1983), *Flor Tropical*, de 1952, óleo sobre tela, representando uma mulher negra nua; de Clóvis Graciano (1907-1988), a tela em óleo *Meninos com Pássaros*, 1967 e outra de mesmo nome datada de 1968; de Américo Modanez (1931-) com a obra *Festa de São João*, 1966, óleo sobre tela que apresenta várias figuras negras. Há trabalhos de artistas relativamente pouco conhecidos aqui no Brasil, como o óleo sobre tela *Pescador Marpiatense*, 1966, do argentino Eduardo Raul Pentenello (1911-?); a aquarela de Alexandre César Formenti (1874-1944), *Costume Senegalês*, sem data; e o desenho sem título, de 1982, feito a lápis sobre triplex de Maria Lidia dos Santos Magliani (1946-), evidenciando a dificuldade de catalogar obras de arte que, como mencionado anteriormente, podem ter chegado à Pinacoteca do Estado via doação e não como política de implementação do perfil do acervo.

Retornando aos nomes de artistas mais conhecidos encontramos no acervo uma intrigante tela à óleo de Eliseu Visconti (1866-1944), *Mulher*, sem data, produzida em óleo sobre tela que, apesar do título, retrata uma jovem provavelmente no início de sua puberdade. Ainda achamos mais um conjunto de obras de artistas modernistas consagrados representados no acervo, como o belo óleo sobre tela *Três Orixás*, 1966, de Djanira da Motta e Silva; mais uma impressão da xilogravura *Negra*, 1951, de Lívio Abramo; duas xilogravuras de Hansen Bahia (1915-1978), da série Navio Negreiro, todas de 1957, uma recriando um porão de navio e outra apresentando uma mãe com seu bebê.

Aqui, elucidamos três obras que fogem cronologicamente e enquanto linguagem das demais obras do acervo mencionadas até então, são elas de autoria de Humberto Cozzo (1900-1981), uma escultura fundida em bronze de estética mais academicista, representando uma *Cabeça de Preto*, de 1929; duas xilogravuras de cordel de José Francisco Borges (1935-), conhecido como J. Borges, uma que retrata a festa do Cavalo Marinho ou Burrinha, sem título e outra de nome *Samba de Matuto*, ambas não datadas; finalizando essas representações, há uma fotografia de Cristiano Mascaro (1944-), da série Bom Retiro e Luz: um Roteiro, de título *Casa/ no Jardim com Grade*, de 1976, em preto e branco, na qual um homem negro corteja uma mulher branca a qual se desvia das lentes da câmera, um tanto encabulada, ao que nos parece.



Fig. 11 – Djanira da Motta e Silva, *Três Orixás*, 1966, óleo sobre tela, 129x193 cm.

Enquanto artistas afrodescendentes protagonistas de suas produções e obras, há pinturas dos que passaram pela ENBA, de Arthur Timótheo da Costa, *Autorretrato*, 1908, em óleo sobre tela. Retomando comentário realizado anteriormente, podemos comparar o autorretrato de Arthur Timótheo da Costa de posse do MNBA e o da Pinacoteca do Estado, as diferenças são bem visíveis, bastando observar as divergências entre os tons de peles e os traços faciais.

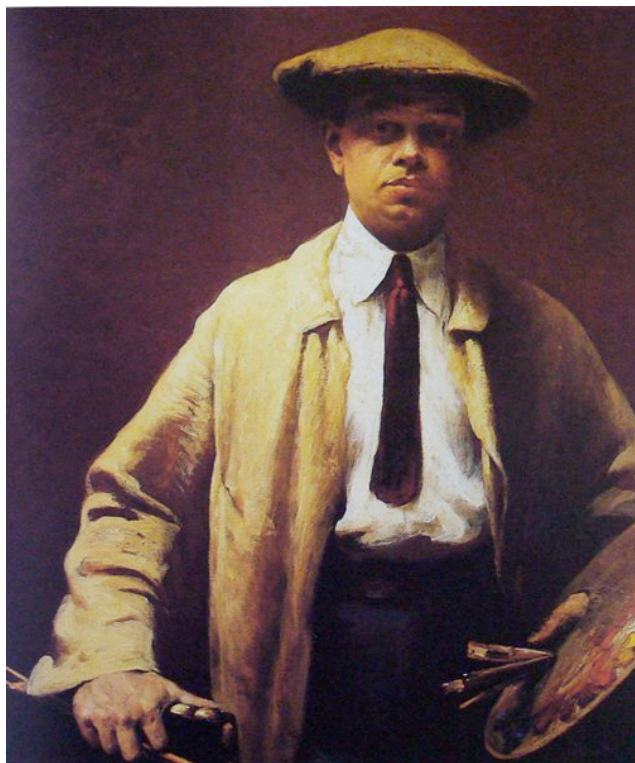


Fig. 12 – Trabalho de Arthur Timótheo da Costa no acervo do MNBA, *Autorretrato*, 1919, óleo sobre tela, 86 x 79 cm.



Fig. 13 - Trabalho de Arthur Timótheo da Costa no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, *Autorretrato*, 1908, óleo sobre tela, 41 x 33 cm.

Do já citado na exposição comemorativa dos cem anos da Pinacoteca do Estado, Estevão Roberto da Silva possui seis pinturas no acervo, sendo quatro naturezas mortas, seu estilo por excelência, e dois retratos. Na tradição paulistana há as obras de Benedito José Tobias (1894-1970?), que não é um artista que passou pela ENBA, mas que em suas telas preservou essa verve acadêmica, possuindo o surpreendente número de 15 telas no acervo da Pinacoteca do Estado, sendo duas delas retratos de homens negros *Sem Título* (cabeça de velho), executada em óleo sobre tela e *Retrato*, aquarela e grafite sobre papel, ambas sem data.

Emanoel Araujo figura no acervo com nada menos do que 33 trabalhos efetuados nas mais diversas técnicas de gravura, demonstrando seu amplo conhecimento desses meios, ainda há uma escultura em madeira. De Rubem Valentim há 28 trabalhos que, assim como ocorre com as obras de Araujo que compõem o acervo da instituição, demonstram a expertise do artista nas mais variadas linguagens e técnicas artísticas.



Fig. 14 – Emanoel Araujo, *Gravura de armar*, 1972, xilogravura, 101 x 70 cm.



Fig. 15– Rubem Valentim, *Alfabeto kitônico*, 1987, serigrafia em cores, 70,5 x 100 cm.

Há dois artistas populares representados pela tela intitulada *Bandeira do Divino*, sem data de Emygdio de Souza, cuja origem nos parece ser afro-indígena, ao observar os seus parques retratos disponíveis, e Waldomiro de Deus (1944-), que possui seis telas a óleo no acervo, sendo algumas delas *Descobrimento do Brasil* e *O futuro de todos nós*, ambas de 1977, demonstrando a preocupação do artista popular por uma temática que reflete a nossa realidade urbana e contemporânea. No acervo também estão 29 obras de Bené Fonteles (1953-), realizadas nas mais diversas linguagens desde a xerografia até o momento da instalação, que possui exímio domínio de repertório acerca da cultura visual afro-religiosa e, em alguns momentos, também atuou como curador de exposições sobre artistas negros, como *Rubem Valentim: Artista da Luz*, ocorrida na Pinacoteca do Estado em 2001.

Esse tipo de produção e sua atuação se aproximam da discussão iniciada por Cunha sobre os artistas não negros que adotam essa temática afro-religiosa ou mesmo afro-social, em que indaga-se se os mesmos poderiam, dessa forma, serem considerados artistas afro-brasileiros (CUNHA, 1983). Portanto, não o colocamos nem ao lado dos artistas que tratam das representações, nem dos que são afrodescendentes.

Temos conhecimento de que recentemente, a instituição atualizou as obras de seu acervo voltado à produção contemporânea de forma geral e que, dentre as novas incorporações, estão trabalhos dos artistas afrodescendentes que já citamos e que visitaremos novamente ao longo da apresentação desse trabalho.

A exposição *Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca*, inaugurada em dezembro de 2015, apresentou ao público tanto obras aqui já comentadas que há muito estavam incorporadas ao acervo da Pinacoteca do Estado, quanto aquisições recentes realizadas na gestão do atual diretor técnico e superintendente Tadeu Chiarelli (1956-), que é historiador de arte, professor da USP e curador, com a finalidade de atualizar o acervo, mas também de dar continuidade ao trabalho iniciado por Emanuel Araujo no sentido de expansão e de visibilidade das produções de artistas afrodescendentes.

Dentre as novas aquisições destacamos uma obra de Heitor dos Prazeres (1898-1966), que segundo o diretor faltava ao acervo, e o trabalho de Rômulo Vieira Conceição (1968-), que tem realizado instalações que divergem absolutamente de qualquer conceito pré-estabelecido de arte afro-brasileira.



Fig. 16– Rômulo Vieira Conceição.

Estrutura Dissipativa/ Gangorra, 2013, lâminas de vidro, pintura automotiva sobre MDF e ferro, azulejos e cerâmica. 220 x 440 x 450 cm.

Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo

Muitos dos artistas cujas obras foram recentemente adquiridas pela Pinacoteca do Estado têm produzido abordando aspectos da História do Brasil, que dizem respeito às populações africanas trazidas para cá e à forma paradoxalmente perversa como seus descendentes e suas heranças cultural, social, estética, religiosa e histórica têm sido manipuladas, cooptadas, administradas pelas elites e pelos sucessivos governos, do colonial ao republicano. Sem “meias imagens”, seus trabalhos trazem imagens e questionamentos impactantes não vistos, anteriormente, em exposições ocorridas em espaços institucionais oficiais, especialmente, se considerarmos que as obras foram produzidas por homens e mulheres de cor negra.

Esses indícios de transformações no perfil desse acervo apontam para verdades que precisam serem vistas, posto que não há uma verdade única, mas versões, e essa iniciativa da Pinacoteca do Estado de visibilizar os trabalhos de artistas afrodescendentes, muito possivelmente, será incorporada por direções de outras instituições, pois se mostra inviável num mundo onde minorias cada vez mais encontram espaços de fala, que os museus permaneçam à margem dessa conversa. Segundo a curadora espanhola Elvira Dyangani Ose, são essas:

(...) práticas artísticas que envolvem arquivo, memória e história em tentativas de ampliar, problematizar ou lançar novos significados sobre narrativas hegemônicas. Configurando-se como tendência recorrente, que vem impulsionada pela urgência de repensar o passado e seu projeto de futuro (...). Se alguns trechos de processos políticos, sociais e culturais que permanecem ainda hoje obscuros – e/ou exigindo nova reflexão à luz do presente –, outros discutem os limites da memória na criação de novas narrativas históricas. (OSE, 2014, p.3).

Dez anos de direção de Araujo na instituição, indubitavelmente, contribuíram para a aquisição e recepção de doações de obras de artistas afrodescendentes, portanto, é provável que alguns estejam de fora dessa contabilidade. Todavia, não ambicionamos números exatos, não se trata de matemática, mas sim de uma aproximação da presença ou ausência desse corpo negro enquanto tema e sujeito das e nas Artes Visuais nessa bem-conceituada instituição.

1.2.4 Museu de Arte Moderna (SP)

O Museu de Arte Moderna de São Paulo tem uma história muito peculiar que se confunde com a do Museu de Arte Contemporânea da mesma cidade. Fundado em 1948, os estudiosos de sua história e acervo dizem que até 1963 está configurada a sua primeira fase, período no qual se constituiu o portentoso acervo de arte europeia que, nesse mesmo ano foi doado à Universidade de São Paulo. Nesse momento a direção do MAM também foi a responsável pelas primeiras edições das Bienais Internacionais de São Paulo, conhecidas como Bienais Internacionais do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

A segunda fase, de 1963 a 1967, notabilizou-se pela luta para a retomada da posse do acervo doado à USP e pela garantia do nome da instituição como MAM. De 1968 a 1982, ocorre a terceira fase na qual a política do MAM, de como seria reconstituído o acervo, as ações culturais e sua gestão passam a ser delimitadas. Podemos observar a conturbada história da instituição cujo momento mais dramático foi a perda de seu acervo, falta que os Panoramas de Arte Brasileira tinham a intenção de suprir ampliando, dessa forma, o acervo. Assim, o MAM detém um conjunto de produções representativo do que se produziu em arte contemporânea nas últimas décadas, possuindo obras de artistas considerados pela crítica como fundamentais para a compreensão desse desenvolvimento das formas visuais.

Sobretudo, frisamos que o acervo do MAM não tem sido o foco de suas ações, mas sim as exposições de curta duração e demais serviços voltados ao atendimento e formação do público visitante, com especial atenção dedicada aos escolares.

Identificamos raríssimas referências ao negro no acervo da instituição, o que nos surpreende, visto que uma considerável parcela de obras nas quais o negro está representado, por exemplo, foram produzidas durante o período modernista. Enquanto representações, encontramos dois trabalhos realizados por José Pancetti (1904-1958), *Retrato de Francisco*, de 1945 e *Leitura*, de 1944, ambos em óleo sobre tela. De Alfredo Volpi, há o retrato *Mulata*, 1927, também em óleo que dizem ser a imagem de sua companheira Benedita, a qual Volpi tratava como Judith (*sic*). Na arte contemporânea há a fotografia de Mário Cravo Neto (1947-2009), representando o orixá Exu, *Carlinhos Brown como Exu*, 1996, em preto e branco.

Enquanto artistas, encontramos quatro nomes representativos de diferentes épocas. No modernismo tardio Heitor dos Prazeres, com o óleo sobre tela *Dança*, de 1965. De Emanuel Araujo, uma litogravura sem título, datada de 1988. Também está no acervo uma pintura de Antonio Bandeira intitulada *Abstrato*, 1961, realizada em aquarela e nanquim sobre papel e, por fim, uma pintura em acrílica sobre tela, de Beatriz Milhazes (1960-), de 1984. Aqui faz-se necessário um apontamento acerca da incorporação de Milhazes enquanto artista afrodescendente. Dentro do espectro afro-americano do que vem a ser o cidadão afrodescendente, fenotipicamente ela poderia ser incluída nessa categoria, uma vez que estamos tratando da origem étnico-racial dos artistas e das representações que encontramos nesses acervos. Todavia, não encontramos nenhuma declaração da artista acerca dessa ascendência.



Fig. 17– Beatriz Milhazes, Sem título, 1984, acrílica sobre tela, 283 x 150,8 cm.

1.2.5 Museu de Arte Contemporânea da USP (SP)

O acervo inicial do Museu de Arte Contemporânea da USP, constituído por obras de arte europeias, como apontado anteriormente, é fruto da doação do

antigo acervo do MAM cedido por Francisco Matarazzo (1854-1937) e sua esposa Yolanda Penteado (1903-1983). Esse acervo levou consigo parte das histórias do MAM e das Bienais em São Paulo, o que configura uma intrincada e complicada relação entre as três instituições, MAM, MAC e Fundação Bienal. Outra parte significativa do acervo foi doada ao MAC por Theon Spanudis (1915-1986), e se refere à arte brasileira.

O MAC está vinculado à USP e, como tal, acaba por incorporar e reproduzir o acesso privilegiado aos seus cursos, na medida em que mantém um sistema de vestibular e formato de avaliação estruturados a partir da mensuração de conhecimentos pouco desenvolvidos e aprofundados nas instituições de ensino público, nas quais encontra-se a parcela mais vulnerável da população. Essa constatação já havia sido apontada no Congresso do ICOM²⁸, ocorrido na Holanda em 1989, onde diretores e curadores de museus identificaram a:

(...) política classicista dos Museus de Arte Moderna, que mostram apenas a produção de uma classe social (...). Acusou-se os Conselhos de museus de privilegiar somente a cultura de elite e de sufocar a ação cultural mais democrática e ampla (...). (TAVARES, 1990, p. 7).

Relembrando que estamos tratando aqui de um museu de arte contemporânea que possui um acervo de arte moderna. Após essa crítica que envolve acervos e ações de museus de arte moderna ao redor do mundo, o MAC passou a planejar ações para minimizar essa postura, ou mesmo modificá-la.

Entre essas medidas estiveram exposições que propuseram revisões históricas a partir de obras do acervo; a sedimentação do museu como local de visitação, conhecimento e pesquisa de um público que extrapolasse os limites da própria USP, promovendo o acesso de pessoas das várias classes sociais; intersecções entre a arte erudita e a popular; dentre outras. Por exemplo, a partir de 1986, novos projetos foram delineados e colocados em prática, dentre eles, nos interessa dois deles, o *Projeto Arte e Minoria* e *Estéticas das Massas*. O primeiro contemplou a visão da arte pelas mentes e criatividade de artistas com comprometimentos psiquiátricos, na exposição temporária *Arte e Loucura* (1987); a

²⁸ ICOM é o Conselho Internacional de Museus, criado em 1946, é a única organização internacional não-governamental que representa os museus e seus profissionais à escala mundial e que mantém relações formais com a UNESCO. O que é o ICOM. *ICOM – International Council of Museums*. Disponível em: <www.museums.gov.mo/por/imd2012/icom.html>. Acesso em: 11 nov. 2015.

interpretação de mitologias e iconografias de povos indígenas em *Civilidades da Selva* (1988); e a arte feita pelas mulheres na exposição *Arte e Minoria* (1989). Curiosamente, o segmento populacional afro-brasileiro não foi identificado enquanto uma minoria a ser observada dentro desse projeto e sim no *Estéticas das Massas*, realizado em parceria com estudantes da ECA. Nesse segundo projeto foram realizadas exposições temporárias que objetivaram estabelecer diálogos entre as estéticas populares e as eruditas, a partir das seguintes exposições temporárias: *Carnavalescos* (1987), *A Estética do Candomblé e Combogós*, *Latas e Sucatas: Arte Periférica*, ambas de 1989.

Vemos, assim, que ainda que não tenhamos encontrado muitos artistas ou representações de figuras ou simbologias afrodescendentes no acervo, há, por parte das ações da instituição, os esforços para que, sua visualidade exposta e as leituras possíveis sejam cada vez mais inclusivas, humanistas e democráticas. Ressaltamos que as principais exposições anuais ainda se pautam no acervo que foi motivo de grandes disputas, o que é muito cabível.

Enquanto representação, encontramos os trabalhos de Tarsila do Amaral, com a tela *A Negra*, óleo sobre tela de 1923, cuja história é a de que seria essa uma homenagem à sua mãe de leite ou mãe preta e, mais uma vez, Di Cavalcanti representado por um trabalho sem título, em técnica mista (nanquim, *crayon* e guache) sobre papel, de 1929.

Sobre os artistas afrodescendentes com obras em seu acervo, identificamos novamente Rubem Valentim, com obra sem título, um pequeno guache sobre papel sem datação, apenas.

A pesquisa passou por acervos representativos da arte produzida no Brasil desde o século XVIII, que são compreendidos como fundamentais para o entendimento dos processos e etapas da História da Arte do país. Contudo, retomamos que tivemos como objetivo uma breve análise dos mesmos e a localização de representações de tipos afrodescendentes e, principalmente, de obras de artistas dessa origem nesses espaços. Dessa maneira, evidentemente que não temos como descobrir as origens de um considerável número de artistas, sobretudo porque em alguns casos os dados biográficos e contextuais de suas produções, tais como textos críticos e depoimentos, são inexistentes ou pouco se envolvem com esse dado da origem étnico-racial. Não vislumbramos essa precisão, todavia, por meio das informações aqui apresentadas evidencia-se que a quantidade

desses artistas nos principais museus é muito pequena e repetem-se nomes nesses acervos, comprovando o poder das classes hegemônicas em firmar que tipo de artistas e de produções são perpetuadas nesses lugares, os quais guardam tesouros e que são depositórios das construções e conservações de memórias, histórias e conhecimentos.

A Pinacoteca do Estado de São Paulo mostra um acervo diferenciado nesse sentido e isso ocorre certamente devido à direção, durante 10 anos, de Emanuel Araujo, expandido os limites do que se compreendia até então enquanto artista e enquanto obra de arte de museu e, principalmente, as temáticas sobre as quais essas obras tratavam. Tendo em vista a maior quantidade de números e nomes que encontramos nos acervos, finalizamos esse capítulo apresentando a tabela abaixo onde são expostas as representações de indivíduos afrodescendentes levantadas enquanto tema - e os artistas afrodescendentes que possuem obras nos acervos investigados:

INSTITUIÇÕES	Representações	Artistas Afrodescendentes
MNBA (RJ)	Modesto Brocos Y Gomes, Emiliano Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Candido Portinari e Djanira da Motta e Silva.	Leandro Joaquim, Estevão Silva, Arthur Timótheo da Costa, João Timótheo da Costa, Tomás Santa Rosa, Agnaldo Manoel dos Santos, Fernando Diniz dos Santos, Antonio Bandeira, José Antônio da Silva e Emanuel Araujo.
	05	10
MHN (RJ)	Rodolfo Bernardelli, Johann Moritz Rugendas, Arnaud Julien Pallière, Erotides Américo de Araújo e Estátua Alegoria à lei do Ventre Livre sem autor identificado.	Leandro Joaquim.
	05	01
PINACOTECA (SP)	Anita Malfatti, Candido Portinari, Lasar Segall, Di Cavalcanti, Carlos Prado, Pedro Peres, Dário Villares Barbosa, Henrique Bernardelli, Guiomar Fagundes, Antônio Ferrigno, José Monteiro França, Leopoldo Gontuzzo, Clóvis Graciano, Américo Modanez, Eduardo Raul Pentenello, Alexandre Melo Formenti, Maria Lidia dos Santos Magliani, Elisei Visconti, Djanira da Motta e Silva,	Emanuel Araujo, Rubem Valentim, Estevão Roberto da Silva, Benedito José Tobias, Arthur Timotheo da Costa, Emydio de Souza, Waldomiro de Deus, Rosana Paulino, Jaime Lauriano, Sidney Amaral, Flávio Cerqueira, Genilson Soares, Heitor dos Prazeres e Rômmulo Vieira da Conceição.

	Hansen Bahia, Humberto Cozzo, J. Borges, Cristiano Mascaro, Rosana Paulino, Sidney Amaral, Flávio Cerqueira, Heitor dos Prazeres.	
	27	14
MAM (SP)	José Pancetti, Alfredo Volpi e Mário Cravo Neto.	Heitor dos Prazeres, Emanuel Araujo, Antonio Bandeira e Beatriz Milhazes.
	03	04
MAC (SP)	Tarsila do Amaral e Emiliano Di Cavalcanti.	Rubem Valentim.
	02	01
TOTAIS	42	30

1.3 A Presença nos livros de História da Arte Brasileira

O registro e a crítica do que o povo brasileiro tem produzido nas artes visuais são práticas que se iniciaram apenas no século XIX. Para termos uma ideia, o modelo de estudo e de crítica de arte que adotamos, que é o europeu, tem os primeiros escritos identificados por volta do século XV, realizados pelo pintor e arquiteto italiano Giorgio Vasari (1511-1574), que é reconhecido como o primeiro historiador da arte.

Vasari teve o mérito de acompanhar importantes nomes da arte europeia, notadamente atuantes durante o período renascentista, no Alto Renascimento²⁹. Michelangelo Buonarroti (1475-1564), Rafael Sanzio (1483-1520) e Leonardo Da Vinci (1452-1519). Grandes artistas desse período, dentre outros, tiveram as suas biografias e feitos narrados no livro *Vite* ou *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550). Passados tantos séculos, o modo Vasari de registrar a História da Arte sedimentou-se, pautado na biografia do artista para, na sequência, realizar uma apresentação ou apreciação das obras produzidas, poucas vezes seguidas de uma crítica e de uma contextualização histórica e sociológica.

Os primeiros brasileiros a se ocuparem de escrever sobre os artistas que estavam produzindo foram o pintor e um dos diretores da Academia Imperial de Belas Artes, Manuel Araujo Porto Alegre³⁰ (1806-1879), que redigiu o artigo *Memória*

²⁹ O Alto Renascimento é compreendido entre os anos de 1450 e 1527.

³⁰ Manuel Araujo Porto Alegre foi “pintor e caricaturista, crítico, historiador de arte e professor, verdadeiro homem do seu século” formado pela Academia Imperial de Belas Artes e aluno de importantes artistas franceses que chegaram com a Missão Artística Francesa, como Jean Baptiste

sobre a antiga escola de pintura fluminense (1841), considerado o primeiro texto da História da Arte Brasileira.

Retomaremos o conteúdo do mesmo no segundo capítulo desse trabalho, situação em que trataremos dos artistas afrodescendentes no século XIX. Outro importante nome a se reverenciar ao tratarmos da história e crítica das Artes Visuais geradas no Brasil é o de Luis Gonzaga Duque Estrada (1863 -1911), que escreveu o livro *A Arte Brasileira* (1888), por meio do qual nos legou uma excelente percepção do clima das artes do século XIX, trazendo sensíveis e raras análises de obras de pintores afrodescendentes.

Isso dito, temos como fato que são poucos os livros que focam a História da Arte do Brasil a abranger a nossa produção visual do período paleolítico até os dias atuais. Dessa forma, para realizarmos a análise da representação de artistas afrodescendentes nesses livros tivemos como a primeira grande referência o material publicado em dois volumes, organizado pelo historiador e crítico de arte Walter Zanini, o já mencionado *A História Geral da Arte no Brasil* (1983), que nos proporciona um estudo bem completo a partir dos seus 15 capítulos.

Os conteúdos presentes nele têm suas pesquisas e escritas distribuídas entre pesquisadores de notório saber nos períodos e/ou estilos abordados. Poderíamos afirmar que esse é o grande livro de História da Arte do Brasil. Encontra-se esgotado e com exemplares disponíveis para consultas apenas em bibliotecas particulares ou naquelas pertencentes às grandes universidades e museus, como foi o caso dos exemplares que consultamos. Interessante e necessário pontuar que a discussão do revisionismo na História da Arte que trazemos hoje, já estava incorporada por Zanini ao incluir dentre os capítulos a arte produzida pelos artistas populares, pelos artistas negros e negras, por artistas com questões psiquiátricas. No mesmo período em que ele produzia *A História Geral da Arte no Brasil*, Belting e Danto também estavam com essa mesma preocupação da inclusão da produção feita pela maior quantidade possível de pessoas dando, com isso, uma representativa amostra de formas de ver e fazer arte por diferentes segmentos sociais e étnico-raciais. Porém, o que nos interessa na coleção são cinco capítulos que serão esmiuçados mais adiante.

Debret (1768 - 1848). In: Escola Fluminense. *Enciclopédia Itaú Cultural*. Termos e Conceitos. São Paulo. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13541/Escola-Fluminense-de-Pintura>>. Acesso em: 10 out. 2014.

No início do século XXI, outras publicações que se mostraram convenientes a essa investigação foram os catálogos publicados em decorrência da *Mostra Brasil + 500 anos Artes Visuais*, ocorrida em 2000, em três pavilhões do Parque do Ibirapuera, e dividida em 12 módulos objetivando dar conta de apresentar aos visitantes com idade a partir de 4 anos o que os brasileiros criaram em termos de visualidade.

Com curadoria do crítico e historiador da arte Nelson Aguilar (1943-), para cada um dos 12 módulos foram convidados outros curadores como forma de garantir informações consistentes acerca dos mais diversos tipos de objetos, de reconstituição de fóssil de um gigante tatu-bola às obras de arte trazidas de outros países, como os retratos de “gentes da terra” em tamanho natural, pintados pelo holandês Albert Eckhout (1610-1655).

Na mesma linha de *História Geral da Arte no Brasil*, de Zanini, tendo a pluralidade de povos do Brasil enquanto um valor que enriquece a nossa produção visual, do período pré-colonial ao contemporâneo, estão ali registradas importantes obras que nos auxiliam na compreensão da gênese da estética brasileira. Já mencionamos que existiam dois módulos específicos para a apresentação de obras de artistas afrodescendentes. Como nessas duas unidades já estavam enfatizadas as pesquisas que se referiam diretamente à produção que visamos e ao ser afrodescendente, nosso interesse residiu em identificar outros artistas descendentes de africanos incluídos nos módulos de *Arte do Século XIX*, de *Arte Moderna* e de *Arte Contemporânea*, seguindo as presenças ou ausências dentro da História da Arte brasileira oficial. Ou seja, a que ambiciona dar continuidade à História da Arte europeia. Afinal, os artistas negros e negras possuem lugares afora as categorizações que lhes foram conferidas, como a de arte negra ou de arte afro-brasileira?

Também consultamos os catálogos de obras da coleção do Instituto Itaú Cultural que trazem produções do período moderno e contemporâneo, divididos em dois livros intitulados *Coleção Itaú Moderno* e *Coleção Itaú Contemporâneo*. Isso em uma coleção em permanente exposição no Itaú Cultural, a coleção Brasileira. Decidimos por examiná-la porque se estamos tratando de um caminho percorrido pela obra e pelo artista dentro do sistema da arte que a partir dos sujeitos (galeria, museu e livro ou catálogo de arte), é, em alguma medida, conveniente investigar

uma grande coleção particular que, de tempos em tempos, é publicizada em exposições temporárias dentro dos espaços expositivos do Instituto Itaú Cultural.

Portanto, aqui mostramos um grande comprador e colecionador de arte representado nessa pessoa jurídica que, tendo em vista os seus portentosos catálogos, ambiciona fazer-se conhecido enquanto um importante termômetro de uma produção de arte representativa do que vem sendo criado pelos artistas do país, com destaque para as obras do século XX em diante.

Para divulgação da análise e conclusão da mesma, os dados coletados seguirão em forma de texto da seguinte maneira: nome da publicação; como a mesma está organizada; e, quantos artistas afrodescendentes constam na mesma. No decorrer dessa análise também levantamos as representações de afrodescendentes encontradas nas obras catalogadas, pensando na questão do corpo negro enquanto um enigma que ora se converte em fetiche sensual-sexual e, portanto um corpo considerado belo, ora em estigma que está à margem da sociedade.

1.3.1 *História Geral da Arte no Brasil*, organização de Walter Zanini, 1983

O primeiro capítulo de *História Geral da Arte no Brasil* trata do período pré-colonial, e finaliza com um décimo quinto capítulo que visa o estudo e a abordagem da arte enquanto registro material e disciplina, como primeiros exercícios de orientações e encaminhamentos voltados à área da Arte-Educação, que hoje é basilar.

Dos 15 capítulos do livro apresentados por Zanini, são cinco os que nos interessam diretamente: o terceiro, o sexto, o oitavo, o décimo terceiro e o décimo quarto.

Sucintamente, o terceiro capítulo se chama *Do Séc. XVI ao Início do Séc. XIX: Maneirismo, Barroco e Rococó*, escrito por Benedito Lima de Toledo (nascimento e morte não encontrados); o sexto, *Séc. XIX: Transição e Início do Século XX*, redigido por Mário Barata (1921-2007); o oitavo, *Arte Contemporânea*, de autoria do próprio Walter Zanini; o décimo terceiro, a fundamental *Arte Afro-Brasileira*, de Marianno Carneiro da Cunha; e, o décimo quarto, *Artesanato*, escrito por Vicente Salles (1931-2013), que compreendemos como Arte Popular.

Contudo, o capítulo sobre a *Arte Afro-Brasileira*, de Cunha, por ser um dos pioneiros dentro da abordagem realizada, na qual o autor aponta desde os artistas não negros que casualmente adotam a temática, até os que sendo negros a incorporaram enquanto tema único e principal em suas produções, não será analisado. Mencionamos o autor e os artistas que constam nesse capítulo e, indubitavelmente, essa é uma referência primordial a essa pesquisa, ainda que discordemos de alguns pontos.

Não o analisamos pelos mesmos motivos que não o fizemos em relação aos catálogos dos módulos *Arte Afro-Brasileira* e *Negro de Corpo e Alma*, do conjunto da Mostra do Redescobrimento. Desejamos verificar, na arte categorizada por movimentos artísticos e por períodos cronológicos e não tão só pela etnia, cor ou raça, quantos são esses artistas afrodescendentes cujas leituras de suas obras conseguiram se ampliar ou sensibilizar para além desse marcador. Seguem os capítulos e os artistas afrodescendentes mencionados em cada um deles:

- Capítulo 3: *Do Séc. XVI ao Início do Séc. XIX: Maneirismo, Barroco e Rococó*, por Benedito Lima de Toledo.

Há uma certa redundância de nossa parte ao selecionar este capítulo visto que a presença de africanos e seus descendentes foi fundamental ao desenvolvimento da arte barroca no Brasil. Ainda assim, como o tópico se estende até o século XIX, o analisamos na esperança de que fossem revelados nomes de outros artistas para além dos já conhecidos. De autoria um artista negro é mencionada a obra *O Cristo da Flagelação*, 1796-1799, de Antonio Francisco Lisboa, feita em madeira policromada, e pertencente à coleção do Museu da Inconfidência de Ouro Preto (MG). Toledo também se refere ao artista Francisco Xavier de Brito (? -1751), cujas imagens não são apresentadas no capítulo e não encontramos mais referências sobre a seu respeito. Outro artífice talentoso mencionado neste capítulo é Manuel da Costa Athayde, o qual parte da bibliografia especializada atribui a sua nacionalidade enquanto portuguesa. Também há menções dele como branco brasileiro, ou mesmo, mulato claro, que se tornaria branco no Brasil devido à enorme quantidade de negros e mestiços escravizados nesse período.

Outros artistas afrodescendentes são lembrados no subcapítulo que trata da trajetória e da obra de Valentim da Fonseca e Silva (1745-1813). Frei Jesuino do Monte Carmelo (1764-1819), também é explicitado a partir de sua pintura do forro da Capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Itu.

- Capítulo 6: *Séc. XIX: Transição e Início do Século XX*, por Mário Barata.

Novamente é mencionado o nome de Valentim da Fonseca e Silva. Um novo nome aparece, o de Manuel Dias de Oliveira (1764-1837), também conhecido como “O Brasiliense”. Há uma menção à pintura de Estevão Roberto da Silva e uma reprodução da mesma, a saber, *Retrato de J. B. Castagneto*, 1880, óleo sobre tela, 37,2 x 45,5, coleção Museu Nacional de Belas Artes.



Fig. 18– Estevão Roberto da Silva - Retrato do Pintor Castagneto, 1880, óleo sobre tela, 45 x 37 cm.

Autoria: Lamberto Scipioni

- Capítulo 8: *Arte Contemporânea*, por Walter Zanini.

A movimentação e os círculos que forjaram a escola modernista no Brasil mostram-se extremamente elitistas, o que nos denuncia um dos principais motivos da inexistência de artistas não brancos. O movimento desenvolveu-se envolvendo artistas de um restrito círculo. Sobre as inovações pictóricas, juntamente com outros pintores que incorporaram aspectos e características de vários estilos, como do Impressionismo, estão os irmãos Timótheo da Costa. No caso de Arthur Timótheo da Costa, há um pequeno destaque no comentário que segue:

Sobretudo em Arthur Timótheo da Costa, o pintor da intrínseca poesia, desaparecido prematuramente, observa-se uma resoluta evolução entre Impressionismo e Expressionismo, como atestam duas de suas melhores obras de 1920. (ZANINI em ZANINI, 1983, p. 532).

Há dois tipos de representações do corpo negro que são mais recorrentes nas obras observadas: a idealização sexual e sensual ou a exaltação da força física empregada ao trabalho braçal. Tais imagens típicas do modernismo brasileiro se fazem visíveis nos seguintes trabalhos: na figura sexualizada da mulata da pintura *Cinco Moças de Guaratinguetá*, 1930, óleo sobre tela, da Coleção do MASP, e *Scène Brésilienne*, 1937-1938, óleo sobre tela, Coleção do Museu Nacional de Arte Moderna de Paris, ambas de Di Cavalcanti.

Igualmente encontramos figuras negras em alguns estudos de Lasar Segall, bem como na obra *Bananal*, 1927, óleo sobre tela, da Coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Destacamos *A Negra*, 1923, óleo sobre tela, Coleção MAC-USP, de Tarsila do Amaral que, segundo a própria artista, evoca a memória das amas de leite, mães pretas e toda a sorte de serviços domésticos executados por mulheres negras nos casarões das grandes fazendas do interior paulista.

Candido Portinari e Alberto da Veiga Guignard, também figuram enquanto artistas que incorporam a temática do negro. De Portinari destacamos *Três Mulheres Sentadas*, 1940, óleo sobre tela, Coleção Aldo Franco e de Guignard *A família do fuzileiro naval*, cerca de 1930, óleo sobre madeira, Coleção IEB/USP e com pequena imagem em preto e branco a obra *Mulata no atelier*, 1949, óleo sobre tela, Coleção Hélio Moraes.

Também aparecem representações de personagens negras feitas pelo artista Percy Lau (1903-1972), o desenho a nanquim *Trabalhadores na estiva*, sem data, nanquim sobre papel, Coleção Museu Nacional de Belas Artes; Yolanda Mohalyi (1909-1978), *Jovem Mãe*, 1942, um óleo sobre tela, Coleção Luciano Falzoni; e Guido Viaro (1897-1971), *Pobreza*, 1948, óleo sobre tela, Coleção Museu Guido Viaro. Segall, Lau, Mohaly e Viaro se preocuparam em trazer representações que nos dão indícios das condições nas quais se encontravam a maioria dos negros da sociedade brasileira, e denunciam a grande vulnerabilidade social na qual esse segmento da população estava submerso.

Na formação dos artistas desse período, o que se mostra como diferencial imprescindível era a “experiência européia”, termo empregado por Zanini. Havia que se criar, porém, sempre a partir do modelo europeu, dessa forma, ver, conhecer, visitar os lugares e obras de arte que compunham tanto os museus a céu aberto, os monumentos nas ruas, quanto as obras presentes em coleções e acervos de museus fechados era etapa básica à constituição de um repertório pessoal respeitável a ser revisitado durante o processo criativo.

Já nas produções mencionadas na segunda metade do século XX, destaca-se o *Gerônimo da Mangueira vestindo capa Parangolé nº. 5*, 1965, feita com panos de diversas texturas e cores, na obra de Hélio Oiticica (1937-1980).

O primeiro artista afrodescendente mencionado neste capítulo foi Rubem Valentim, com a obra *Objeto Emblemático nº. 5*, 1969, feita em madeira recortada, Coleção Museu Nacional de Belas Artes. A obra do artista é extremamente valorizada:

Rubem Valentim (1922) participara do movimento de renovação artística na Bahia em 1945, e sua pintura revela influências parisienses na primeira metade dos anos 50, antes que se decidisse, por inclinação ideológica, pelos signos enraizados na cultura popular afro-brasileira. Vale-se ele de formas emblemáticas, de estudada e rígida ordenação geométrica, para suas pinturas, relevos e objetos tridimensionais. Argan acreditou encontrar nesse repertório de emblemas anímicos substratos de “uma grande e luminosa civilização negra anterior às conquistas ocidentais”. (idem, p. 682).

Curiosamente, Zanini não separa a arte chamada de erudita da popular, e neste mesmo capítulo estão apresentados artistas negros na nomenclatura bem interessante: “Arte Incomum”. Entre eles estão Gabriel Joaquim dos Santos (1892-1985), com a sua *Casa da Flôr*, localizada no Baixo Grande (RJ); Heitor dos Prazeres, com a pintura *Mulata no quarto*, 1963, óleo sobre tela, da Coleção Gilberto Chateaubriand, que diverge da temática mais comumente encontrada em suas obras, e mesmo da postura dos corpos geralmente dançantes e não em repouso.



Fig. 19– Heitor dos Prazeres - *Mulata no Quarto*, 1963, óleo sobre tela, 45 x 54 cm.

Autoria: Paulo Scheuenstuhl

- Capítulo 14: *Artesanato*, por Vicente Salles.

Este capítulo recoloca vários artistas populares num grau abaixo na medida em que os designa como artesãos. Nesta investigação são mencionados diversos nomes que em outras publicações aparecem como artistas populares e que aqui estariam figurados enquanto “artistas incomuns”. São eles Francisco Guarany, que é afrodescendente, Geraldo Teles de Oliveira, a poteira Antonia Maria da Silva, todavia não aparecem artistas populares afrodescendentes reconhecidos dentro do sistema da arte.

1.3.2 Catálogos da Mostra do Redescobrimento³¹ *Século XIX, Arte Moderna e Arte Contemporânea*, organização de Nelson Aguilar

Todos os três catálogos estão organizados pelos nomes dos artistas, apresentados em ordem alfabética, de forma a evidenciar que o curador organizador, Nelson Aguilar, realizou uma seleção dos nomes que considerou mais representativos para dar uma visão geral das artes visuais do Brasil nos três períodos. Os catálogos são o registro do imenso empreendimento que foi a Mostra

³¹ Ao longo da *Mostra do Redescobrimento*, o evento foi rebatizado para *Mostra Brasil + 500 anos Artes Visuais*. Essa modificação configurou-se como manifesto em respeito às populações indígenas que posicionaram-se contrárias à Mostra cujo título incorporava a compreensão de um Brasil surgido a partir de 1.500, ano da chegada dos portugueses. Isto é, desconsiderando a existência de povos autóctones no território ocupado anteriores ao processo de colonização.

do Redescobrimento, essa grande exposição comemorativa de 500 anos de Brasil, à revelia dos protestos de dezenas de populações indígenas indignadas com o “apagamento” de suas histórias pré-cabralinas. Segundo o diretor da Brasil Connects, empresa do banqueiro Edemar Cid Ferreira (1943-), que viabilizou o projeto:

A Mostra do Redescobrimento constitui o panorama mais arrojado que já se projetou sobre a arte brasileira, abrangendo desde as grandes culturas pré-colombianas até a contemporaneidade. Não foram medidos esforços para reunir em seu bojo os objetos artísticos dos mais prestigiosos museus e coleções particulares nacionais e internacionais (...). Não se trata de mera celebração, mas de um exercício crítico que há muito desafia a capacidade de realização de todos os que prezam a arte. Pesquisas de historiografia artística, novos achados de sítios arqueológicos, acervos desconhecidos estão convocados nessa hora pela primeira vez. Os 12 módulos que compõem a exposição ostentam a mesma dignidade. Entre eles se incluem as artes populares, afro-brasileiras, indígenas e as imagens do inconsciente. Consuma-se o sonho do visionário crítico Mário Pedrosa, que defendeu a criação de um ponto de convergência que levasse em conta realizações contundentes e, no entanto, até agora estanques da arte nacional. Curadores de mais reconhecida competência foram solicitados para levar a cabo essa visão integral e não excludente da cultura brasileira. Os catálogos dedicados ao evento flagram os momentos altos desse encontro, acompanhados por ensaios dos respectivos especialistas. (FERREIRA em AGUILAR, 2000, p. 28).

- *Arte do Século XIX.*

Na apresentação do catálogo, Aguilar tem o cuidado de fornecer uma contextualização histórica acerca dos marcos da arte no Brasil, pressupondo que o leitor, porventura, talvez fosse pouco letrado no que se refere ao conhecimento da História da Arte do Brasil. Além disso, traz algumas curiosidades que aguçam a sensação de singularidade diante do cenário europeu que para cá foi importando em termos de estilos, escolas e procedimentos. Um deles, por exemplo, o fato da elite parisiense estranhar “(...) a mistura de manto real e botas” por parte do Imperador Dom Pedro I (Idem, p. 33). Segue pontuando o texto com opiniões acerca das obras de arte brasileira desse período, como *Primeira Missa do Brasil*, 1860, de Vitor Meirelles que, segundo Aguilar “(...) é o quadro mais célebre da arte brasileira”. (Idem, p. 34).

A curadoria desse módulo é do historiador e crítico de arte Luciano Migliacco. A partir do texto *O século XIX: da colônia à independência*, ele apresenta

os artistas ao mesmo tempo em que contextualiza o período. Entre os artistas afrodescendentes, Luciano menciona Leandro Joaquim (data de nascimento desconhecida -1798), porém sem aludir à sua origem racial. Novamente aparece o nome do destacado Valentim da Fonseca e Silva enquanto autor da *Fonte das Marrecas*, que na bibliografia especializada também é conhecida como *Chafariz das Marrecas*, 1789, obra na qual foi inserida a primeira figura mitológica a adornar uma cidade brasileira.

Outro artista trazido por Migliacco é José Teófilo de Jesus (1758-1847), aludindo às suas pinturas históricas e alegóricas, como *As Quatro Partes do Mundo*, 1847, quatro painéis nos quais elaborou alegorias a partir de símbolos que representam a África, a América, a Ásia e a Europa. Também traz à lembrança Frei Jesuino do Monte Carmelo, frisando a sua atuação na região Sudeste do país, o que é inusitado para o período visto que nela não havia uma grande atividade socioeconômica. Destaca as obras que o artista realizou notadamente em Itu, cidade do interior paulista.

Evidencia-se, ao longo do catálogo, o desaparecimento dos artistas afrodescendentes paralelamente à expansão e implantação de uma metodologia de ensino de arte que é trazida das academias europeias. O negro está presente nas pinturas posteriores às obras dos artistas já referidos, sobretudo enquanto mais um elemento na paisagem, por exemplo, em produções em desenho e aquarela de artistas-viajantes. Sobressai-se a essa constatação o retrato do marinheiro *Simão Carvoeiro*, por volta de 1853, pintado por José Correia de Lima (1814-1857).

O marinheiro tornou-se conhecido após salvar toda uma tripulação da morte durante um naufrágio (MIGLIACCO em AGUILAR, 2000, p.88). É esse “o primeiro retrato de um afro-brasileiro”, segundo Migliacco (Idem, p.89). Sendo também dos poucos quadros nos quais o negro é o tema central, pois, a maior parte das telas trazia temas indianistas, numa elevação da figura do indígena à símbolo nacional, ainda que muitas etnias tenham sido totalmente dizimadas. Assim criava-se e fomentava-se todo um imaginário indianista, valorizavam-se esses povos e contrastava-se a cultura europeia e a indígena.

Migliacco ressalta a importância da pintura do período para as narrativas históricas, ainda que algumas das pinturas, como a alegoria de Pedro Américo (1943-1905) para a assinatura da Lei Áurea *Paz e Concórdia*, 1902, seja absolutamente paradoxal na medida em que as figuras representadas são todas

brancas ou claras - e que a única figura negra tenha uma conotação evidentemente negativa na composição.



Fig. 20– Pedro Américo - *Paz e Concórdia*, 1902, óleo sobre tela, 300 x 431 cm³².

Neste período surgem, segundo Migliacco, os pequenos colecionadores. Refere-se ao grupo de pintores que se juntou ao redor do professor de paisagem da AIBA, Johann Georg Grimm (1846-1887), com a finalidade de pintarem as paisagens *in loco*, observando a luz natural, todavia, não cita alguns de seus alunos que nos são interessantes nesta pesquisa, como é o caso de Estevão Roberto da Silva. Contudo, é sabido que a paisagem não era o gênero de pintura de Estevão por excelência, e sim as naturezas mortas, por isso, é compreensível que seu nome não apareça no texto.

O único artista negro ao qual Migliacco faz menção é Antonio Firmino Monteiro (1855-1888), que se especializara na pintura de costumes, como a tela reproduzida *Vidigal na frente da Casa da Vidinha*, sem data, mas que o catálogo não apresenta a referência da imagem. Horácio Hora (1853-1890) é mencionado devido a sua intenção de formação de um mercado regional de arte no Estado de Alagoas.

³² Existem dois trabalhos com esse mesmo nome de autoria de Pedro Américo. A imagem a qual nos referimos encontra-se no acervo do Palácio do Itamaraty (RJ). Há um estudo datado de 1895, que medindo 42 x 60 cm que está no Museu de Arte de São Paulo (SP).



Fig. 21– Antônio Firmino Monteiro

O Vidigal Diante da Casa de Vidinha, 1880, óleo sobre tela, 80 x 100 cm.

- *Arte Moderna.*

Aguilar apresenta o módulo de arte produzida durante o modernismo pontuando o elemento mestiço enquanto sujeito que celebra a nacionalidade brasileira a partir de obras de Di Cavalcanti e de Lasar Segall. As identificações de ecos das vanguardas europeias entre nossos artistas é uma das preocupações do texto de *As Fronteiras da Modernidade*, em que o crítico vai aproximando as visualidades exploradas pelos artistas no Brasil dos movimentos do início do século XX.

O autor consegue realizar nesse texto um panorama mais crítico acerca das exclusões histórica, social e política no que diz respeito à população afrodescendente e às massas de forma mais ampla que, considera que estão alijados de toda a vida política e artística do país. Localiza como um grande acontecimento com reflexos na produção de Artes Visuais a capital brasileira erguida na região do Planalto Central na década de 1960, lugar onde manifestações populares são mais facilmente dispersadas e até coibidas devido ao seu difícil acesso, a grande distância que separa esse lugar dos grandes centros urbanos.

Brasília também é a afirmação da adoção, por parte do Estado brasileiro, de um gosto estético que está incorporado em obras públicas: o concretismo. Na construção de um projeto de nação desenvolvida, estava na agenda a sedimentação

de um movimento ou estilo artístico que demonstrasse nosso potencial para nação de “primeiro mundo” expresso também por meio da visualidade. Tal qual Greenberg afirmava que a arte para ser apreciada teria que contar com o observador de olhar treinado, o estilo artístico escolhido para representar esse Brasil em ascensão pressupunha que os brasileiros observadores estariam aptos a analisar, fruir, pensar sobre essa arte concretista que não permitia muitas vinculações diretas e evidentes com a realidade social e política do país.

Se no catálogo da *Arte do Século XIX* havia menção a cinco artistas afrodescendentes apenas, rememorando Leandro Joaquim, Valentim da Fonseca e Silva, José Teófilo de Jesus, Frei Jesuino do Monte Carmelo e Antonio Firmino Monteiro da Silva, subtraímos Horácio Hora porque não era a obra dele o foco, no catálogo sobre a *Arte Moderna* a alusão a esses artistas inexistia. Mas há muitas representações que acionam o elemento negro. Novamente é requisita a sensibilidade de Segall nas telas *Bananal*, 1927 e *Menino com Lagartixas*, 1924. Portinari e a sua tela *O Mestiço*, 1934 é exposto como símbolo maior da miscigenação que está presente na constituição dos brasileiros. Aguilar também apresentou um Volpi que trazia o elogio à mulher negra brasileira de forma mais natural e menos sensualizada do que os trabalhos de Di Cavalcanti, numa tela sem título, datada de 1920. Após essas representações, o catálogo enfatiza as obras de estética concretista até mais para o final, quando cita o afrodescendente Antonio Bandeira, entre as páginas 246-9.

- *Arte Contemporânea*

Aguilar elabora um texto bem adequado para se referir ao Brasil pós 1960, o país na pós-modernidade. Nele, são ressaltadas as ações voltadas à Arte e Educação realizadas com maior impacto por museus brasileiros a partir de 1980. Pensando numa população que, muitas vezes, não possuía o básico para a sua sobrevivência com alguma dignidade, vislumbrar o letramento visual da mesma seria uma espécie de utopia. Nessa utopia localizam-se os esforços e as atuações de vários profissionais da Arte e Educação objetivando diminuir abismos no acesso ao conhecimento e entrevendo que a partir da possibilidade de compreensão e de interpretação de obras de Artes Visuais haja uma ampliação nas maneiras de

leituras de mundo, o que incluiria um olhar mais crítico à sua própria condição de exclusão.

O olhar para o conceito de brasilidade que sabemos em definição constante, se ampara em obras como os *Parangolés*, de 1964, de Oiticica, as roupas-obras para serem sambadas que têm em sua gênese a prática da “desintelectualização” da arte. Encontramos nessas obras uma menção, ainda que a partir de uma subjetividade, à população pertencente ao segmento negro, por isso a citação. Aguilar dá amplo espaço às obras de Oiticica nesse módulo, ressaltando tanto a importância inegável da mesma para a História da Arte Brasileira, mas também delineando sobre a História da Arte que se deseja registrada a partir dessa decisão.

Assim, dos *Metaesquemas*, da década de 1950, ao *Ready Constructible*, de 1978-1979, havia quase uma exposição individual dentro de uma exposição coletiva. Nesse sentido, se o próprio autor nos fala sobre educar o povo a partir da arte, seria questionável essa parcialidade.

Ainda sob essa perspectiva de um contato da arte com o que se refere ao povo brasileiro em seus extratos menos favorecidos, estão os trabalhos de Marepe (1970-), como *O Telhado*, de 1998, que apela para as práticas, vivências e até tragédias presentes nas culturas populares numa dimensão mais cotidiana. Consideramos que Marepe é um artista afrodescendente ainda que sua produção não destaque essa condição.



Fig. 22– Marepe – *O Telhado*, 1998, telhas de barro, estrutura de madeira e parafusos.

Também, com os olhares voltados à sociedade brasileira de forma mais aguda e sensível encontravam as produções dos fotógrafos Miguel Rio Branco (1946-) e Vik Muniz (1961-). Ambos, de alguma forma, trazem narrativas que incluem a população afrodescendente e sua história a partir de críticas possíveis de permearem a área das Artes Visuais. *Blue Tango*, 1984, trabalho de Miguel Rio Branco, apresenta fotografias sequenciais como em *frames* de filmes, nas quais as silhuetas de dois meninos dançam a capoeira. Fundo “blue” claro e cinza, sobre o qual os meninos se movimentam como num jogo dramático, talvez por isso “tango”. Não tivemos como fugir à relação com a musicalidade afrodescendente, afro-americana, no sentido do alvorecer das Américas Negras, que há no título dessa sequência de fotografias.

Blues e tango são estilos musicais criados no Novo Mundo a partir de experiências musicais e de vida que compõem as histórias das populações negras nos Estados Unidos e na Argentina. Cantam dramas humanos assim como as imagens sequenciais nos contam sobre o quão dramático pode significar ser menino na Fundação Casa³³.

Na série *Crianças de açúcar*, 1996, de Vik Muniz, são narradas histórias de crianças caribenhas que trabalham nos canaviais, desenhadas com açúcares branco e mascavo. Os títulos em inglês aludem à personalidade ou apelidos das mesmas numa doce relação com o mundo infantil, não demonstram, portanto, o quão árduo e massacrante é o cotidiano de trabalhadores mirins. Apesar de não se tratar do Brasil, o trabalho de Vik Muniz pode facilmente ser relacionado à realidade de algumas crianças brasileiras³⁴.

1.3.3 *Coleção Itaú Moderno: Arte no Brasil 1911-1980 e Coleção Itaú Contemporâneo: Arte no Brasil 1981-2006*, organizados por José Roberto Teixeira Leite

³³ Antiga Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor, do Governo do Estado de São Paulo, que cumpre medidas socioeducativas com vistas à recuperação social de jovens infratores.

³⁴ Segundo dados da ONG Vira Vida, criado pelo SESI, no Brasil: “algumas das formas especialmente nocivas de trabalho infantil são: o trabalho em canaviais, em minas de carvão, em funilarias, em cutelarias (locais onde se fabricam instrumentos de corte), na metalurgia e junto a fornos quentes, entre outros”. Região Nordeste lidera dados do Trabalho Infantil. *SESI – Conselho Nacional*. Tribuna do Norte. Disponível em: <<http://www.viravida.org.br/noticias/ler/311>>. Acesso em: 02 nov. 2015.

Os dois catálogos dão visibilidade às obras de Artes Visuais da coleção de Olavo Egydio Setubal (1923-2008), iniciada em 1960 e gerida pelo Instituto Itaú Cultural, que engloba também edições raras de obras literárias e moedas, dentre itens de outras naturezas, num total de 12 mil objetos³⁵. Considerada a maior coleção corporativa da América do Sul, tem um importante papel enquanto sinalizadora do que é considerado pertinente em termos de arte produzida no Brasil. Consultamos os catálogos que se referem às obras de Artes Visuais da coleção, divididos em *Itaú Moderno* e *Itaú Contemporâneo*.

- *Itaú Moderno*.

O historiador e crítico de arte José Roberto Teixeira Leite (1930-) apresenta 273 obras realizadas por um total de 101 artistas, que estão divididas em cinco capítulos, a saber, *O Moderno Clássico*, *As Aparências Simples das Coisas*, *Compromissos com o Local*, *Poesia e Irrealismos* e *Abstrações*.

O primeiro capítulo apresenta obras emblemáticas do modernismo brasileiro dentro do recorte da coleção, como as de modernistas realmente clássicos, parodiando o título. Mais uma vez, encontramos o elemento negro enquanto presença temática, não enquanto artista protagonista de uma visualidade ou narrativa. *Mulata*, 1954, xilogravura de Lívio Abramo (1930-1992) e *Maternidade Negra*, décadas de 1930-1940, escultura em bronze patinado, de Victor Brecheret é outra. As duas estão dentro de um escopo comum de representação da mulher negra: clareada, concebida como a mulata (uma beleza a ser admirada e mesmo desfrutada), e como mãe que sofre, mãe de todos, rememorando a figura das mães pretas do período da escravidão, novamente esse recorte.

No segundo capítulo *As aparências Simples das Coisas*, são apresentadas obras que elogiam a simplicidade e o homem comum, não importando a identidade dessas pessoas “como um discurso, e não como uma existência” (LEITE, 2006, p. 99). Novamente nos deparamos com a representatividade negra ao

³⁵ “Trata-se da oitava maior coleção corporativa do mundo e a primeira da América do Sul, segundo levantamento realizado pela instituição inglesa Wapping Arts Trust, em parceria com a organização Humanities Exchange e participação da International Association of Corporate Collections of Contemporary Art (IACCCA)”. Espaço Olavo Setubal. *Itaú Cultural*. Coleção, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/explore/espaco-olavo-setubal/colecao/>>. Acesso em: 02 nov. 2015.

gosto modernista, onde homens, mulheres e crianças ora são tema central, ora aparecem em grupos na composição de uma situação. Identificamos essas figuras nas obras *Lavadeiras do Abaeté*, 1957, óleo sobre tela, de José Pancetti, em *Soltando balão*, 1946, tela em óleo, de Fúlvio Penacchi (1905-1992), em *Paisagem com Crianças*, 1973, de Francisco Rebolo (1902-1980) e na pintura de Djanira da Motta e Silva, *Mercado de Peixe*, 1957. Em todas essas obras são apresentados grupos de pessoas negras ou de tez escura considerando a liberdade colorida do modernismo, ou seja, sem um apego à fidedignidade.

No terceiro capítulo identificamos uma continuidade do modernismo localizada a partir de 1930, mas já é sinalizado o interesse pelas composições com temas estritamente sociais, o que, de fato, era uma tendência dos países sob regimes totalitários, como aconteceu na Alemanha, na União Soviética e no Brasil na “Era Vargas”. Haveria, dessa forma, o interesse pelo o que ocorria no local, ainda que essa representação do social fosse muito bem orquestrada no sentido de híper valorizar realidades e de omitir tantas outras.

Há a presença negra na pintura de Carlos Prado (1908-1992), *Meninos com Bola*, década de 1940. O gravurista e pintor Clóvis Graciano (1907-1988), traz figuras que habitam uma temática voltada ao realismo social e que se remete aos trabalhadores do campo, todas as figuras parecem representações de pessoas negras ao analisarmos os fenótipos, citamos apenas uma delas que foram produzidas no período de 1970, *Café*, que é um óleo sobre tela. Também é mencionado o pintor, gravurista e escultor Karl Heinz Hansen ou Hansen Bahia (1915-1978), com a xilogravura *Tecendo a rede*, 1954.

No capítulo *Poesia e Irrealismos*, que é o quarto, Leite envereda-se por um terreno surrealista e por uma aura mágica existentes nas gravuras da coleção. Não há constâncias de pessoas negras enquanto representações, como identificamos no período que se refere ao modernismo. O negro passaria invisível e soturno a não ser pela citação de um dos dois artistas negros com obras constituindo a coleção de Olavo Egydio Septubal: Octávio Araujo (1926-2015). Três de suas gravuras estão na coleção prestigiada, sendo uma delas uma xilogravura sem título, datada da década de 1960, e duas litografias, *Templo de Afrodite* e *Enigma da Imanência*, ambas de 1972.

No último capítulo, de nome *Abstração*, é dada ênfase à abstração informal e formal, além de ser mencionado o segundo artista afrodescendente da

coleção, Antonio Bandeira, que sendo de tez clara, é um homem negro que no Brasil seria reconhecido como “mulato”. Em seu trabalho segue por um caminho que privilegia o formalismo e talvez seja justamente esse afastamento das questões que discutem a negritude que o tenha alçado ao lugar alcançado. São apresentadas as obras *Eclipse*, 1954 e *A grande cidade*, 1964, a primeira em tinta a óleo e a segunda em técnica mista.

- *Itaú Contemporâneo*.

Este outro catálogo é dividido em quatro capítulos intitulados *Antes, um Vazio da Arte, A Persistência da Beleza, Na Linha da Idéia e Multidão*. Leite diz o seguinte acerca dessa publicação:

Como se trata, neste livro, de representar uma coleção e não um período de arte – este não é um livro de história da arte no Brasil, embora essa história se faça sentir como um pano de fundo: toda coleção é ícone de um tempo e com ele conversa por vezes em termos íntimos (...). (LEITE, 2006, p. 14).

Apesar de não se tratar de um livro de História da Arte, as obras não deixam de ser representativas dos artistas e temáticas contemplados por meio da mediação involuntária das galerias de arte, e também pelo o que pessoas jurídicas colecionadoras de obras de arte julgaram promissor e relevante enquanto obras dignas de uma coleção. Sobre artistas colecionáveis:

Deixou de ser usual a figura do artista-camarão, aquele do qual se cortam o rabo e a cabeça (os anos de formação e os anos de esgotamento, a juventude e a decadência, seja o que for que se identifique com o rabo e a cabeça) para dele aproveitar apenas o corpo, sua “maturidade artística”, aquilo pelo que se tornou conhecido, sua marca, aquilo que nele permanece para sempre igual a si mesmo e a ele mesmo e o resgate da multidão. Um artista assim seria colecionável – e a coleção que o abrigasse seria uma coleção de artistas. (Idem, p. 15).

No capítulo 1, são apresentadas obras de arte de natureza conceitual, compreendidas na década de 1970, sendo exibidas as que se utilizaram de linguagens e materiais bem característicos durante o período, tais quais livros de artista, carimbos, fichas, fotocópias. Não há menção a artistas afrodescendentes.

No segundo capítulo, *Persistência da Beleza*, segundo Leite, contém “a alma da coleção” (Idem, p.35), que seria a sua vertente contemporânea. São trazidas as produções de Rubem Valentim, obra sem título em serigrafia, data de 1989 e de Emanuel Araujo, também sem título, realizada em ferro pintado e datada de 1984. Dois artistas negros que trataram de forma única da transcodificação da simbologia dos deuses iorubanos para a visualidade que se assemelha à estética concretista.

No capítulo terceiro, aparecem mais uma vez os negros no campo da representação nos trabalhos do fotógrafo Mario Cravo Neto (1947-2009), o *Deus da Cabeça*, de 1995-2000, o artista que manipula fotografias, Alex Flemming (1954-), com a série sem título que é exibida na rede do Metropolitano de São Paulo, na Estação Sumaré, trabalho de 1998, e, por fim, o também fotógrafo Gal Oppido (1952-) apresenta a fotografia *Edna, Cantora, Vila Madalena*, onde retratou uma mulher negra como um anjo.

Nos livros e catálogos consultados encontramos, portanto, menção a 23 artistas afrodescendentes, sendo todos do sexo masculino. Isso demonstra que há uma barreira enorme a ser ultrapassada pelos artistas negros homens, o que dirá então pelas artistas negras, as mulheres que sequer foram mencionadas em nenhum momento.

No que tange às representações de personagens negras, podemos totalizar 32 obras que contêm tais figuras. Ora essas idealizam uma sexualidade e sensualidade tidas como inerentes à “raça”, qualidades combatidas insistentemente por uma elite intelectual negra, pois que, nos coloca num lugar que nos objetifica. Ora, elogiando o trabalho braçal e a potência física, numa evidente e romantizada referência ao negro enquanto força motriz durante o período da escravidão e ainda na atualidade, o que também nos animaliza. São escassas as obras com representações que fogem a esse binômio sensualidade-trabalho, e o foco é o corpo.

2. ARTISTAS AFRODESCENDENTES DO SÉCULO XVIII À CENA ATUAL: INCORPORANDO E RECRIANDO A IDENTIDADE NEGRA A PARTIR DA APROPRIAÇÃO DOS CÂNONES DA ARTE EUROPEIA OCIDENTAL.

2.1 Vestígios do Barroco e do Rococó: criação a partir da religiosidade católica.

Observando o desenvolvimento da História das Artes Visuais no Brasil, desde a introdução do Barroco no século XVII até as muitas tendências das Artes Visuais contemporâneas no fim do século XX, nota-se um número extremamente grande de artesões e artífices afrodescendentes no primeiro, obviamente devido ao sistema de produção e de trabalho compulsório escravo adotado pelo governo colonial português no Brasil, no qual qualquer tipo de trabalho braçal era desprovido de prestígio. Por conseguinte, no período subsequente, século XIX, há a paulatina diminuição da presença de artistas afrodescendentes.

Ao longo dos séculos, uma série de acontecimentos interferiram direta e indiretamente para que fossem analisadas, com maior acuidade, as presenças e ausências de artistas negros e mestiços na historiografia nacional como um importante tema de investigação. Mais do que analisar este fato, este capítulo trata de observar o lugar que foi e é reservado a estes profissionais.

O desembarque de africanos no Brasil ocorreu em 1534, provenientes da região central do continente, chegando primeiramente em Pernambuco. Segundo José Luís Mota Menezes, havia uma repulsa pelas Artes e pelos demais trabalhos braçais (MENEZES em ARAUJO, 2010). Desta forma, não existia uma valorização do trabalho comum cotidiano necessário à manutenção da economia e da colônia, ao contrário do que ocorre atualmente, também não eram valorizados artesões e artífices, mesmo que fossem considerados escravizados com habilidades diferenciadas.

Rio de Janeiro, Bahia, Minas Gerais, Pernambuco e São Paulo são os estados nos quais as produções de artes foram mais profícuas, havendo obras

notáveis de artistas afrodescendentes que entraram para a historiografia nacional, notadamente, surgidos a partir do século XVII. Registra-se a presença de artistas negros e mestiços na História da Arte Brasileira; os chamados homens de cor ou negros, pardos e mulatos³⁶ em corporações de ofício como artesãos, artífices e, em alguns casos, até mesmo artistas autônomos que recebiam a titulação de mestres e encomendas importantes.

José Roberto Teixeira Leite (2010) realiza um levantamento precioso de artífices e artistas negros e mestiços que figuraram entre os mais requisitados do século XVIII, enquanto que José Luiz Mota Menezes (2010) e Olinto Rodrigues dos Santos Filho (2010) completam esta lista. Menezes elencando artífices que atuaram em Pernambuco, enquanto Santos Filho os que criaram em Minas Gerais. Os três autores pesquisadores realizam um recorte histórico que foca o período do Barroco e do Rococó, respectivamente século XVIII e início do XIX.

No Rio de Janeiro, os nomes que tiveram algum verniz são os dos pintores Manuel da Cunha (1737-1809); Leandro Joaquim; Raimundo da Costa e Silva, cujas informações biográficas são escassas sendo desconhecidas as datas de nascimento e de morte; Francisco Pedro Amaral (data de nascimento desconhecida-1830). São os participantes da chamada Escola Fluminense de Pintura, como ficaram conhecidos os artistas que atuaram no Rio de Janeiro do século XVIII, demonstrando que, assim como ocorreu em outros locais do país, a produção de Artes não estava limitada à chegada da Missão Artística Francesa e à criação da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), ambos os acontecimentos datados de 1816.

À despeito da sistematização no ensino de Artes, que vigorou nas academias francesas e que foi incorporado na Academia Imperial de Belas Artes baseado no modo de pensar e estruturar arte trazido pelos artistas vindos com a Missão Artística Francesa, no Brasil do século XVIII, floresceram artistas que desenvolveram um estilo próprio de pintar, que criaram as suas próprias soluções estéticas, mais tarde, severamente criticadas por artistas e historiadores da arte por não seguirem os cânones neoclássicos, românticos e realistas, ou seja, dos estilos

³⁶ Homens de cor ou negros, pardos e mulatos são terminologias muito comuns para se tratar ou se referir aos afrodescendentes em documentos oficiais provenientes do século XVIII ou mesmo na bibliografia de Artes Visuais até o século XIX. Ver LEITE (Em ARAUJO, 2010, p. 25-74) e MENEZES (Em ARAUJO, 2010, p.111-34).

artísticos em voga no século XIX.

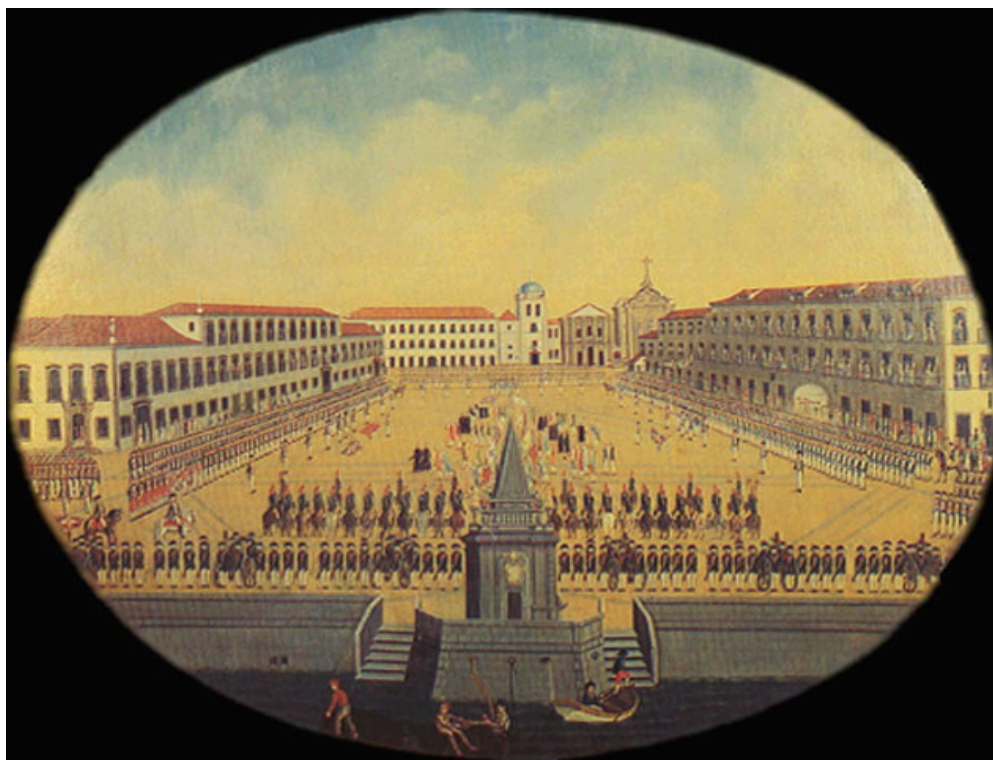


Fig. 23 – Leandro Joaquim, *Revista Militar no Largo do Paço* (fim do século XVIII), óleo sobre tela, 111 x 139 cm. Acervo: Museu Histórico Nacional.

Manuel Araujo Porto Alegre³⁷ (1806-1879) redige o artigo *Memória sobre a antiga escola de pintura fluminense* (1841), considerado o primeiro texto da História da Arte Brasileira. Aliás, ele próprio é considerado um dos primeiros historiadores da arte brasileira. Este estudo é de extrema importância, pois, registra num período ainda possível, ou seja, sem grande margem de tempo, as biografias e feitos de artistas atuantes na região demonstrando que havia criação artística para além da tradição barroca e rococó. Muitos destes artistas são compreendidos como “primitivos”, dentre as demais nomenclaturas afins, pelo fato de não terem passado por uma Academia de Artes para se instrumentalizarem.

A incompreensão e, por vezes, críticas poucos generosas que permeiam as produções dos artistas provenientes da Escola Fluminense de Pintura, também

³⁷ Manuel Araujo Porto Alegre foi “pintor e caricaturista, crítico, historiador de arte e professor, verdadeiro homem do seu século” formado pela Academia Imperial de Belas Artes e aluno de importantes artistas franceses que chegaram com a Missão Artística Francesa, como Jean Baptiste Debret (1768 - 1848). Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13541/Escola-Fluminense-de-Pintura>, acesso em 10 outubro 2014.

são recorrentes ao serem observadas as produções de artistas do período Barroco mineiro. Sem a validação da sistematização e estruturação de ensino de Artes Visuais desenvolvida e aplicada por franceses e, posteriormente, por brasileiros por meio da AIBA, muitos destes artistas foram pouco estudados, ou o que é mais grave, caíram no esquecimento, talvez sem a possibilidade de recuperação de duas trajetórias.

No Capítulo 2, exploraremos melhor o impacto das inovações estéticas e pictóricas disseminadas pelos artistas franceses no âmbito da arte brasileira. A produção anterior a esse fato, anteriormente era dedicada com mais constância à arte sacra que dialogava com os movimentos Barroco e Rococó, com algumas exceções, sendo uma delas o artista Valentim da Fonseca e Silva, mineiro de nascimento que fez sua carreira no Rio de Janeiro, também conhecido como Mestre Valentim.

Mestiço, filho de um fidalgo português com uma negra, teve parte de sua formação em Portugal onde aprendeu fundição de metais, além de outras técnicas que não eram usuais no Brasil. Recebeu encomendas tanto de irmandades quanto do poder público, voltadas à ornamentação e à engenharia civil, sendo um híbrido artista que circulou entre estes dois lugares: o da arte sacra e o da arte pública. As esculturas fundidas em bronze do caçador *Narciso* e da *Ninfa Eco*, ambas de 1783, são frutos deste aperfeiçoamento técnico realizado em Portugal e de sua dedicação à arte pública. Ambas integravam o conjunto de esculturas de concepção de Valentim alocadas no *Chafariz das Marrecas* e atualmente encontram-se no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. A Pinacoteca do Estado de São Paulo possui dois originais. Sobre sua produção, a historiadora de arte Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira diz o seguinte:

A integração desses temas da flora e da fauna tropicais, que aparecem também nos chafarizes das Marrecas e Saracuras, substituindo os tritões e os golfinhos tradicionais, constitui sem dúvida, um dos aspectos mais originais da personalidade artística de Mestre Valentim, podendo-se detectar sua influência em outros artistas da época (...) a obra de Valentim revela antes de tudo, um artista plenamente inserido nos padrões estilísticos do seu tempo, os dos rococó internacional, como demonstram claramente o preciosismo e a requintada elegância das estatuas em bronze do caçador Narciso e da ninfa Eco, atualmente no Jardim Botânico (...) (OLIVEIRA in ARAUJO, 2010, p. 85 e p. 92).



Fig. 24 – Mestre Valentim, *Ninfa Eco*, 1783, escultura em bronze, 178 x 81 x 80 cm.
Acervo: Museu Nacional de Belas Artes.

Na Bahia, podem ser mencionados os escultores afrodescendentes Francisco Manoel das Chagas, conhecido como O Cabra, cujas datas de nascimento e morte são desconhecidas, autor de esculturas religiosas; Bento Sabino dos Reis (nascimento desconhecido – 1843) e Vitoriano dos Santos Figueroa (dados biográficos ignorados). Entre os pintores, destacou-se José Teófilo de Jesus, na primeira metade do século XIX que viajou para Portugal, experiência que, de certo, amplia e diferencia a sua formação se comparada a dos seus coetâneos e, por meio da qual, incorporou em sua obra “elementos estilísticos que recuam, ainda ao Rococó e ao Barroco e outros já preludiando o neoclassicismo” (LEITE in ARAUJO, 2010, pp. 42-5).

Minas Gerais pode-se afirmar que é um caso à parte. O período aurífero, iniciado a partir do século XVIII, contou com uma profusão de obras religiosas e de construções urbanísticas. Artesões, artífices, artistas e arquitetos, “muitos vindos de Portugal”³⁸ foram chamados e contratados para construir igrejas e fachadas opulentas nas cidades mineiras, com destaque para Vila Rica, na qual o esplendor

³⁸ MAGALHÃES, 2007, p. 30.

econômico do período refletia-se em sua vida cultural e artística. Dentre esses artesões, artífices e artistas, havia negros e mestiços, muitos deles numa condição própria do período de escravidão, a de subalternidade. De qualquer forma, segundo Olinto Rodrigues dos Santos, neste período, pode-se garantir que existia “maior quantidade de pintores mulatos do que brancos” (SANTOS in ARAUJO, 2010, p. 135).



Fig. 25 – José Teófilo de Jesus, *África* (Início do século XIX), óleo sobre tela, 65 x 82 cm.
Acervo: Museu de Arte da Bahia (Salvador).

Dentre os pintores afrodescendentes que podem ser lembrados por seu legado nas Minas Gerais deste período, citamos Silvestre de Almeida Lopes, Joaquim José da Natividade, que foi contemporâneo do conhecido pintor e carnador Mestre Athayde, o Manuel da Costa Athayde (1762-1830), Manuel Vitor de Jesus, Venâncio José do Espírito Santos, Francisco Xavier Carneiro e Joaquim Gonçalves da Silva (idem, pp.134–61). Somente para realizar um adendo, Mestre Athayde não era um pintor pardo ou mestiço, mas branco, e na nessa literatura, por vezes, é identificado enquanto branco brasileiro e outras como português. Sobre todos estes pintores mestiços citados, desconhecem-se dados biográficos, mesmo os de nascimento e morte.

Diferentemente do que ocorreu no Rio de Janeiro com a criação da

Academia Imperial de Belas Artes, em Minas Gerais, não se criou, entre o final do século XVIII e XIX, ambiente profícuo para a formação artística dentro dos critérios considerados pertinentes tendo como paradigma os métodos de ensino da Arte vigente nas academias européias. Por consequência, não há conhecimento de informações consistentes colhidas por historiadores da arte ou biógrafos que tenham se debruçado sobre a trajetória dos artistas citados.

Contudo, é inegável que uma exceção, neste caso, é a produção e biografia do escultor e arquiteto Antônio Francisco Lisboa (1738 - 1814), filho natural de um arquiteto português com uma de suas escravas angolanas que foi libertado na pia batismal, tendo recebido de seu pai e tio, ambos arquitetos, formação necessária para que se tornasse um raro artista negro autônomo de renome. Apesar disso, acerca de sua vida e obra extraordinária, discorreremos no capítulo posterior.

A partir dessa breve nota sobre Antônio Francisco Lisboa, é possível averiguar a pouca autonomia criativa de artistas negros e mestiços no período Barroco e Rococó. Existiam sim em grande número, como já mencionado, todavia, as corporações de ofícios e as manumissões, locais com grande incidência de artífices e artesões negros e mestiços, e, por fim, o *status* de escravizado, conferiam pouca ou nenhuma liberdade e autonomia criativa a esses homens, conforme comenta Jaelson Bitrain Trindade:

O trabalho livre é condição básica para o bom andamento os mesteres ou ofícios mecânicos. Neles, ao contrário do que ocorre com os trabalhos que exigiam a vinda de escravos em massa para a Colônia, desempenham papel fundamental o saber, a habilidade, o virtuosismo. O escravo aqui, entra nos ofícios e nas artes primeiramente como instrumento de produção de seu senhor, como portador de lucro para este: é, além disso, uma mercadoria, tem valor. Certamente é um instrumento importante na limitada concorrência do mercado interno, mas, como cabedal que é, não pode decidir nem interferir nem participar, enfim, do jogo corporativo. Pela rigidez de sua condição está submetido ao conjunto de homens livres, reais apropriadores do “prêmio” de seu trabalho e de seu saber. (TRINDADE in ARAUJO, 2010, p. 164).

Ainda que com tais limitações, de forma extraordinária e superando todo um contexto contrário a atuação independente desses negros e mestiços, alguns deles tornaram-se mestres de ofício e, por vezes, artesões livres (Idem p. 165).

Já em Pernambuco, há registradas as presenças do pedreiro e arquiteto Manuel Ferreira Jacomé; do pintor José Rabelo de Vasconcelos; do entalhador Felipe Alexandre da Silva; e do pintor e dourador João Vital Correia (MENEZES in

ARAUJO, 2010, pp. 119-28).

Por fim, em São Paulo, existem três nomes que se sobressaem entre os artífices e artesões negros e mestiços. O de José Patrício da Silva Manso (datas de nascimento e morte desconhecidas), de Jesuino Francisco de Paula Gusmão, conhecido como Frei Jesuino do Monte Carmelo que iniciou-se nas artes de temática sacro-católica após ter enviuvado e de Joaquim Pinto de Oliveira (datas de nascimento e morte desconhecidas), conhecido como Thebas, que trabalhou como mestre pedreiro em São Paulo de meados do século XVIII até o primeiro decênio do XIX, e que, segundo relatos, desenvolveu trabalho extraordinário:

Thebas trabalhou mais de trinta anos em sua cidade e, no final do século, era reconhecido como grande profissional, e sua respeitabilidade levou-o, até, a participar de peritagens e julgamentos de obras importantes. Thebas viveu em São Paulo nos anos de reformulações trazidas pelos governadores-gerais que se serviam de operosos engenheiros militares portugueses vindos em seus séquitos (...) em 1792, Thebas executou sua obra mais conhecida: o chafariz do largo da Misericórdia, projeto do referido João da Costa Ferreira. Esse trabalho, dizem, foi o que lhe deu reconhecimento público de homem hábil e engenhoso, porque exigiu, além do chafariz propriamente dito, a feitura da rede de canos trazendo água do velho reservatório perto de São Francisco. (LEMOS in ARAUJO, 2010, pp. 105 -6).

Apesar de São Paulo ser quase tão antiga quanto o Brasil, durante os primeiros séculos tinha a característica de ser um local composto por aldeamentos, tendo como sistema construtivo arquitetônico de base “a taipa de pilão, técnica vinda de tempos imemoriais, que os árabes mantiveram em uso no sul de Portugal e que os primeiros colonos praticaram em volta do colégio dos jesuítas (...)” (Idem p.103). Numa cidade com poucas opções de soluções arquitetônicas e de técnicas de construções a serem empregadas, é coerente que Thebas tenha se destacado configurando um dos poucos casos de escravizados que tiveram êxito no exercício de seu labor artístico enquanto cativo. Posteriormente, não se sabe ao certo como, porque existem divergências quanto a este fato, alcança a liberdade, ou por ocasião do falecimento de seu dono que era um cônego, ou comprando a sua carta de alforria com seu trabalho (TRINDADE in ARAUJO, 2010). Importante ressaltar que apesar de ser nomeado mestre pedreiro, desenvolveu projetos de engenharia, tal qual o mencionado por Lemos (LEMOS em ARAUJO, 2010) e que, segundo, Trindade, foi um dos poucos negros a assinar enquanto mestre.



Fig. 26 – Militão de Azevedo, fotografia, *Antiga Sé de São Paulo*, 1870, a torre é de Joaquim Pinto de Oliveira Thebas. Fonte: *A Mão Afro-Brasileira*, v. 1.

É, então, sob a insígnia da escravidão que emergem os primeiros artistas do Brasil, que passam pelo período Barroco, Rococó e chegam ao neoclassicismo, ainda que com algum atraso cronológico, se estes movimentos artísticos forem comparados a época em que ocorreram na Europa.

Trabalhando e criando, mesmo que, em geral, sob a orientação de mestres portugueses, nas corporações de ofícios e manumissões em sua grande maioria, esses negros e mestiços exerceram as suas habilidades e criatividade imaginativa, aliadas às exigências formais vinculadas aos objetos que criavam. A produção de arte brasileira dos períodos Barroco e Rococó foi de certa forma desprezada logo no século posterior ao seu desenvolvimento, o XIX, tanto devido à sua natureza, de forma geral, sacro-católica, quanto pelo fato de quem eram seus artífices e artistas mais proeminentes.

Com soluções estéticas que diferiam em muito das que eram encontradas em obras de arte produzidas na Europa, ou mesmo, feitas em materiais distintos³⁹

³⁹ É mais que sabido, por exemplo, que em muitas igrejas e esculturas, em vez do mármore empregado na Europa, aqui era empregada a madeira policromada.

dos comumente empregados no Velho Mundo, a produção de arte dos séculos XVII e início do XIX foi considerada muito inferior à de arte europeia. Ou seja, houve certo desprezo às formas desenvolvidas por artífices e artistas negros e mestiços num contexto de total cativeiro, sem que se observasse que existiu uma espécie de superação via Artes Visuais. De fato, essa atitude pode ser identificada também em relação às produções latino-americanas, de forma geral. Mesmo considerando o Barroco europeu, por muito tempo, esse movimento foi tido como menos sofisticado do que o movimento que o antecedeu, o Renascimento. A esse respeito, o historiador da arte, Heinrich Wölfflin (1864-1945), foi pioneiro ao identificar e valorizar características próprias desse movimento artístico:

(...) foi o primeiro crítico de arte a perceber que por trás do universo barroco havia muito mais a ser estudado do que apenas a “degenerescência” em relação ao ideal clássico renascentista. Em síntese, Wölfflin defendia que todos os estilos artísticos surgidos na Arte ocidental até o final do século XIX e início do século XX foram, na realidade, uma alternância entre duas estruturas: a clássica e a barroca. É óbvio que ao enxergar essa polaridade, tão bem demarcada, Wölfflin estava deixando de lado outros aspectos do universo barroco. No entanto, a validade de seu trabalho está, justamente, no fato de ter conseguido chamar a atenção da crítica de Arte para o Barroco e, também, ter definido algumas categorias conceituais do estilo (...). Além disso, fica explícito no mesmo ensaio que, para Wölfflin, há uma oposição bem demarcada entre o estilo renascentista e o barroco. Ele atribui ao primeiro uma “beleza tranquila”, que causa um “bem-estar geral”, enquanto que o segundo domina o espectador com o “poder da emoção”, causando um turbilhão “imediatamente avassalador” (1888: 47). Desse modo, na visão wölffliniana, essa polaridade de intenções e de como representá-las é que vai definir as características do Barroco, sempre em oposição àquelas do Renascimento (OLIVEIRA, 1999, p. 156).

Já a superação se dá no sentido de que ainda que sob o jugo de outrem e, muitas vezes, tendo que seguir rígidos cânones estéticos ditados por seus mestres referenciados nos padrões europeus, esses artífices e artistas deram origem a uma arte singular e extremamente criativa considerando esta condição de existência em escravidão e o desconhecimento da ideia de arte que estava dada. Acerca da valorização dessa produção colonial e da importância fundamental do Barroco para as bases históricas e, até antropológicas, da cultura e arte brasileira, Mário de Andrade (1894-1945), debruçou-se sobre essa questão em seus últimos anos de vida:

(...) chamam a atenção duas idéias que nortearam a atitude de Mário em

relação ao passado barroco brasileiro: primeiro a necessidade de uma pesquisa histórica detalhada, verdadeiro trabalho arqueológico de remontagem de nossa história, ao qual dedicou no fim de sua vida como assistente técnico do SPHAN para a região de São Paulo e Mato Grosso e que culminou com a pesquisa sobre o Pe. Jesuíno do Monte Carmelo; segundo, a possibilidade que via muito real do aproveitamento de motivos para a criação plástica contemporânea nacional, religando assim o passado colonial com um presente desnordeado pela presença de várias correntes em disputa e de diferentes orientações, as quais, para o crítico paulista, desvirtuariam o estabelecimento de uma verdadeira expressão nacional, facilitando a implantação de modelos culturais estrangeirizantes.

Essas duas atitudes básicas orientaram Mário na abordagem do período colonial, fazendo com que ele buscasse nos autores e pesquisadores nacionais o apoio necessário para poder prosseguir seus estudos e fundamentar seus juízos. (AVANCINI, 1994, pp. 49-50).

Construindo uma verdadeira reabilitação da produção colonial brasileira, ancorado em pesquisadores nacionais e estrangeiros, como o brasileiro Manuel Querino (1951-1923), primeiro pesquisador da cultura afro-brasileira e o português o arquiteto Ricardo Severo (1869-1940), que “desde 1912, fazia conferências defendendo a retomada da tradição luso-brasileira nas artes (...)” (Idem, p. 49). Apreciando-se ou não este legado estético, há de se admitir que esses homens, pretos e pardos, devam ser considerados fundamentais para o desenvolvimento das primeiras expressões artísticas da chamada terra Brasil.

2.2 Introdução da metodologia das academias europeias na produção de artes do Brasil: mãos negras, mentes brancas.

A Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, criada por decreto por D. João VI (1767 - 1826), em 1816, e, posteriormente batizada de Academia Imperial de Belas Artes, recebe endereço, prédio e passa a atender os alunos efetivamente em 1826, dez anos mais tarde. O contexto de criação da AIBA remonta a chegada da Família Real Portuguesa, em 1808, e faz parte de um conjunto de instituições inauguradas por D. João VI:

Em Salvador, em 1808, abriu os portos às nações amigas e, no Rio de Janeiro, fundara o Conselho de Estado, o Conselho da Fazenda, a Marinha, a Cavalaria e o Banco do Brasil – dando liberdade de circulação de moeda – além de retirar a proibição de instalação de fábricas ou da existência de instituições de ensino superior e da imprensa. (...) O regente e sua corte tinham mostrado empenho, ainda, na vinda da Real Biblioteca – o acervo de livros cuidadosamente “ajuntados” pelos reis portugueses durante séculos. (SCHWARCZ, 2008, pp.15-6).

Assim, dentre essas instituições que podem ser consideradas benfeitorias para o novo Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, está a AIBA que, diferentemente do que a historiografia oficial registrou, consistiu numa conjunção de fatores que possibilitou a sua constituição. Ou seja, não foi exatamente um pedido de socorro da corte portuguesa instalada no Brasil, devido a extrema inconsistência da arte produzida aqui até então, mas sim a necessidade dos artistas franceses fugidos de sua terra natal de encontrarem um porto seguro onde pudessem exercer as suas profissões. Além disso, a inexistência de academias de arte no Brasil, o que também refletia uma realidade de Portugal onde as mesmas também não existiam voltadas à tradição pictórica, foi outro aspecto que contribuiu para esse acordo entre a Coroa Portuguesa e os artistas franceses. Acerca desse episódio, Lília Moritz Schwarcz diz o seguinte:

Na verdade, parece ter havido uma convergência de interesses. De um lado, imagine-se uma série de artistas, formados pela Academia de Arte Francesa, no mais estrito estilo neoclássico, vinculado ao Estado Napoleônico e inesperadamente desempregados. De outro, uma corte estacionada nos trópicos, longe, portanto, da metrópole europeia e carente de uma representação oficial. Foi dessa maneira, e da conjunção dessas duas situações, que surgiu aquela que é hoje conhecida como a “Missão Artística de 1816” – ou então a “colônia francesa”, denominação que naquele contexto se deu a tal grupo de artistas, o qual aportou no país em inícios do século XIX. (SCHWARCZ, 2008, p. 13).



Fig. 27 – Grandjean de Montigny, *Fachada da AIBA de 1826* (1906). Fonte: Blog “Rio Antigo”.

Diante dessa passagem histórica, não são poucos os críticos e historiadores de arte que sinalizam que o desenvolvimento das Artes Visuais no Brasil teria sido outro se não houvesse a implantação da Academia Imperial de Belas Artes e a consequente elevação desses artesões e artífices ao status de artistas, como pensadores, profissionais que desenvolviam um trabalho visual intelectualizado e não mais como escravizados.

A AIBA conferiu outro valor, mais elevado, ao profissional das Artes Visuais, pois, se antes dela a arte era desenvolvida por negros e mestiços e mestres portugueses, a partir de sua criação, ela passa a ser pensada, elaborada, pesquisada e desenvolvida também por profissionais brancos brasileiros. De atividade braçal passa a ser compreendida como atividade mental. Sobre essa possibilidade de ascensão socioeconômica e mesmo intelectual proporcionada a negros e mestiços a partir da AIBA, José Roberto Teixeira Leite diz que:

Para os negros, mulatos e pardos brasileiros de fins do Oitocentos e começo do Novecentos, consagrar-se à arte da pintura era também um modo seguro de ascenderem alguns degraus na hierarquia social, deixando para trás o berço humilde e a falta de perspectiva de sua origem étnica. (LEITE in ARAUJO, 2010, p. 226)

O país importava naquela ocasião não apenas um estilo artístico, mas uma formação de gosto a partir de critérios estéticos que remontavam a antiguidade clássica, que foram impostos à paisagem ainda colonial da cidade do Rio de Janeiro e incorporados de forma tão poderosa enquanto sinônimo de beleza e de sofisticação que, ainda nos dias de hoje em pleno século XXI, não são poucos os edifícios de alto padrão que se desejam imponentes ou sofisticados cujos arquitetos se pautam em fachadas que citam este estilo.

Por vezes, são realmente somente as fachadas apresentando frontões e colunas, pois os edifícios possuem outras estruturas internas que não dialogam com esse estilo. Interessante notar que, de certa forma, também era uma nova fachada a que o Brasil Imperial ambicionava imprimir-se, não somente para si, contudo também aos olhos dos demais países que nos enxergavam como nação atrasada e selvagem, de acordo com um imaginário que imperava acerca do Novo Mundo:

Uma série de viajantes aportou no Brasil do século XVI aos inícios do XIX, legando relatos variados sobre esse estranho e longínquo país, em especial acerca da natureza e de seus naturais, ora considerados detraídos, ora elevados em sua moral e costumes. É certo que, até a chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808, a entrada de estrangeiros esteve basicamente impedida ou limitada. No entanto, a proibição não evitou a vinda de religiosos, soldados, comandantes, corsários ou meros curiosos, que deixaram relatos passados avidamente de mão em mão. (...) Em meio a essas regiões maravilhosas, poderia estar o Paraíso Terrestre, com sua primavera eterna, seus campos férteis, fontes da juventude; mas também uma terra inóspita, habitada por monstros disformes. (Idem, p. 23).

Alguns dos representantes do movimento neoclássico, assim, desembarcaram no Brasil sob a liderança do arquiteto Joachim Lebreton (1760-1819), com a incumbência de recriar o Brasil, recém-elevado a Reino. Essa era uma questão urgente e ter artistas como os que existiam no Velho Mundo, conectados com as correntes estéticas vigentes, fazia parte desse plano.

Por isso, ainda que a Família Real Portuguesa tenha escolhido o Brasil como destino para justamente fugir das tropas de Napoleão Bonaparte (1769-1821), que dominou a França e boa parte da Europa, D. João VI aceitou esse tratado com artistas franceses refugiados em terras brasileiras porque os mesmos eram importantes a essa reformulação. Paradoxos incomensuráveis coexistiam na cidade do Rio de Janeiro, um deles já explorado ao longo desse capítulo: a autonomia criativa do artista versus o sistema de trabalho escravo que restringia a liberdade

física e mental de artífices e artesãos. Desse ponto de vista, era absolutamente estranho, surpreendente e aterrorizador para alguns dos artistas estrangeiros que chegaram ao Brasil, que houvesse escravidão negra por estas terras. Não são raros os relatos de viajantes acerca dos horrores que presenciaram durante suas estadas por aqui contra as carnes humanas desses homens e mulheres de peles negras.

No ano de 1808, a cidade do Rio de Janeiro possuía um imenso contingente de escravizados, número que teve expressivo aumento com a chegada da Família Real Portuguesa acompanhada de uma corte de aproximadamente 15 mil pessoas. Segundo Rodrigo Naves:

A novidade de uma colônia sediar a capital de um império acentuara em muito os problemas do Rio de Janeiro. Tem início o atropelo causado pela chegada de aproximadamente 15 mil pessoas numa cidade de apenas 60 mil almas. O que era ontem uma capital colonial se transforma numa conturbada sede de império. Faltam moradias e as condições de higiene são as mais precárias: “a limpeza da cidade estava toda confinada aos urubus”. Com alguma frequência os corpos de escravos apodrecem ao ar livre. Durante os temporais, a sujeira rola morro abaixo, sem ter por onde escoar. (...) A inexistência de planejamento e a violência corrente acentuam ainda mais a precariedade do centro urbano. (Luccock apud NAVES, 2011, pp. 73-4).

O sistema de trabalho escravo adotado pela Colônia e, nesse momento, ainda utilizado pelo Reino era absolutamente incongruente com as premissas ideológicas que norteavam o moderno pensamento francês. Artistas cuja nação de origem tinha como lema “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, visto que a pouco tinham vivenciado a Revolução Francesa, conviviam no Brasil com os contrários e com os excessos. Vieram de uma sociedade em reestruturação a partir da utopia do nivelamento socioeconômico para outra que realizava a manutenção dos privilégios excessivos de uma família real e de sua corte.

Para Naves essa convivência entre a escravidão e o estilo neoclássico que se impôs no Brasil a partir dos artistas franceses e da AIBA, não possuía coerência possível:

Dentre todos os aspectos da vida fluminense, o que certamente mais a diferenciava de uma cidade europeia era a existência generalizada da escravidão. De um total de 79.321 pessoas, 45.6% trabalhavam como escravos no Rio de Janeiro. John Luccock, que aqui viveu entre 1808 e 1818, relata que quase todos os serviços urbanos eram executados por escravos, e que “(...) a um estrangeiro que acontecesse atravessar a cidade pelo meio do dia quase que poderia supor-se transplantado para o coração da África”. (Idem, pp. 75-6).

A capital do Império estava cercada, por todos os lados, de polaridades e a que mais se evidenciava era o pretensão luxo e sofisticação que a corte recém-chegada ambicionava manter, a partir de seus rituais e códigos, em contraposição à enorme população de escravizados entre crioulos, negros nascidos no Brasil e que falavam o idioma português, e africanos das mais diversas nações, chamados de boçais por ainda não dominarem a língua local.

Para alguns dos artistas viajantes que passaram pela cidade neste período, a imensa quantidade de escravizados se mostrou assunto interessante a ser registrado. Dentre os artistas franceses que chegaram ao Brasil em 26 de março de 1816, um deles em especial, dedicou parte significativa de seu tempo e talento para registrar esse Rio de Janeiro que convivia pacificamente com a escravidão, como se o sistema vigente fosse o mais natural possível em qualquer parte do mundo: Jean-Baptiste Debret (1768-1848).

Debret foi um dos mais destacados cronistas acerca da escravidão no Brasil, adotando temáticas para as suas produções mais convenientes ao contexto do local onde estava. Isto é, realizou sim trabalhos oficiais como retratos e planejou e organizou cerimônias para a Família Real e sua corte, entretanto, concomitantemente a essas funções e a de professor na AIBA, também abraçou a técnica da aquarela como meio mais adequado ao registro de cenas e situações que observou em suas andanças, tal qual um *flâneur* neoclássico nos trópicos, fazendo uso de suas habilidades para documentar escravas e escravos, especialmente os de ganho, nas ruas e praças do Rio de Janeiro. Sobre esse fato, Naves faz um retrato das ruas que os olhos de Debret perscrutaram:

Quem percorresse essas ilustrações distraidamente, desconhecendo as particularidades da sociedade brasileira, provavelmente deixaria de notar, numa primeira vista, o peso do escravismo (...) A perspectiva do castigo, unida a uma atividade com forte apelo pessoal – a venda de quitutes, refrescos e frutas, a oferta de serviços em que simpatia e aparência individual desempenhavam o seu papel - , conduzia os escravos a atitudes forçosamente capciosas. Trajadas vistosamente, as mulheres revelam uma graça difícil de imaginar num escravo do eito. Os pés descalços ajudam a lembrar a sua real condição. (...) A beleza dos arranjos também fala de um capricho pouco condizente em um trabalho servil. (Idem, pp.81-5).

Esse empenho de Debret em retratar a vida no Rio de Janeiro com tal

ênfase na vida do escravizado não quer dizer, por sua vez, que ele alimentasse alguma espécie de sentimento abolicionista ou humanista em relação à condição destes homens, mulheres e crianças. Em verdade, parecia simpatizar com hipóteses de pseudociências que sugeriam que “os negros não passam de grandes crianças, cujo espírito é demasiado estreito para pensar no futuro, e demais indolentes para se ocupar dele” (DEBRET apud NAVES, 2011, p.90). E ainda:

E realmente Debret não estava livre de preconceitos raciais. Chegava mesmo a afirmar que “os sábios naturalistas concordam em que o negro é uma espécie à parte da raça humana e destinada, pela sua apatia, à escravidão mesmo em sua pátria. (Idem, p. 123).

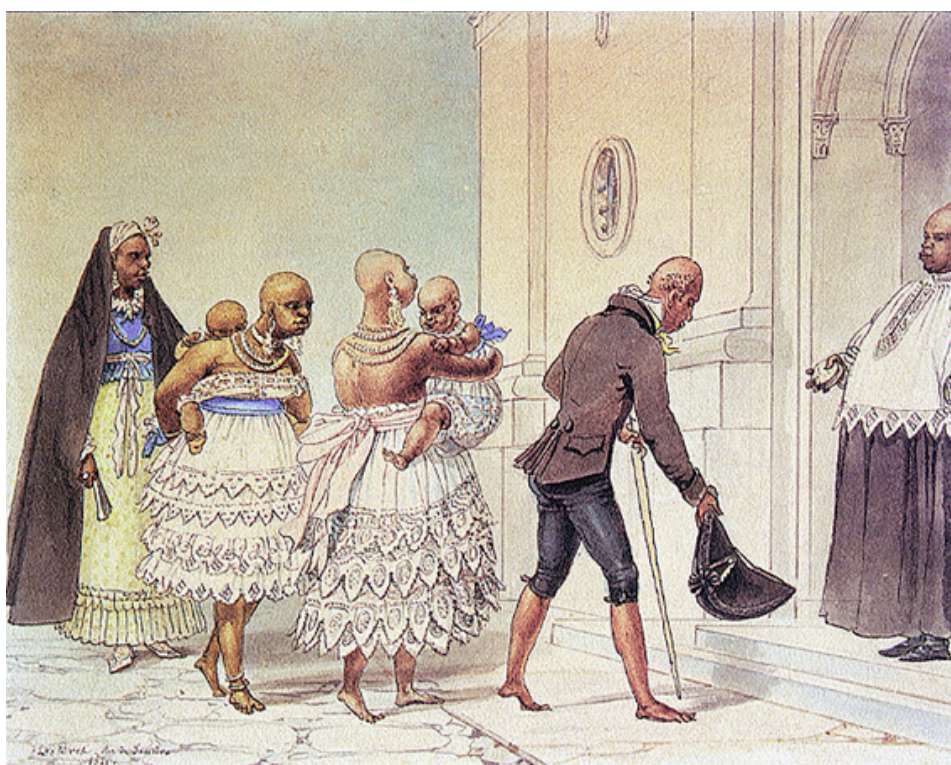


Fig. 28 – Jean-Baptiste Debret, *Jovens Negras Indo à Igreja para Serem Batizadas* (1821), aquarela sobre papel, 18,3 x 23,5 cm. Acervo: Museu Castro Maya - IPHAN/MinC (Rio de Janeiro, RJ).

Tantos outros foram os artistas viajantes que lançaram mão da instituição escravidão enquanto tema, porém os desenhos, aquarelas e litografias, quase nunca constituíam uma crítica ao sistema e sim, registros do curioso, exótico ou grotesco.

Um ambiente dessa forma configurado era hostil ao indivíduo negro, ao afrodescendente. Com a inauguração da AIBA passaram-se algumas décadas até

que se tivessem notícias do primeiro aluno negro a se formar na Academia, Estevão Roberto da Silva.

Elencar os fatores que se somaram para que esse atraso ocorresse não é uma tarefa das mais difíceis, sendo um deles a se considerar que existiam três grupos de negros no Brasil: os escravizados, os alforriados e os que nasceram livres. Sendo escravizado era impossível exercer quaisquer atividades que não fossem aquelas designadas pelo senhor proprietário da peça. No caso dos alforriados, existiam três formas de se conseguir a carta de alforria: por meio de seu trabalho, de irmandades que se reuniam para adquirir a carta de alforria de seus iguais, e concedida pelo próprio senhor como forma de agradecimento, recompensa, ou ainda, em casos de filhos ilegítimos com suas escravizadas.

Por fim, existiam os negros que nasciam de ventres livres, de negras alforriadas ou libertas. Inclusive nas irmandades de homens pretos, como eram chamadas, não raro, em vez dos irmãos libertarem um homem, compravam cartas de alforrias de mulheres, pois desta maneira não a estavam libertando somente, mas também aos seus futuros filhos. Considerando essas três categorias de condições de ser negro no Brasil da época, eram os libertos ou nascidos livres os que teriam condições de estudar na AIBA. Todavia, muitos desses negros eram destituídos de recursos e, por vezes, até mesmo de laços familiares.

No entanto, imaginemos o que era um artista negro ou mestiço frequentando as aulas na AIBA, conforme Leite sinaliza:

Note-se que, quando escrevi *VALOROSOS* (grifo do autor) tinha em mente não tanto a qualidade intrínseca do seu fazer artístico ou da obra que nos legaram, e que todos sabemos alta e em certos casos altíssima, mas acima de tudo, talvez, a coragem e a audácia com que souberam enfrentar e ocasionalmente levar de vencida, ainda que gemendo e aos trancos, o ambiente hostil, o meio indiferente, a chacota covarde ou cruel, o estigma, o anátema, o preconceito estúpido. Pois nunca será demasiado enfatizar que, se mesmo para o artista branco ou até branquíssimo a luta para se impor e sobreviver, no Brasil ainda imperial ou já republicano, revestia-se com assiduidade de lances dramáticos, não faltando exemplos pungentes e numerosos para o atestar, para um negro ou mulato que ousasse aspirar que fosse à condição de artista ou assim se autoproclamar, buscando por esse modo competir ou emular com os brancos, as dificuldades a superar assumiam invariavelmente dimensão patética ou trágica. Por isso os relatos biográficos dos artistas de origem negra que atuaram por essa época, num Brasil que nem os entendia e mal os tolerava, achavam-se repletos de angústias e fracassos, concluindo-se, com espantosa, imperturbável regularidade, na miséria mais sórdida, na doença, na loucura, na morte precoce, no alcoolismo, na autodestruição. (LEITE in ARAUJO, 2010, p. 225).

Contudo, na AIBA, ainda que a partir de um sistema que em sua estrutura cotidiana devesse ser bastante opressor, ali estava uma oportunidade que poderia ser cavada às unhas. A sua sistematização do ensino da arte tinham como um de seus objetivos tornar o trabalho do artista mais intelectualizado, demonstrando que os artistas eram pessoas que exercitavam a sua criatividade partindo de pesquisas e pautando-se em estudos. Luis Gonzaga-Duque Estrada (1863-1911), o mais importante crítico de arte no século XIX, manifestou-se a este respeito:

Se antes sua formação era realizada de maneira anônima, e ele confundido com o artesão e retirado dos estratos mais baixos da população, a partir da criação da Academia, era de se esperar que o artista começasse a ser pensado como um profissional ao qual estaria reservada uma formação erudita, propícia a capacitá-lo no sentido de fazê-lo interagir no processo de constituição de uma cultura visual superior, onde à mera perícia artesanal deveria estar aliado um saber intelectual, consciente da tradição, ou das tradições artísticas e culturais do momento. (GONZAGA-DUQUE, 1995. p.13).

Há uma forte referência nesse pensamento à ideia de que era preciso desconstruir a imagem do artista como um profissional que era pouco respeitado, que executava um trabalho braçal desprovido de habilidades e sabedoria intelectual. Ou seja, qualidades contrárias às que estavam relacionadas ao imaginário e realidade do trabalho escravo.

Dessa maneira, os escassos alunos negros e mestiços que estudaram na AIBA já ascendiam social e intelectualmente apenas por incorporarem essa premissa, e deixavam a condição de artesão e/ou de artífice estigmatizados a partir do contraponto com essa sofisticação e estruturação dos processos de ensino e aprendizagem artísticos, migrando para a de artistas, a de trabalhadores intelectuais.

Mesmo que os grandes nomes da pintura brasileira formados pela AIBA seja, em sua grande maioria, composto por artistas brancos, alguns deles que se destacaram criando pinturas alegóricas, históricas e épicas tais quais Vitor Meireles de Lima (1832-1903) e Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905), houve, incontestavelmente, algum espaço para o desenvolvimento de artistas afrodescendentes.

Há raras fontes que nos informam sobre o funcionamento da AIBA em termos de processo de admissão, dinâmica das aulas teóricas e práticas, dentre

outras. Uma das informações obtidas acerca desse mecanismo é sobre a grade curricular⁴⁰. Tais dados são fundamentais para que se compreenda em que ambiente ingressava esse aluno negro ou mestiço na Academia.

Há dúvidas que envolvem conhecer quais eram as exigências que se mostravam inacessíveis para a permanência e o crescimento técnico e intelectual desses alunos como, por exemplo, acesso a materiais de arte específicos, alimentação, transporte para chegar até o local das aulas, manutenção do lar e da família enquanto os mesmos dedicavam horas e dias de estudo, etc. Ressaltamos, realizando aqui um paralelo e recorte no tempo e espaço que consideramos pertinente, que essas necessidades básicas de um aluno de artes que, porventura não eram acessíveis a todos os estudantes da AIBA, não o são aos estudantes de arte ainda nos dias de hoje, especialmente, aos afrodescendentes. De tal modo que, imaginemos quão árdua era a manutenção de um estudante sem posses e negro ou mestiço na Academia.

Esse conjunto de fatores que aqui, por escassez de fontes seguras podem ser entendidos enquanto hipotéticos, sinalizam os impedimentos da existência de reconhecidos artistas afrodescendentes que tenham se destacado no século XIX a partir da formação oferecida pela AIBA e, por conseguinte, nas escolas ou movimentos neoclássico, romântico e realista. Reconhecidos no sentido de constarem numa historiografia oficial da história da arte brasileira.

A realidade dos estudantes negros e mestiços acima elucidada, por mais repleta de percalços que fosse, não constituiu impeditivo determinante para a existência dos mesmos na AIBA. As trajetórias de superação são diversas e na cidade do Rio de Janeiro se desenvolveram e se destacaram talentos como os dos irmãos Timótheo da Costa e de Estevão Roberto da Silva que é considerado um dos maiores pintores de natureza-morta do Brasil, juntamente com o seu contemporâneo mais reconhecido neste gênero, o pintor Pedro Alexandrino Borges (1856- 1942); de Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896); de Antonio Firmino Monteiro (1855-1888); e, por fim, o escultor Francisco Manoel Chaves Pinheiro (1822- 1884).

Apesar da existência desses artistas na AIBA, poucos foram agraciados com o Prêmio de Viagem ao exterior para aprimoramento dos estudos, que era conferido aos artistas e estudantes de maior destaque. Se no período colonial a

⁴⁰ Ver Anexos acerca da grade curricular.

cidade de Lisboa, era o destino de estudo dos artistas enviados pela corte, no imperial eram os centros de produção e de estudo das artes: Paris e Roma. O Prêmio era a menina dos olhos de estudantes e de professores, uma vez que possibilitava esse aperfeiçoamento técnico na Europa, incluindo neste pacote a possibilidade de se travar contato com os movimentos artísticos que estavam em evidencia nessas duas importantes cidades para se compreender os paradigmas da arte europeia e brasileira naquele momento.

Segundo Ana Maria Tavares Cavalcanti (2001-2002)⁴¹, os Prêmios de Viagem ao exterior não eram uma exclusividade direcionada aos melhores da AIBA. Durante o Brasil colonial, estes prêmios existiram, salvo importantes diferenças na maneira de conduzi-lo:

No entanto, as viagens realizadas pelos vencedores dos concursos da Academia não foram uma simples continuação da prática prenunciada no período anterior. O que distinguiu as viagens de estudo dos pensionistas foi seu caráter oficial e sua sistematização, características inexistentes nas viagens dos artistas do período colonial. O aluno da Academia, que desejasse tornar-se pensionista, devia inscrever-se no concurso para o Prêmio de Viagem, também chamado de Prêmio de Primeira Ordem. Classificado em primeiro lugar, o futuro pensionista era subvencionado pelo Estado e devia prestar contas de suas atividades aos professores brasileiros durante toda sua estadia na Europa. (CAVALCANTI, 2001 - 2002, p.1-2).

O Prêmio de Viagem ao exterior surge no mesmo ano das Exposições Gerais como forma de reconhecer o mérito dos artistas que recebiam o primeiro lugar conferido pelo júri. Esses concursos foram realizados regularmente de 1845 a 1850, daí por diante ocorreram com menor regularidade, sendo que em 1887, ocorreu o último realizado ainda no Império (CAVALCANTI, 2001-2002). A estadia estava fixada em três anos e durante este período os contemplados eram acompanhados pelos professores a partir de obras de arte que eram enviadas ao Brasil e, posteriormente, recebiam pareceres.

De forma geral, havia um grande interesse pela técnica da pintura a óleo que era privilegiada se comparada às demais linguagens artísticas, tanto que as estadias dos pensionistas variavam de acordo com a linguagem com a qual trabalhavam, os pintores eram os que podiam dedicar-se por mais anos nas cidades

⁴¹ A referência bibliográfica para este artigo está da forma que segue, como se a autora se tivesse iniciado o texto num ano e finalizado no subsequente.

mencionadas. Dentro dessa linguagem ponderando sobre os gêneros da pintura que eram mais apreciados, pode-se ressaltar a pintura histórica como gênero predileto nas premiações. Como citado anteriormente, pintores como Vitor Meireles e Pedro Américo tornaram-se muito bem quistos na AIBA e pelo Imperador D. Pedro II (1825 – 1891), bem como as suas telas de caráter histórico, pois este gênero era extremamente bem conceituado, na medida em que corroborava a construção de uma versão da história nacional e, preferencialmente, essa história deveria ser ilustrada.

Podemos dividir a produção de pintura dos pensionistas brasileiros na Europa em quatro categorias principais definidas pelos temas abordados: as de tema religioso; as de tema tirado da história do Brasil, ou representando personagens brasileiros; as de referência à antiguidade clássica; e os nus. A estas categorias, podemos acrescentar duas outras menos presentes: as paisagens e a pintura de gênero. (Idem, p.5).

A partir desse excerto, identificamos que a grande dificuldade dos artistas negros e mestiços serem selecionados para os grandes prêmios das Exposições Gerais, não se devia somente a uma questão de cor de pele, há apenas um relato acerca de uma situação que poderia ser compreendida como de discriminação racial ocorrida com o pintor Estevão Roberto da Silva e que será apresentada oportunamente.

Os gêneros de pinturas contemplados pelos artistas afrodescendentes não estavam ao gosto do júri, atentemos para o fato de que este era formado por professores. A maior parte dos temas presentes nas pinturas dos artistas tratados no século XIX eram o retrato, a paisagem e alguns nus. Não há como afirmar os motivos pelos quais esses artistas não se aventuravam pelas searas da pintura religiosa, histórica ou da antiguidade clássica. Todavia, já levantamos uma série de circunstâncias socioeconômicas que poderiam interferir na estabilidade e continuidade dos estudos desses artistas. Certamente que a aquisição de materiais para a realização de pinturas que se vinculassem a esses gêneros era um empecilho considerável se atentarmos que telas como *Tiradentes esquartejado* (1893), de Pedro Américo, no acervo do Museu Mariano Procópio (MG) ou *A Batalha dos Guararapes* (1879), de Vitor Meireles, no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, ambas dentro do gênero histórico são imensas, medem respectivamente 270 x 165 e 494,5 x 923 centímetros. Por sua vez, as pinturas mais conhecidas dos

artistas afrodescendentes que estão nos acervos da Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP) e do Museu Afro Brasil (SP) possuem dimensões bem mais modestas.

Nesse seleto grupo de artistas negros e mestiços contemplados com o Prêmio de Viagem encontram-se os pintores Rafael Frederico (1865-1934), que viajou à Paris no ano de 1893 e Arthur Timótheo da Costa. Focaremos neste último que se encontra entre o restrito grupo dos artistas cujas obras fizeram uma espécie de transição entre o estilo acadêmico da antiga imperial Academia Imperial de Belas Artes para a republicana Escola Nacional de Belas Artes, sendo considerado um dos mais importantes artistas de sua geração, ainda que sua biografia não tenha sido devidamente explorada.

Com a tela *Antes do Aleluia* (1907), alcançou a ambicionada viagem à Paris, aproveitando a oportunidade para viajar por outros países da Europa e, incorporando em sua pesquisa, avanços técnicos e pictóricos que observou em movimentos artísticos na ocasião em voga.



Fig. 29 – Arthur Timótheo da Costa, *Antes do Aleluia* (1907), óleo sobre tela. Acervo: MNBA.

Essas experimentações com as técnicas pictóricas observadas em suas viagens, aliadas à sua pesquisa temática, fazem de Timótheo da Costa um pioneiro,

se consideradas as incorporações estéticas provenientes das vanguardas que foram realizadas pelos modernistas. Sua obra será melhor analisada no último capítulo ao ser correlacionada à produção da estadunidense Edmonia Lewis (1844-1907).

Sobre o fato de haverem somente dois artistas afrodescendentes contemplados com o Prêmio de Viagem ao exterior, João Timótheo da Costa, irmão de Arthur, fez a seguinte ponderação:

Actualmente o concurso para premio de viagem é julgado por uma comissão composta de professores exclusivamente da especialidade. Isto é um mal. A comissão deveria compor-se de artistas, estranhos ou não à Escola, porque é preciso não esquecer os casos possíveis de incompatibilidade entre lentes e alunos, nos quaes ficam sem ter para quem apellar. Nem sempre a condenação unânime de um aluno significa que elle não tenha valor nem preparo. Muitas vezes, isso pode ser resultado de uma mal compreendida solidariedade de classe, que nada tem a perder com o sacrificio, muitas vezes definitivo, de um artista em formação. Ora, desde que da comissão julgadora do premio de viagem façam parte artistas, de preferencia estranhos à Escola, e portanto, alheios ao que nella se passa na intimidade, parece que é muito mais difficil, senão impossivel, errar-se ou claudicar-se na distribuição da justiça. (ARAUJO, 2013, p.40).

Seria extremamente pertinente avaliar os artistas selecionados pelo júri para o Prêmio de Viagem ao exterior a partir desse olhar mais aguçado e de quem está de dentro da estrutura, como é o de João Timótheo da Costa. Evidentemente que professores e alunos possuíam vínculos não apenas acadêmicos e intelectuais, mais também afinidades sociais, afetivas e amistosas, e que esta rede de relações possuía um determinado peso no momento da escolha dos artistas que seriam premiados na Exposição Geral de Belas Artes, vedando, pois, a imparcialidade total nesse processo. Ao tecer tal resposta nesta entrevista datada de 1926, o artista questiona a idoneidade e a neutralidade como qualidades que deveriam ser inerentes ao corpo do júri.

Como um exemplo de possíveis injustiças que porventura tenham sido cometidas em relação aos alunos negros e mestiços da AIBA/ ENBA, é conhecido o triste, por um lado, e corajoso por outro, episódio de uma das cerimônias de premiação envolvendo os personagens Imperador D. Pedro II (1825 – 1891) e o pintor de naturezas mortas Estevão Roberto da Silva. Todos os colegas estudantes bem como muitos professores acreditavam, que na premiação da Exposição Geral de Belas Artes de 1879, seria a tela de Estevão Roberto da Silva a que levaria a primeira medalha de ouro, entretanto, não foi o ocorrido:

A mais antiga referência a Estevão remonta a 1879, a seu ato de altiva rebeldia, perante o próprio Imperador Pedro II, na sessão solene de entrega de prêmio àqueles que distinguiram na Exposição Geral da Academia. O pintor levantou-se para protestar contra a premiação que lhe coubera, dizendo-se injustiçado. O escândalo foi enorme, tanto que, quase um ano mais tarde, a 20 de fevereiro de 1880, uma comissão nomeada pelo diretor para apurar o incidente aplicava a Estevão a pena de suspensão por um ano, reconhecendo que praticara “um atentado sem exemplos nos anais da Academia”, da qual só não foi expulso por que a mencionada comissão, após lhe ouvir a defesa, convencer-se de que agira “por acanhamento de inteligência”. Em sua autobiografia, Antônio Parreiras, que assistiu ao acontecimento descreve o fato:

– Estávamos convencidos de que o primeiro prêmio seria conferido a Estevão Silva. Ele trêmulo, comovido, esperava. A sua cabeça pendeu, seus olhos se encheram de lágrimas. Recuou, e foi ficar atrás de todos. Iamos nos revoltar. – Silêncio! Eu sei o que devo fazer. Tão imperiosamente foram ditas estas palavras por aquele homem que chorava, que obedecemos. Um por um foram sendo chamados os premiados. Finalmente, o nome de Estevão Silva ecoou na sala. Calmo, passou entre nós. A passos lentos atravessou o salão. Aproximou-se do estrado, onde estava o Imperador. Depois – belo oh! Muito belo! – aquele negro ergueu arrogantemente a cabeça e forte gritou: **Recuso!** (grifo do autor). (LEITE, 1988, p. 476).

Estevão Roberto da Silva foi o artista que se encorajou a protestar em relação ao resultado divulgado pelo júri, e o relato de outro importante artista da época e amigo dele, Antonio Parreiras (1860 – 1937), bem descreveu a consternação causada pelo acontecimento dramático na sensível personalidade de Estevão. Quantos não terão sido os demais artistas, negros ou brancos, que aceitaram os resultados contrariados e frustrados, entretanto, em silêncio? E que dura punição foi imputada ao artista: um ano proibido de frequentar as aulas da AIBA.

Dentre as informações conhecidas acerca de sua vida e obra, muitas vezes são feitas menções às dificuldades financeiras encontradas por esse artista para dar continuidade aos seus estudos e concomitantemente sustentar a sua família, de forma que, tal suspensão foi um terrível golpe em sua já irregular frequência à Academia. O motivo alegado para a suspensão após essa insubordinação foi o de “acanhamento de inteligência”, tal qual esse excelente artista tivesse menos conhecimentos intelectuais do que seus pares ou mesmo menor capacidade para tanto. Uma forma de rebaixar não somente o artista, mas de naturalizar, conforme as pseudociências correntes em fins do século XIX, certa inépcia intelectual da população negra.



Fig. 30 – Estevão Roberto da Silva, *Natureza-Morta* (s/d), óleo sobre tela, 65 x 81 cm. Coleção Agnaldo de Oliveira.

Para finalizar o foco acerca dos artistas do século XIX, resta-nos aludir aos artistas que fizeram carreira fora da AIBA/ENBA e aos que se dedicaram enquanto ilustradores e caricaturistas.

Entre os pintores há dois nomes que devem ser lembrados. O primeiro deles é o de Emmanuel Zamor (1840-1917), baiano adotado por um casal de franceses que estudou na reconhecida Academie Julian. Teve sua obra resgatada por meio de uma exposição retrospectiva no Museu de Arte de São Paulo, em 1985. O segundo é do sergipano Horacio Hora (1853-1890), reconhecido por sua tela *Pery e Ceci* (1882-1883), inspirada na obra de mesmo nome de José de Alencar (1829-1877).

Entre os ilustradores e caricaturistas estão os irmãos pernambucanos da Família Amaral, Crispim (1858-1911), Manoel e Amaro, cujas informações biográficas são escassas. Existem outros nomes que poderiam ser apontados, entretanto, visto a pouca informação sobre os mesmos, seguem apenas enquanto nomes. Entre os irmãos citados, Crispim do Amaral foi o de maior visibilidade, um artista no sentido mais amplo da palavra, pois desenvolveu atividades como desenhista, decorador, cenógrafo, aquarelista, caricaturista, ilustrador e pintor.



Fig. 31 – Horácio Hora, *Pery e Ceci* (s/d), óleo sobre tela. Coleção particular.
Fonte: Enciclopédia de Artes Visuais Itaú Cultural.

2.3 Modernismos: do erudito⁴² ao popular.

No século XX, depois de Timótheo da Costa, outros nomes afluíram não com a mesma maestria em termos de originalidade. Muitos dos artistas negros e mestiços da aurora deste século ainda estavam presos ao academicismo e, de forma geral, às questões relacionadas à infraestrutura para o desenvolvimento técnico e poético, como a falta de materiais artísticos e locais de produção adequados, ou mesmo impasses de ordem básica como formas de subsistência que aliassem o labor artístico e a vida doméstica e familiar, além de, evidentemente, o aguardado reconhecimento por parte de críticos, comerciantes de arte, compradores e mesmo o público leigo que se interessava pela mera apreciação das obras em exposições e galerias. Salientamos que esse público fruidor de arte, em parte significativa, foi formado por meio das visitas às Exposições Gerais de Belas Artes

⁴² Ao longo do trabalho empregaremos a palavra “erudito” do ponto de vista da educação formal por meio da qual se estrutura os currículos dos ensinos Fundamentais 1, 2 e Médio, fundamentados no arcabouço intelectual ocidental e europeu. Também ampliamos a compreensão para conhecimento hegemônico.

que tomaram grandes proporções, ou seja, sendo herança do período imperial.

Entre os artistas negros e mestiços da aurora do século XX, podem ser mencionados dois paulistas: Benedito José Tobias (1894-1963), e Benedito José de Andrade (1906-1979), juntamente com o gaúcho Wilson Tibério (1923-2005). Estes artistas são praticamente casos isolados se pensarmos na chamada arte “erudita”, que vem sendo discutida até o presente momento por esta tese e, num contexto geral, após o advento da AIBA. Encontramos um grande conflito neste sentido do que é arte erudita e do que vem a ser a arte popular, e mais, como e por que a maior parte dos artistas afrodescendentes, que produziram arte na primeira metade do século XX, são categorizados enquanto artistas populares.



Fig. 32 – Benedito José Tobias, *Na porta da Policlínica* (1930), óleo sobre tela. Acervo: Museu Afro Brasil.

Dentre os três citados, Benedito Jose Tobias tem a sensibilidade de ter como um dos seus temas favoritos a retratística de negros e negras. Antes dele, entre os acadêmicos afrodescendentes, somente Arthur Timótheo da Costa sentiu-se a vontade para desafiar o padrão de figura humana presente nas representações vigentes. Acerca desta predileção, ARAUJO diz o seguinte:

Tudo isso faz ressaltar ainda mais a importância de um pintor quase desconhecido de São Paulo, Benedito Jose Tobias, que dizem ser neto bastardo de Brigadeiro Rafael Tobias de Aguiar, e cuja pequena obra, ainda a ser estudada, foi realizada entre as décadas de 30 e 40, situando o pintor em um dos períodos mais interessantes da evolução artística de São Paulo. Tobias revela um refinado sentido de observação ao dedicar-se de forma quase exclusiva à representação de negros. (ARAUJO, 2010, p.47).



Fig. 33 – Wilson Tibério, *Cena de Candomblé* (s/d), grafite e aquarela sobre papel. Acervo: Museu Afro Brasil

Já Wilson Tibério é dos primeiros de quem se tem notícia a registrar um candomblé em sua obra, em aquarelas. Então, o princípio do século XX, foi um momento especial no qual o artista negro passa a olhar para si e para os seus e de alguma forma identifica-se com as suas feições e com a sua cultura, ainda que as mesmas fossem bastante discriminadas e sofressem muito preconceito, como ainda hoje. Tibério traz o popular para o erudito, sua pintura anuncia um tema negro que será recorrente entre alguns artistas pós-primeira fase do modernismo brasileiro: as religiões de matriz africana. Esta reincidência ocorre também no campo das pesquisas sociológicas e antropológicas.

Aprofundando a questão do erudito e popular, observemos tal dicotomia com mais acuidade. No século XVIII, a formação do artista negro e mestiço se dava

na condição de cativo via corporações de ofício e manumissões, sempre sob a orientação de mestres portugueses e raros mestres brasileiros afrodescendentes. Os cânones estéticos eram “importados” da Europa. Entretanto, isso não impedia que surgissem soluções próprias dos artesões, artífices e artistas em ação naquele momento e é justamente a impossibilidade de controle absoluto acerca do fazer criativo individual, ainda que seguindo paradigmas previamente estabelecidos, que conferem ao Barroco e ao Rococó brasileiros a originalidade que os faz reconhecidos aqui e no exterior.

No século XIX, a partir dos modelos das academias de arte francesas, é instituído no Brasil o ensino de arte sistematizado de acordo com estes modelos. Não que o aprendizado de arte que ocorria nas corporações e manumissões não fosse pautado num sistema, numa estrutura, entretanto, o objetivo não era a formação de artistas, fossem eles pintores, escultores, gravadores, etc., mas sim dar materialidade a uma imaginária sacro-católica. Na AIBA configurou-se um currículo com o objetivo de transformar o labor dantes relacionado às figuras dos artesões e artífices, em fazer manual, contudo, elaborado primeiramente intelectualmente. E nesse caso, os artistas negros e mestiços que passaram pela AIBA, ou mesmo as escolas de arte que surgiram em outros lugares do Brasil, como em São Paulo e na Bahia, eram pessoas livres, ainda que em sua esmagadora maioria sem recursos. Nestes dois séculos, portanto, temos um fazer popular no século XVIII pautado em cânones eruditos. Enquanto que no século seguinte, o XIX, um fazer erudito cujos sujeitos provinham das classes populares.

Por conseguinte, o século XX inicia com esses dois lugares bem demarcados: o do popular e o do erudito. Paulatinamente e quase que obrigatoriamente, o artista deveria passar pelas academias e escolas de formação em Arte e, desta maneira, conhecer toda uma História da Arte Ocidental e seu desenvolvimento enquanto tradição a ser continuada. O conhecimento técnico, conceitual e artístico incorpora-se ao fazer artístico, ao manual como forma de distinção entre os tipos de artistas, tal qual o letrado e o iletrado, o que tem conhecimento dos códigos de leitura da Arte e de sua tradição Ocidental e o que não a possui e cria por espontaneísmo ou mesmo por uma necessidade interna inexplicável. Assim sendo, considerando o difícil acesso ao estudo entre os descendentes dos escravizados recém-abolidos, evidencia-se um grande hiato no que se refere ao acesso ao conhecimento formal básico, o que diremos então do

conhecimento artístico considerado como básico ou fundamental.

Há uma infinidade de nomes a serem citados ao se tratar da produção de arte chamada de popular. Entretanto, gostaríamos aqui de retomar que o recorte dessa pesquisa foca a produção de Artes Visuais afrodescendente, ora chamada de afro-brasileira, dentro de uma categorização que se insere na historiografia oficial da arte brasileira. Essa historiografia não tem privilegiado devidamente, na maioria das vezes, os artistas populares em nenhuma das áreas artísticas, o que ocorre também com as Artes Visuais. Nela seria muito bem-vinda uma revisão de nomes citados, porque os artistas são apresentados, ensinados e perpetuados por meio das instituições de ensino, do Infantil ao Superior. Tampouco são introduzidos devidamente os artistas afrodescendentes que, de certa forma, nesse trabalho têm uma espécie de revisão em andamento.

Quanto mais pesquisadores estiverem interessados e dispostos a emergir nesses amplos temas de pesquisa, menos injustiçados esses artistas serão. Contudo, trataremos da arte popular neste subcapítulo porque foi com essa nomenclatura que se validou e ainda se tem validado a produção dos que mesmo em ambientes desfavoráveis e adversos permitiram que suas criatividade e imaginações emergissem junto ao público, sendo ele o mercado, alguns críticos, historiadores e curadores. Não por acaso, muitos dos artistas populares são negros e mestiços, muitos iletrados e que vivem em condições socioeconômicas extremamente humildes e encontraram nas Artes Visuais um modo de, em meio à massa populacional desassistida de baixa renda, expressar suas essências, subjetividades e individualidades.

Sobre a conceituação do que vem a ser a arte popular, a pesquisadora Lélia Coelho Frota diz o seguinte:

Hoje a conceituação de uma arte popular, por oposição a uma arte erudita, constitui objeto de inúmeras especulações. Há quem considere a arte popular como uma forma de contracultura em relação à erudita, e há os que a definem, no extremo oposto, como uma imitação rústica dos modelos acadêmicos. Há os que a julgam um potencial de expressão quantitativa, em que se poderá interferir visando unicamente ao aumento de produção, sem atentar para que a não consideração dos aspectos culturais acarretará fatalmente a descaracterização de sua identidade verdadeira e consequente perda de uma qualidade fundamental exigida até mesmo por seu mercado. E, finalmente, há os que imaginam as artes populares como inalteráveis através dos tempos, testemunho a manter extintas idades áureas, numa visão purista. O fato é que se tornou cada vez mais difícil estabelecer um limite entre a esfera popular e a culta que, até inícios do século passado, mantinham um

definido delineamento, em sua interação no cotidiano. (FROTA, 2010, p.312).

Nas Artes Visuais, ainda que, muitas vezes, sem o conhecimento de um aparato teórico e conceitual, muitos artistas afrodescendentes encontraram protagonismo. Vamos a estes ilustres por mais alguns parágrafos, para posteriormente retornarmos aos chamados eruditos.

Como nos períodos de projeção dos estilos Barroco e Rococó, existiram e existem os artistas anônimos, mas também os que obtiveram projeção nacional e, não raro internacional. Curiosamente, muitos deles se dedicaram à escultura em madeira, também como no período citado. Mencionamos o Barroco e o Rococó porque durante a vigência destes dois estilos artísticos também foi muito comum a presença de negros e mestiços. No século XVIII e início do XIX, por serem escravizados e não haver escolha entre produzir ou não, os que se mostravam mais talentosos tinham que cumprir essa lacuna artística com as suas habilidades. Já no século XX, por vontade, por uma necessidade que em algum momento aflorou em mulheres e homens que tinham, em geral, outras ocupações e, a partir da descoberta desse talento e desse fazer constante mudaram de profissão e também os rumos de seus destinos.

Da Bahia, há uma profusão de escultores: Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962), que trabalhou como ajudante do também escultor Mario Cravo Júnior (1923-), por quem foi apadrinhado; Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany (1884-1985), fazedor de carrancas que figuravam nas proas de embarcações que “navegaram no rio São Francisco até a década de 1950” (PARDAL in ARAUJO, 2010, p. 271); Boaventura Silva Filho, conhecido como Louco (1936-2007). Talvez o mais respeitado dentre os artistas populares baianos, se pensarmos na crítica da arte, seja Deoscóredes Maximiliano dos Santos (1917-2013), o Mestre Didi, que tratou da temática afro-sacra como nenhum outro artista até então, reunindo seu conhecimento de sacerdote do culto aos Eguns⁴³ à sua pulsante criatividade, por meio dos quais, empregava os materiais de culto na confecção de esculturas. Além de sacerdote e de artista, ele também exerceu a função de pesquisador na área de cultura afro-brasileira e africana.

⁴³ Egun é o mesmo que alma ou espírito.

Há também as mulheres artistas Madalena Santos Reinbolt (1919-1977) e Maria Auxiliadora (1938-1974).



Fig. 34 – Agnaldo Manoel dos Santos, *Oxossi* (s/d), madeira. Acervo: Museu Afro Brasil.



Fig. 35 – Mestre Didi, *Pepeye – o Grande Pato* (2011), técnica mista, 60 x 60 x 23 cm. Coleção do artista.

De Pernambuco, Manoel Fontoura, que se tornou conhecido como Nhô Caboclo (1910-1976), talvez seja o artista popular afrodescendente de maior

projeção. Poderíamos também lançar luz à produção de Raquel Trindade de Souza (1936-), pintora, dançarina e pesquisadora filha do poeta Solano Trindade (1908-1974), e da Paraíba, Lafaete Rocha (1934).

Em Minas Gerais surgiram os artistas Arthur Pereira (1920-2003), Maurino Araujo (1943-), que pode ser considerado um herdeiro da temática sacra do período Barroco. Também faz juz a menção da Família Julião, que é a família de José de Pádua Lisboa, conhecido como Zezinho Julião. Uma das artistas mais exitosas de Minas Gerais é Isabel Mendes da Cunha (1924-2014), podemos até arriscar afirmar que neste nicho da arte chamada de popular, ela é uma das mais proeminente do Brasil tendo, inclusive, uma reconhecida carreira internacional.



Fig. 36 – Família Julião, *Coluna* (século XX), madeira, 84 x 36 x 32 cm. Coleção particular .



Fig. 37 – Maurino Araujo, *Nossa Senhora Auxiliadora* (século XX), madeira policromada. Acervo: Palácio dos Leilões de Belo Horizonte.

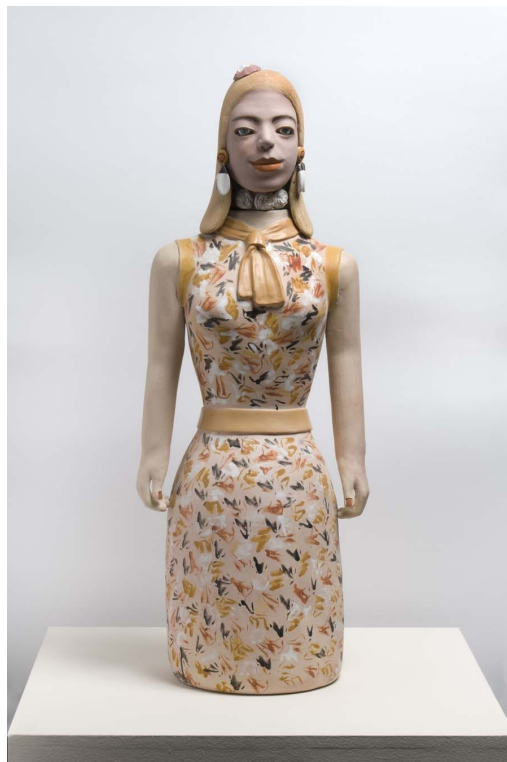


Fig. 38 – Isabel Mendes da Cunha, *Sem título* (2009), cerâmica policromada, 80 x 32 x 23 cm. Coleção Galeria Estação.

No Rio de Janeiro encontramos o já bem conhecido Waldomiro de Deus Souza (1944-) e suas pinturas que retomam trechos bíblicos e comentários acerca da vida nas grandes cidades; também o pintor Heitor dos Prazeres (1898-1966), que desenvolveu uma série de atividades além de a de pintor, sendo um músico e compositor influente e importante para a evolução do samba carioca e mesmo constituição de algumas escolas de samba. Ele deixou um discípulo, Sérgio Vidal (1955-), que atualmente pinta cenas de famílias, especialmente negras, em momentos de confraternização e no ambiente doméstico, com algumas poucas cenas de rua. Como pintor também relembramos a figura de Paulo Pedro Leal (1894-1968), pintor das telas navais e, seu filho Manuel Faria Leal (1938-), num movimento bem comum na arte popular que é o dos filhos seguirem ao ofício dos pais.

Também no Rio de Janeiro desenvolveu-se a obra de Abdias Nascimento (1914-2011), que desempenhou uma série de atividades nas áreas da Arte e ainda esteve envolvido em política, sendo eleito deputado federal e senador da República. Ainda que não tivesse uma formação em Artes Visuais que seguisse aos cânones neste trabalho já mencionados, Nascimento pode ser considerado um erudito devido à sofisticação de seu pensamento e de suas reivindicações que estavam na pauta dos diversos grupos que compõem o chamado Movimento Negro. Há muitos outros artistas que poderiam ser citados nesse subcapítulo, pois, a quantidade de artistas populares afrodescendentes com alguma projeção no Brasil e mesmo no exterior é enorme. Entretanto, aqui pretendemos lançar luz apenas sobre alguns nomes, aos dos artistas que consideramos possuir uma produção mais interessante em termos formais, ou seja, que não se pautam tanto sobre uma mesma solução estética, arriscando novas formas. Um dado interessante trazido por Frota é que:

A presença da noção do artístico torna-se ainda mais vincada quando o próprio mercado de arte – galerias dos grandes centros urbanos – passa (sic) a interessar-se pelo trabalho de criadores (...) Migrantes, em sua quase totalidade, de seus locais de nascimento na ambiência rural, e sofrendo o impacto dos meios de comunicação de massa, esses indivíduos revelam uma representação simbólica ainda mais individualizada, comparável à construção de um 'estilo' na norma erudita. Sua produção destina-se, agora, à clientela de alto poder aquisitivo (Idem, p.313).

Neste domínio dos que foram cooptados pelas galerias e grandes

instituições de exibição e propagação da arte, estão os artistas Mestre Didi, Heitor dos Prazeres e Abdias Nascimento, inclusive, num limiar entre o popular e erudito. Pois que, ainda que não tivessem a formação formal e sistematizada em Artes Visuais, sua visão de mundo foi formada pela convergência de vários assuntos que compõem o universo da história e cultura afro-brasileiras e, em alguns casos, suas obras de arte deixam verter tais conhecimentos. Em suas produções, em maior ou menor grau, são identificáveis laços com o conceito africano de ancestralidade com uma continuidade por meio da visualidade, de religiosidade ou de espiritualidade, ou ainda, no caso específico de Nascimento, há uma vertente política, como já mencionado, que buscava justiça social para a população afrodescendente.

Pode parecer um tanto quanto utópico, todavia, esse artista visionário pensou a arte enquanto instrumento de construção de uma identidade afro-brasileira tendo como meio primordial as Artes Cênicas, muito antes de qualquer outro artista, de qualquer outra área. O Teatro Experimental do Negro, TEN, fundado em 1944, reuniu entre seus atores e atrizes, negros e negras, que trabalhavam como domésticas e operários e, também se propunha a letrar e conscientizar seu elenco reunido junto ao proletariado com ações paralelas aos ensaios.



Fig. 39 – As atrizes Arinda e Marina Gonçalves, co-fundadoras do TEN, juntamente com Abdias Nascimento, ensaiando o papel da “velha nativa” em “O Imperador Jones”, de Eugene O’Neill, com estreia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1945. Acervo: Elisa Larkin Nascimento.



Fig. 40 – Abdias Nascimento, *Ritual para Exu* (1960/1970), acrílica sobre tela, 100 x 32 cm. Acervo: IPEAFRO – Instituto de Estudos e Pesquisa Afro-Brasileiro.

Abdias do Nascimento procura fazer o TEN ultrapassar os limites da função artística e empreender também uma ação social: cria um concurso de beleza para negras e um concurso de artes plásticas com o tema Cristo Negro. Em 1945, promove uma Convenção Nacional do Negro e, em 1950, o 1º Congresso do Negro Brasileiro. Em 1955, realiza a Semana do Negro. Edita o jornal Quilombo. (Enciclopédia de Artes Visuais Instituto Itaú Cultural, acesso em 03 nov. 2014).

Apesar da genialidade desses três artistas visuais considerados dos mais expressivos na historiografia das Artes Visuais sob esse recorte do segmento afrodescendente, romper essa demarcação entre erudito e popular, e abarcar todos os artistas sob desígnio de Arte tem sido uma árdua missão incorporada por alguns críticos, curadores e pensadores da área. Dentre eles, há que se destacar nas investidas de meados do século XX até a década de 1990, a arquiteta e curadora italiana Lina Bo Bardi (1914-1992), , naturalizada brasileira; o artista plástico, curador e administrador de instituições culturais e de Artes Visuais, Emanuel Araújo e a arte-educadora e pesquisadora das Artes Visuais, Ana Mae Barbosa (1942-). Todos incorporaram a ideia de que Arte é Arte e que o fato de um objeto estético ter sido feito por um artista com menor grau de instrução, considerando o currículo

escolar formal, ou seja, o que é “importante” de ser aprendido, não o torna menos importante do que o produzido por um artista formado a partir desta sistematização erudita, visto que este artista carrega consigo outra carga de saberes que divergem do que é considerado mais significativo pela educação formal.

Bardi esteve no Nordeste no período de 1958 a 1964, e o design simples de objetos criados a partir das contrariedades próprias da miséria e da precariedade a fascinou devido a originalidade de que os mesmos estavam imbuídos, seja devido também aos materiais empregados, seja via a apropriação de objetos prontos e suas transformações em novos objetos, numa manipulação instintiva do *ready-made*. De forma que ela coletou 2000 objetos durante este período, dentre eles:

(...) enfeites de casa, fifó (sic) de lâmpada queimada, bacias e canecas de latas de lubrificante de carro, baldes de pneu velho, utensílios de madeira, boizinhos de barro, carrancas, jarros, vasos, tigelas, utensílios de cozinha, colheres, escumadeiras de arame, bule de lata de toddy, potes, pilões, santos, ex-votos e objetos de candomblé, brinquedos de lata e de barro cru, cestas, vestidos e colchas de retalhos, lamparina de folha de flandres, bonecas de pano, jeep de lata de óleo, objetos de montaria, rendas de papel de seda, exus de ferro, castiçal de lata de óleo, armas, retirantes de barro, tecidos com aplicações, etc., etc. (MACHADO; SANTOS. s/d, p. 03)

Por essa gama tão diversificada de artefatos, que vão de lâmpadas queimadas à itens rituais, como os exus de ferro, percebe-se a abertura da arquiteta para olhar peças comuns nas quais encontrou valores estéticos relevantes, uma produção artística que diverge da que o sistema da arte sedimentou enquanto Arte. O mais curioso nesse processo de colecionismo e de certa validação da produção de arte produzida pelas mãos do povo por parte de Bardi, é que a arquiteta nasceu e formou-se num país que juntamente com a França determinou as tendências, ou estilos, da Arte Ocidental por muitos anos, a Itália. Entretanto, não se deixou contaminar pela arte das Academias como se fossem verdades incontestáveis.

Ainda que com conhecimento mais erudito, Bardi não desprezou a arte feita por gente simples da região Nordeste, ao contrário, pode-se afirmar que ela é das primeiras profissionais a investir nesse segmento artístico com vistas à organização e curadoria de exposições, produção de textos e propondo uma verdadeira modificação na conceituação destas obras de arte.

No sentido do interesse pela produção cultural popular e por seu reconhecimento, resgate e propagação, também pode ser mencionada a figura de

Mário de Andrade (1893-1945), ainda que seu empenho e interesse não aborde exatamente as mesmas questões.

Dentre as muitas exposições para as quais realizou curadoria com essas obras, na primeira delas, Bardi já explicita que, conceitualmente, não havia uma diferença hierárquica entre os dois tipos de produções, a erudita e a popular:

A exposição “Nordeste” inaugurou em 1963 o Museu de Arte Popular do Solar do Unhão, restaurado por Lina para este fim. Dividida em duas partes, uma dedicada aos artistas plásticos nordestinos (aproximadamente 200 trabalhos de artistas de Pernambuco, Bahia e Ceará) e a outra parte de objetos populares coletados em feiras e mercados. A mostra trazia o claro intuito de subverter a hierarquia da Arte ao expor juntos arte erudita e artefatos manuais populares (...) Percebemos que Lina estabelece novos sentidos quando desloca essa produção de seu ambiente original e o recoloca no museu. Os interpreta e reorganiza. A existência de “tipos”, o destaque ao caráter escultórico e a racionalidade da organização dos objetos são características que indicam a presença de um olhar moderno como critério de escolha dos objetos e da forma como os apresenta: Lina acaba por aproximar os objetos populares aos modernos. (MACHADO; SANTOS. s/d, p. 4 e 6).

Mesmo ao conceber o projeto expográfico do Museu de Arte de São Paulo, inaugurado para o público em 1968 apresentando sua moderna sede situada à Avenida Paulista, no novo coração econômico de São Paulo, a forma como as obras de alguns dos grandes mestres da pintura Ocidental estavam dispostas no acervo, todas sobre cavaletes de vidro com base em concreto, ratificam a compreensão da arquiteta da possibilidade de uma compreensão da arte menos hierárquica, pois que mais contemplativa. Se todas as obras de arte recebem o mesmo tratamento, livrando-se dos ornamentos que, porventura, possam retirar a atenção do objeto exposto, elas têm a mesma oportunidade de serem apreciadas.



Fig. 41 – Lina Bo Bardi, *Expografia original do MASP* (1968). Acervo: Instituto Lina Bo Bardi.



Fig. 42 – Lina Bo Bardi, *Expografia da exposição “Nordeste”* (1963).

Bardi, de alguma forma, serviu de referência para a linha curatorial seguida por Emanuel Araujo⁴⁴ que, em muitas de suas curadorias e expografias até culminar na abertura do Museu Afro Brasil (2004), já trazia a proposta de mesclar num mesmo ambiente ou parede, objetos reconhecidos pela crítica e História da Arte hegemônicas juntamente com os que não o são. Este aspecto de sua curadoria está mais que presente no MAB, onde o objeto de uso cotidiano, os documentos, as obras de arte popular juntamente com as eruditas, são dispostas em arranjos conjuntos no intuito de se criar um entendimento maior acerca do assunto que se quer explorar.

Araujo, enquanto colecionador que é assim como o foi Bardi, reuniu muitos objetos de arte raros, de uso cotidiano, sem ter a intenção da criação de um museu. Todavia, mais detidamente do que Bardi, Araujo direcionou a sua coleção para o recorte da arte feita por negros e mestiços e sedimentou o termo afro-brasileiro para designar esta arte junto a crítica da área. Mais adiante o mesmo será explorado em suas contribuições, transformações e distorções no que se refere ao escopo da produção de obras de arte por negros e negras.

Contudo, o que se pretende ressaltar aqui é que a arte popular é parte expressiva do acervo do Museu Afro Brasil, o que não quer dizer que dentre os seis módulos⁴⁵ por meio dos quais o acervo se estrutura, esta produção seja exibida de uma forma distinta da de arte erudita. Ao contrário, elas ocupam o mesmo piso e estão lado a lado. Consideramos que um grande número dos artistas populares são afrodescendentes, muito em parte devido aos obstáculos para se atingir a formação educacional formal. A esse respeito, dos nomes popular e erudito para distinguir as produções, Marcelo de Saete Souza reflete por meio deste viés:

Ver a arte afro-brasileira como sinônimo de arte popular, “primitiva”, folclore ou artesanal é coadunar com os mesmos estereótipos colonialistas e burgueses do século XIX. Não afirmamos que toda a arte é de igual relevância a outra; em cada uma dessas classificações há obras de maior ou menor interesse, no entanto, cremos que é preciso renovar esses termos, a fim de retirar-lhes o conteúdo pejorativo e torná-los mais dinâmicos. (SOUZA, 2006, p.24).

⁴⁴ Araujo trabalhou com Bardi: “Em 1963, trabalhei com Lina Bo Bardi na exposição Civilização do Nordeste, no MAM da Bahia”.

⁴⁵ Os núcleos que estruturam o acervo do Museu Afro Brasil são: África: diversidade e permanências; Trabalho e escravidão; As religiões afro-brasileiras; O sagrado e o profano; História e memória e Artes Plásticas: a mão afro-brasileira.

Não caberá a nós nesse trabalho realizar essa necessária renovação de termos, mas já começamos ao focarmos o uso da terminologia afro-brasileira. Souza, em verdade, se refere ao que já mencionamos, a hierarquização que envolve as denominações de tipos diversos de arte. Hierarquia esta que não existe na expografia e curadoria de Araujo que, de certa forma, obteve êxito ao combinar objetos de naturezas distintas para se expandir o entendimento da arte, quase que de forma didática.

Por fim, Ana Mae Barbosa, educadora que no Brasil é a primeira a sistematizar uma proposta de leitura de obras de arte, a fim de viabilizar o acesso e a compreensão das mesmas por parte dos visitantes estudantes dos museus e mesmo dos professores. Barbosa é uma sumidade em nosso país no que se refere às possibilidades de ensino da Arte por meio da observação e da apreciação das obras nos museus. Além de ter sido a primeira profissional da educação no Brasil a se tornar Doutora em Arte e Educação, outrora área chamada de Arte-educação, debruçando-se sobre a necessidade de uma formação em Artes Visuais nas instituições de ensino que abarcasse o contato com as obras de arte originais, e não somente com as reproduções que constam nos livros didáticos e paradidáticos. Ela também redigiu muitos artigos e livros defendendo que esta observação e apreciação aliadas à contextualização dos fatores históricos, sociais, afetivos, psicológicos, dentre outros que envolveram o artista no momento da concepção deste objeto, somados ao fazer artístico, isto é, o experimentar as técnicas e processos artísticos e criativos empregados pelos artistas, eram e são cruciais para que se atinja uma amplitude cognitiva sobre um objeto de arte o mais próximo o possível de sua totalidade.

De 1987 a 1993, dirigiu o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, o MAC. Foi a partir desta experiência que passou a desenvolver a Abordagem Triangular, anteriormente conhecida como Metodologia Triangular, que objetiva o estreitamento das relações entre público fruidor e obra de arte por intermédio da figura do profissional da Arte-educação: o arte-educador. Foco também nas etapas: ler/ver, contextualizar, fazer. Esse profissional pouco valorizado até bem pouco tempo, os quais algumas diretorias de grandes instituições culturais e artísticas que exibem Arte relutaram em contratar e, a partir disso, constituir um setor educativo, atualmente tornou-se imprescindível a qualquer museu, centro cultural, instituto ou mesmo galeria, que se quer respeitada e responsável pela chamada

formação de público. Ou seja, a instrumentalização dos fruidores para uma apreciação adequada e o mais proveitosa o possível com a obra de arte. Como diretora do MAC, Barbosa coloca em prática a Abordagem Triangular. Concomitante a essa iniciativa histórica, há as curadorias que passa a propor, nas quais as obras de arte são concebidas em sua inteireza estética, enquanto objetos visuais que são, e não amparadas por valores hierarquizantes.

Por hora, encerra aqui esse amplo adendo sobre os artistas negros e mestiços chamados de populares no século XX. Sobretudo, é preciso antecipar que as realidades e contextos aqui apresentados sofreram quase nenhuma alteração no século XXI. O sistema de Arte permanece quase impassível em sua fórmula, quer dizer, os artistas populares continuam sendo afrodescendentes, em sua grande maioria, e vez ou outra é realizada uma mostra temporária, lançado um livro acerca da temática, ou alguma outra iniciativa pontual. Arte erudita ainda continua a ser uma que é divergente da arte popular, que é outra.

Retomando o viés erudito dos artistas negros e mestiços que podem ser mencionados já com um intervalo no tempo e na metade do século XX, a figura feminina de Yêdamaria é emblemática, ainda que pouco conhecida. Repararemos que até o presente momento, poucas mulheres foram citadas nas linhas que tratam da arte popular, nas que discorrem sobre arte erudita: nenhuma. De fato, Yêdamaria, ou Yêda Maria Correa de Oliveira (1932- 2016), possui uma biografia e trajetória artística diferenciada do que foi analisado até o presente momento. Uma mulher negra e nordestina que com uma elegância que transborda para suas telas, conseguiu vencer o meio que a renega, enquanto gênero e raça, de várias formas. Seus pais eram professores e as imagens e relatos de sua infância demonstram que as condições socioeconômicas e afetivas da família eram confortáveis, estáveis e, por isso, diversas do que geralmente encontramos nas famílias negras e mestiças.

Yêdamaria cursou o Instituto Normal da Bahia (1951) e a Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (1976). Desde criança demonstrou interesse pelas Artes Visuais e foi “a primeira estudante negra da Universidade Federal da Bahia a sair do país para intercâmbio” (TRINDADE, 2006, p. 184).

Pintora de naturezas mortas, marinhas e alguma produção cuja temática retoma as questões étnico-raciais e afro-religiosas, ela também se aventurou pelas técnicas da litografia, colagem e gravuras. Foi durante intercâmbio para realização de seu mestrado em Illinois, nos Estados Unidos da América, no final da década de

1970, que Yêdamaria se deu conta das questões raciais. Não que no Brasil não tivesse sido vítima do racismo sobre o qual foi erigida a nossa sociedade. Entretanto, de alguma forma o contato com a luta pelos direitos civis por parte dos afrodescendentes estadunidenses a despertou para esta problemática:

Yêda e a arte de Yêdamaria também sofreram as pinceladas da discriminação. Não foram poucas, mas não guarda rancor. São obstáculos que temos que ultrapassar. São necessários porque impulsionam, lição que aprendeu com Theonila, a professora, a mãe. (...) Antes de ganhar a bolsa para fazer o mestrado nos EUA, negaram a participação de seus trabalhos numa exposição. Persistiu. A resposta positiva da universidade norte-americana surpreendeu os poucos que tentaram ofuscar seu talento. Nos Estados Unidos também foi bem recebida e bem cuidada. Lá, o fato de ser negra não ofuscou seu talento (idem, p.189).

Trabalhou durante algum tempo, mais especificamente após o seu mestrado, sobre a temática étnico-racial, mas, talvez ela tenha a necessidade de retomar a sua vida em família, com mãe e pai, pois que a mesa posta para o café da manhã, almoço ou jantar, faziam parte do cotidiano da artista: (...) os talheres, as taças, as maneiras de sua mãe, as aulas de violino, os numerosos brinquedos, atenção e carinho dos pais e dos muitos amigos que pareciam suprir a falta de irmãos. (...) (idem, p. 183).

Toda esta afetividade e serenidade estão presentes em sua produção e aqui encontramos outra forma de tratar da identidade negra, não na tentativa de dar voz a muitos, de tratar de uma coletividade visto que o cotidiano de Yêdamaria, de sua infância à vida adulta, se fez singular, contudo demonstrando e desenhando, pintando a possibilidade de outra realidade, fundada no amor e na segurança. Uma artista da exceção em muitos sentidos.



Fig. 43 – Yêdamaria, *Homenagem a dois de fevereiro* (1995), óleo sobre madeira, 600 x 460 cm.
Acervo: Banco do Brasil .

2.4 Contemporaneidade: discursos individuais ou coletivos sobre identidade e afrodescendência.

Neste subcapítulo, consideramos como contemporaneidade o período que compreende os anos de 1950 para cá, salvo as exceções das produções de dois artistas que iniciam a suas carreiras anteriormente a esta datação, a saber, Emanuel Araujo, já citado enquanto curador e diretor do Museu Afro Brasil, e Rubem Valentim. Ou seja, estamos a adotar a cronologia oficial da historiografia e crítica da arte que chama de pós-moderna ou de contemporânea, a produção posterior ao advento da Pop Art inglesa e norte-americana⁴⁶.

Neste recorte cronológico, há um silêncio no que diz respeito à produção de arte com temática ligada à cultura afro-brasileira por parte de artistas negros e mestiços no que se refere a uma renovação desta vertente, ao menos até a década de 1990. Nas décadas anteriores, entre 1930 e 1960, houve por parte dos

⁴⁶ “Movimento que surgiu nos Estados Unidos e na Inglaterra na década de 1950, inspirado nas imagens da sociedade de consumo e na cultura popular.” (O LIVRO..., 1994, p.509)

pesquisadores das áreas de Humanidades e das Artes, um grande e crescente interesse pelo resgate do Brasil negro, afrodescendente, com um destaque para a tentativa de compreensão das até então marginalizadas religiões de matriz africana⁴⁷, especialmente do Candomblé. Esta importância talvez tenha sido despertada pela busca por uma identidade nacional ocorrida no mesmo período, por um nacionalismo pregado e estimulado durante a Era Vargas ou o Estado Getulista⁴⁸, onde aflorou certo ufanismo.

Assim sendo, quando as diversas áreas das artes se voltaram ao indivíduo negro e à sua herança cultural e histórica enquanto símbolos da forja desse nacionalismo Um dos temas recorrentes era o da religiosidade afro-brasileira exibindo um fascínio por práticas que resistiram e resistem até os dias de hoje ao preconceito e à opressão, resgatando vocabulário de origem iorubá⁴⁹ bem como as suas divindades, que se relacionam aos fenômenos da natureza, os orixás e suas insígnias. Ou mesmo, valorizando os instrumentos e cantigas tocados e entoados durante as celebrações sacras. Araujo e Valentim são artistas que exploraram a simbologia dos orixás, seus conceitos e as ressignificaram por meio de suas obras, através das linguagens da escultura, gravura ou pintura.

Há, portanto, uma extensa bibliografia e obras de artes, desenvolvidas nas mais variadas linguagens, abrangendo essa temática nesse período. Na área de Humanidades podem ser destacados os seguintes pesquisadores que se dedicaram ao assunto:

⁴⁷ As religiões afro-brasileiras foram constituídas a partir da convergência de influências diversas como as religiões indígenas, o catolicismo popular, o espiritismo europeu, também conhecido como kardecismo, entre as mais representativas estão: candomblé queto (BA, RJ, SP), xangô (PE), batuque (RS), candomblé jeje (BA), tambor-de-mina (MA, PA), babassuê (PA), candomblé angola (BA, RJ, SP), candomblé de caboclo (BA), cabula (ES), macumba (RJ, SP), umbanda (RJ, SP e todo o Brasil), pajelança (AM, PA, MA), catimbó (PE, PB), xambá (AI, PB, PE), toré (SE), (SILVA, 2005, p.98).

⁴⁸ O período compreendido entre 1930 e 1945 foi chamado de Estado Getulista: “Subindo ao poder em outubro de 1930, Getúlio Vargas nele permaneceu por quinze anos, sucessivamente, como chefe de um governo provisório, presidente eleito pelo voto indireto e ditador” (FAUSTO, 2004, p.331). Ainda segundo Magno Bissoli Siqueira “(...) o varguismo, como núcleo da política do Estado, utilizou-se da expressão popular urbana do samba para, por meio deste, construir uma identidade nacional (SIQUEIRA, 2012, p.3). Outras manifestações de origem africana passaram a ser vistas com menor marginalização, esta convertida a exotização, por parte das elites e desse projeto de governo populista, no qual os conhecimentos e expressões populares, como é o caso explícito do samba. Recebiam nova roupagem a fim tanto de terem reconhecimento e identificação das elites quanto de permanecerem arrebanhando as camadas mais populares, num processo de unificação das classes.

⁴⁹ Iorubá é uma população e uma língua. A população encontra-se localizada na África Ocidental, entre os países do Benim e da Nigéria.

- Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), *O animismo fetichista dos negros baianos* (1935) e *Africanos no Brasil* (1977);
- Manuel Querino (1851-1923), *Costumes africanos no Brasil* (1938);
- Roger Bastide (1898-1974), *Candomblé da Bahia* (1978), *Estudos Afro-Brasileiros* (1983), e *As religiões africanas no Brasil* (1985);
- Pierre Verger (1902-1996), *Orixás*, (1981), *Lendas africanas dos orixás* (1985) e *Uma rainha africana mãe-de-santo em São Luís* (1990);
- Edison Carneiro (1912-1972), *Candomblés da Bahia* (1978) e *Religiões negras, negros bantos* (1981);
- Juana Elbein dos Santos, *Os nagô e a morte* (1976);
- Deoscóredes Maximiliano dos Santos, Mestre Didi (1917-2013); *História de um terreiro nagô* (1988);
- Reginaldo Prandi (1946), *Os candomblés de São Paulo* (1991);
- Vagner Gonçalves da Silva, *Candomblé e umbanda* (2005); dentre outros.

Acerca desse interesse, além de um nacionalismo fundado nas matrizes da população brasileira, nesse caso a africana, Cunha também aponta para uma dada consciência brasileira acerca de sua gênese enquanto cultura e que, portanto, não poderia furtar-se dessa imersão em sua origem negra:

É na década de 30 que são retomados, contudo os estudos africanistas no Brasil. É então que o elemento negro passa a ser visto sob um ângulo de consciência antropológico-cultural, quando a ênfase é posta numa reabilitação sistemática da presença negra no Brasil. H. Pires publica em 1933 *Os africanos no Brasil*, de Nina Rodrigues. Em 1934 surge *Casa grande & senzala*, de G. Freyre. A partir de 1932 A. Ramos começa a publicar seus trabalhos que culminam em 1942 com a sua *Introdução à antropologia brasileira*.

Os estudos africanistas ganham novo impulso com as obras de Edison Carneiro, René Ribeiro, Donald Pierson, M. Herskovits, R. Bastide, P. Verger e outros. Nesse intervalo ocorrem dois congressos afro-brasileiros: em 1934, em Recife, e em 1937, na Bahia. Ambos reuniram estudiosos nacionais e estrangeiros e dignatários dos cultos. (CUNHA em Zanini, 1983, p.1023).

Nas Artes Visuais, podem ser mencionados muitos artistas que tanto tiveram a imagem do negro enquanto tema, quanto se dirigiram especificamente ao Candomblé e aos orixás. Dentre estes nomes estão Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Alberto da Veiga Guignard, Candido Portinari, Djanira da Motta e Silva, José

Pancetti, Santa Rosa, Carybé (1911-1997), Mário Cravo Júnior, Hansen Bahia, Emiliano Di Cavalcanti, (Idem, pp. 1023-4).



Fig. 44 – Carybé, *Candomblé* (1968), óleo sobre *hardboard*, 75 x 130 cm.

Dessa maneira, observamos que obras de arte que tratam da temática afro-brasileira por muito tempo se restringiram ao tema afro-religioso, a partir dos primeiros estudos de recolhimento de objetos pelo médico Raimundo Nina Rodrigues⁵⁰, o qual focou basicamente as estatuetas empregadas nas cerimônias religiosas do Candomblé. E arte afro-brasileira ou concebida por artistas negros e mestiços tornou-se sinônimo de arte afro-religiosa.

A predominância dessa temática nas Artes Visuais produzida se manteve devido à atração que a resistência e autenticidade dessas religiões, e mesmo uma dada ideia de brasilidade, exerceram sobre os que a adotaram enquanto mote criativo, concomitantemente, a uma grande demanda do mercado de arte que se abriu a obras de arte voltadas a esse assunto. No cenário artístico nacional e internacional são nomes como os de Agnaldo Manoel dos Santos, Mestre Didi, Heitor dos Prazeres, Rubem Valentim e Emanuel Araujo que retêm todas as

⁵⁰ CUNHA, Mariano Carneiro da. “Arte Afro-Brasileira”. In: ZANINI, Walter (Org.). História Geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1989, p. 996.

atenções.

Considerando as grandes mostras internacionais, cujas realizações orbitaram em torno da cultura africana na diáspora, ocorreram três festivais batizados de Festival Mundial de Arte Negra. O primeiro em 1966, em Dakar, Senegal, realizado com patrocínio da UNESCO e concebido pelo poeta e então presidente do país, Léopold Sédar Senghor (1906-2001). A segunda edição foi realizada na Nigéria sob o tema “Civilização Negra e Educação”, em 1977, enquanto que a terceira e última foi realizada somente em 2010, novamente no Senegal. A partir desta edição, o perfil temático dos artistas visuais brasileiros convidados a expor em eventos internacionais adquire novos contornos, posto que aqui tudo já mudando desde 1990. Um dos artistas que representou o Brasil nesta edição do Festival Mundial de Artes Negras foi o fotógrafo Eustáquio Neves.

Continuando, pois, o raciocínio aqui proposto em termos de cronologia, após esse hiato em relação ao surgimento de novos artistas negros e mestiços no âmbito erudito que tratassem de uma temática distinta da afro-religiosa, que perdura de 1950 a 1990, gradualmente novos nomes passam a serem notados pelo sistema de arte que se abre para além do restrito universo afro-religioso, possibilitando novas leituras e compreensões do ser afrodescendente na sociedade brasileira a partir do ponto de vista dos artistas, afrodescendentes que são.

A partir de 1990, o protagonismo dos artistas negros e mestiços se materializa em obras de arte não mais alicerçadas na religiosidade, fio condutor à ancestralidade, mas sim por meio da pesquisa acerca de si e dos seus, pautando-se nas questões que envolvem a história social, psicológica e afetiva desta população.

Dos ateliês periféricos dos grandes centros urbanos às cidades do interior do país, emergem representações e entendimentos visuais acerca da história dos africanos no Brasil, mesclando registros que vão de pequenas conquistas individuais às grandes violências coletivas. A essa forma de se trabalhar a arte considerando o aspecto íntimo e pessoal das vidas dos indivíduos artistas aos de ação grupal e política, denominamos de “microbiografias” e de “macrobiografias”, isto é, estratégias visuais para a ampliação das percepções e entendimentos do ser negro ou negra, filtradas pela sensibilidade artística de seus produtores que, após dedicarem-se aos temas que mais lhes tocam independente dos motivos que desencadeiam sentimentos e consciências, buscam pelas linguagens e expressões mais apropriadas para se dar visualidade, corpo a estas ideias, reflexões.

Então, das “microbiografias” familiares presentes em algumas dessas obras de arte, nas quais se leem trajetórias de muitas famílias negras pós-abolição da escravidão, chegamos às produções que nos remetem às leituras “macrobiográficas”, revelando-nos os caminhos dos negros e das negras, que ou eles os escolheram, ou que, por força das circunstâncias foram levados a eles. Portanto, a partir dessa década são possíveis de serem observados singulares pontos de vista e de percepções sobre a diáspora africana e suas continuações.

Pensar a identidade e, por que não, a consciência negra como é possível observar nos trabalhos do mineiro Eustáquio Neves, da paulistana Rosana Paulino e do baiano Ayrson Heráclito. Essa tríade será retomada no quarto capítulo, juntamente com os artistas afro-americanos selecionados ao discutirmos obras de arte realizadas por artistas afrodescendentes nos dois países que retomam a história da população africana escravizada, vendida e distribuída por todo o Novo Mundo, as Américas.

Ainda assim, faz-se mister uma breve explanação acerca das produções de Neves e Paulino tendo em vista que os mesmos fazem parte desse seleto grupo de artistas negros e mestiços brasileiros cujas obras ganharam visibilidade nos anos de 1990, compondo um capítulo totalmente à parte do que vinha sendo chamado de arte afro-brasileira até então dentro do desígnio desenvolvido por Cunha e

incorporado aos poucos, por todo o sistema da arte no Brasil: “Arte afro-brasileira é uma expressão convencionada artística que, ou desempenha função no culto dos orixás, ou trata de um tema ligado ao culto. (CUNHA em ZANINI, 1883, p. 994).

Como já discorrido, por muito tempo sinônimo de arte afro-brasileira foi a arte afro-religiosa. Quando surgem Paulino e Neves, dá-se voz por meio de visualidade a narrativas íntimas e desconhecidas de negros e negras, histórias de vidas, de famílias que nos contam um capítulo silencioso da história do Brasil: o que houve após o 13 de maio de 1888. Essa absorção da população ex-escrava não é explorada profundamente, ou mesmo superficialmente, por nenhum livro didático. Não se aprende nas escolas do nosso país acerca das medidas tomadas pela regência monárquica, logo uma república, para incorporar essa massa humana na população brasileira. Homens, mulheres e crianças tornaram-se, via esse despreparo, omissão ou mesmo negligência, pessoas sem identidade que quando tratadas pelos governos posteriores o são no sentido de uma “amenização” da existência deste enorme contingente negro desassistido, ou ainda, transformam-se somente em dados, estatísticas, isso quando o são. Segundo Siqueira:

O fim da escravidão tampouco significava ser livre. Os ex-escravos ficaram submetidos a situações que não os deixariam esquecer sua condição histórica. Deviam respeito, reverência e reconhecimento àquele que “permitiu” sua liberdade. Pagavam o preço de sua sobrevivência diante das limitadas oportunidades de trabalho. Uma real emancipação para a comunidade dos libertos era rara e quando houve foi para confirmar a regra geral da indigência e marginalização.

(...) a despeito dos acontecimentos ocorridos em 1889, a Abolição não serviu para uma mudança do negro sob o ponto de vista da hierarquia social. Com uma burguesia em desenvolvimento e que buscava sua representação no aparelhamento do Estado, os desfavorecidos, cujo único bem econômico era o trabalho, cresciam numericamente sem qualquer “possibilidade de influir na transformação social ou no enquadramento político”.

De fato, a Abolição criou inúmeras dificuldades econômicas ao “povo negro no Brasil” que, sem meios de produção e sem terra, teve inviabilizada qualquer possibilidade de obter um modo de vida rural de auto-suficiência, mais próprio à sua cultura. Atrelada aos fatores ideológicos e psicológicos, a “liberdade” concedida já na aurora da modernidade, sem a necessária condição mínima de sobrevivência, dir-se-ia ironicamente, sem o devido pagamento do “FGTS”, converteu o negro em mão de obra barata para a eterna disponibilidade. (SIQUEIRA, 2012, pp.142-3).

Tendo esse cenário enquanto pano de fundo histórico que impulsionou negros e negras a encontrarem alternativas para sua sobrevivência no Brasil, do fim do século XIX até a contemporaneidade, em virtude da inexistência de políticas

públicas voltadas a este segmento populacional, introduziremos brevemente as produções iniciais desses dois artistas para, na sequência, nos determos na apresentação de outros artistas que tiveram suas produções reconhecidas após o despontar de Paulino e Neves. Afirmamos que ambos foram pioneiros nas temáticas baseadas nas biografias individuais ou coletivas de pessoas e de grupos afrodescendentes, retirando negros e negras do anonimato e alçando-os ao protagonismo de suas trajetórias.

Na obra de Paulino, que nos apresenta parte da versão da história da população afrodescendente sob o viés do gênero feminino, a temática mais recorrente gira ao redor de mulheres negras e da relação da sociedade brasileiras com elas.

A série *Bastidores* (1997), na qual a artista retrabalha sobre bastidores circulares de bordado imagens de mulheres de sua família, traz questões a serem refletidas: a costura, o coser sobre partes dos rostos e a sua simbologia relacionada ao fazer feminino e doméstico; a costura, que une e que fecha, enquanto sinalizadora de privações ao tempo em que as mesmas recobrem boca, garganta, testa etc.; as expressões das faces de todas, supostamente, extraídas das tradicionais fotografias 3x4, formato de registro que deve constar em documentos; dentre outras. Focaremos em sua produção no quarto capítulo, porém não há como passar pela menção aos trabalhos de Rosana Paulino, sem realizarmos uma aproximação com a tragédia ocorrida com Claudia da Silva Ferreira⁵¹, em 16 de março de 2014 baleada acidentalmente por policiais militares na cidade do Rio de Janeiro, socorrida a partir de um conjunto de procedimentos incorretos fatais à sua vida e, por fim, arrastada no asfalto pelo percurso de 350 metros até que PMs parassem o veículo para recolocar seu corpo baleado e extremamente ferido novamente no camburão.

Isto quer dizer que se a observação das imagens de Paulino desperta nos fruidores a sensação de violência e agressividade é porque a intenção da artista visual, de fato, foi tocar nesta forma de tratamento dispensada por nossa sociedade

⁵¹ Sobre este trágico episódio há muitas informações disponíveis na web, visto que foi um fato que chocou tanto a imprensa nacional quanto a internacional. Entretanto, a população brasileira de forma geral não se manifestou acerca dessa barbaridade a não ser por poucas manifestações como “A Paixão de Cláudia”, promovida pela sociedade civil organizada. A auxiliar de serviços gerais deixou filhos, sobrinhos e marido e seus assassinos não foram condenados. Claudia Ferreira (1976-2014): tratada como bicho. *Pragmatismo Político*. Redação Pragmatismo, 19 mar. 2014. Disponível em: <<http://www.pragmatismopolitico.com.br/2014/03/claudia-negra-auxiliar-de-limpeza-morta-arrastada-por-viatura-da-pm.html>>. Acesso em: 30 nov. 2014.

às mulheres negras brasileiras desde a abolição, tratar desta brutalidade muda e naturalizada a qual as mesmas encontram-se submetidas, por vezes, sem nem sequer tomarem consciência disso.



Fig. 45 – Rosana Paulino, Série *Bastidores* (1996/1997), bastidores, fotografia transferida, tecido e linha, 30 cm diâmetro. Acervo: Coleção da Artista.

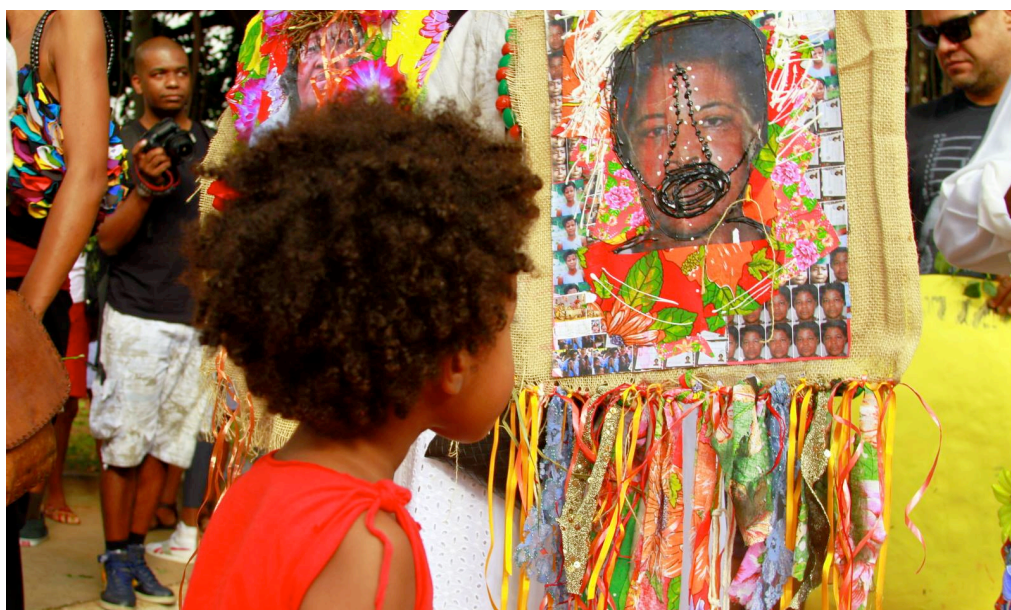


Fig. 46 – registro do ato cultural *A Paixão de Claudia*, realizado em 18 de abril de 2014, organizado pela Cubo Preto Ensino de Arte e Cultura, revista O Menelick 2ª Ato e sociedade civil em protesto ao assassinato da mulher Claudia da Silva Ferreira por PMS na cidade do Rio de Janeiro. Autoria: Ana Paula Leôncio.

No caso dos trabalhos de Neves, a primeira de suas obras a atingir grande repercussão na década de 1990 é a série intitulada *Arturos* (1995), que registra por meio de composições produzidas, utilizando-se da linguagem fotográfica analógica e da manipulação de químicos, as festas da comunidade negra mineira de mesmo nome que vive na cidade de Contagem, em Minas Gerais. *Arturos* denominam-se desta forma por serem herdeiros de Artur Camilo Silvério e de Carmelinda Maria da Silva. Seus dez filhos se estabeleceram em terreno adquirido pelos pais nesta região, no fim do século XIX, e ali permanecem seus descendentes e agregados até os dias de hoje mantendo tradições religiosas que expressam a fé católica portuguesa aliada às crenças africanas de origem banto.

Neves apresenta aos brasileiros que tiveram acesso às imagens da série *Arturos*, um Brasil negro absolutamente desconhecido de muitos, onde conceitos ligados às culturas tradicionais africanas como oralidade, ancestralidade e tradição encontram-se vivos e recombinaos, sendo atualizados a todo o momento, seja por meio das celebrações que se repetem anualmente, seja pela transmissão de valores religiosos e de convívio aos mais jovens como, por exemplo, o respeito aos mais velhos. A comunidade familiar é de uma autenticidade e exceção diante da opressão e desmantelamento das famílias negras durante e pós-abolição da escravidão que além de ter sido foco de inúmeras pesquisas⁵² acadêmicas também é considerada um patrimônio histórico e cultural de Contagem:

⁵² Não foram poucos os pesquisadores que se dedicaram a desvendar as origens e manutenção da comunidade de Arturos, tamanha a sua excepcionalidade se comparada às demais famílias brasileiras de ascendência africana. Equivocadamente há pesquisas que os consideram quilombolas, entretanto, a comunidade não surgiu a partir de um quilombo, mas sim de uma aquisição de terreno realizada por um de seus membros. Sobre a bibliografia existente acerca dos mesmos podem ser destacadas as seguintes obras:

“GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edmilson de Almeida. Negras raízes mineiras: os Arturos. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 1988.

SILVA, Rubens Alves da. Negros católicos ou catolicismo negro? – Um estudo sobre a construção da identidade negra no congado mineiro. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1999.

LUCAS, Glaura. Os sons do Rosário: um estudo etnomusicológico do congado mineiro – Arturos e Jatobá. Escola de Comunicações e Artes da USP, 1999.

MARTINS, Leda M. Afrografia da memória: O reinado do Rosário do Jatobá. São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte: Mazza, 1997.

SANTOS, Erisvaldo Pereira dos. Religiosidade, identidade negra e educação: o processo de construção da subjetividade dos adolescentes dos Arturos. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, 1997.

SABARÁ, Romeu. A comunidade negra dos Arturos: o drama de um campesinato negro no Brasil. Faculdade de Filosofia, Ciências Sociais e Letras da Universidade de São Paulo, 1997.

SILVA, Júnia Bertolina. O congado na comunidade dos Arturos: catolicismo ou culto africano? Monografia (Ciências Sociais). Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2002”. In: Arturos. CEDEFES, Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.cedefes.org.br/index.php?p=projetos_detalhe&id_pro=39>. Acesso em: 29 nov. 2014.

Entre as celebrações dos Arturos, destacam-se o Batuque (reconhecido como forma de expressão artística pelo Ministério da Cultura, que nomeou Dona Conceição Natalícia como mestre no batuque), a festa da capina denominada "João do Mato", a folia de Reis, a Festa da Abolição da Escravatura e, principalmente, o Reinado de Nossa Senhora do Rosário, festa popularmente conhecida como Congado. Eles também formam o grupo artístico Arturos Filhos de Zambi (deus dos negros da nação banto) que trabalha percussão, dança afro e teatro em torno da história dos negros. (PREFEITURA DE, 2015).



Fig. 47 – Eustáquio Neves, Série *Arturos* (1994/1995), fotografia construída ou manipulada quimicamente, medidas variadas. Coleção da artista.



Fig. 48 – Registro da Comunidade de Arturos, Contagem – MG (2012).

Assim sendo, após 1990, há diversos artistas que têm seus caminhos abertos para apresentarem suas produções não mais ligadas à temática do Candomblé ou de quaisquer outras religiões de matriz africana. O sistema de arte passa a aceitar um pouco melhor este recorte temático, não que inexistam resistências ainda nos dias de hoje, entretanto, já há a possibilidade desses artistas se apresentarem em muitos lugares. Alguns acontecimentos contribuem neste sentido somando-se ao ineditismo das produções apresentadas pelos artistas visuais Paulino e Neve: as exposições organizadas pelo homem das Artes Visuais Emanuel Araujo, que culminam na inauguração do Museu Afro Brasil, no Parque do Ibirapuera em São Paulo, em 2004; a compreensão de que, em consonância com uma tendência do mercado de arte internacional, as minorias passam a ter voz, ou melhor, visualidade; e, por conseguinte, mais precisamente no século XXI, o Brasil passa a integrar um circuito internacional das Artes Visuais, seja devido às grandes mostras que passam a nos incluir em seus calendários, seja pela modernização de nossos museus, ou ainda, ao surgimento de novas galerias e espaços alternativos de exibição de Artes Visuais.

Sobre o advento do Museu Afro Brasil, discorreremos com mais detalhes adiante. Já sobre as tendências internacionais do mercado de arte e, mesmo, considerando o surgimento de novos movimentos artísticos, a jornalista e curadora Kátia Canton, diz que:

De maneira geral, existe um conjunto de conceitos que reafirma de forma consistente a produção e a atitude desses artistas que começam a atuar profissionalmente no panorama artístico dos anos 90, particularmente a partir de meados da década. Esses conceitos, espelhados e refletidos na arte, também espelham e refletem a vida contemporânea cotidiana e seus aspectos sociais, políticos, culturais econômicos. Obras de arte contêm índices da cultura e, portanto, nesse conjunto de conceitos, emergem assuntos relacionados à realidade atual brasileira e internacional. (CANTON, 2001, p.13).

Canton possui vasta experiência em instituições de Artes Visuais onde pesquisou e trabalhou, como o Museum of Modern Art de Nova York (MoMA), entre 1987 e 1993 realizando seu doutoramento, e como curadora no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/ USP). Dessa vivência, extraiu e elencou as seguintes tendências detectadas no início do século XXI, compreendendo que elas estariam presentes nas produções de muitos artistas

brasileiros a partir de então, independente do segmento étnico-racial ao qual pertencem. Em *Novíssima Arte Brasileira: um guia de tendência* (2001), Paulino já é citada enquanto artista que discute, em alguma medida em sua produção, “a memória, física e psíquica”, que é uma das tendências elencadas por Canton.

Outras tendências são: as noções de herança e referência; preocupações renovadas com a narrativa; aspecto literário da arte, da cultura e da comunicação; o corpo visto como moldura e campo ilimitado de experimentações; a efemeridade da vida e a degradação física dos corpos; um jogo entre identidade e anonimato, estranhamento e autoimagem; arte política de dimensões individuais que confrontam o ambiente urbano, solidão, isolamento, abandono, desesperança, medo, perda de contato com a realidade externa e tédio, estetização da violência; aspectos de sofisticação e complexidade formais; valores de autenticidade, reprodutibilidade, referências e citações, tradição da artesanaria, da arte popular, da precariedade técnica; sensibilidade feminina, dimensão miniaturizada, intimista e internalizada, domesticidade; nova espiritualidade que se liga a uma busca pela sinceridade; embate entre uma sinceridade buscada pelo artista e um cinismo (CANTON, 2003, pp. 13-6).

A partir do levantamento realizado acerca dos artistas afrodescendentes considerados jovens, com menos de 40 anos de idade, que tem produzido de 1990 para cá, encontramos diálogos com todas as tendências temáticas registradas por Canton. Não os categorizaremos visto que além de dispendioso, este também não é o cerne desse estudo, mas os apresentaremos e, quando enriquecedor para essa pesquisa, destacaremos aspectos das produções de artistas visuais que se tangenciam pelas tendências explicitadas.

Para a construção do mesmo, consideramos três fontes primordiais. A primeira é a exposição promovida pelo Museu Afro Brasil em 2013, *A Nova Mão Afro Brasileira*, que tanto privilegiou nomes já consagrados, primeiramente pelo próprio Museu, posteriormente endossados pelo sistema de arte, quanto apresentou novos nomes, sendo que alguns deles, do nosso ponto de vista, não se encaixam na leitura de arte afrodescendente ou afro-brasileira que endossamos⁵³. A exposição teve

⁵³ A curadoria do Museu Afro Brasil, desde a sua inauguração, tem adotado um padrão de seleção de artistas que perpassam a afroascendência, isto é, podem ser filhos, netos, bisnetos de pessoas negras que não deixam de ser afrodescendentes. Entretanto, considerando o modelo de racismo estruturado na sociedade brasileira, o que Oracy Nogueira cunhou como “preconceito de marca” (NOGUEIRA, 2006), os mestiços não seriam considerados pessoas negras, visto que possuem

curadoria de Emanuel Araujo, bem como a reedição do catálogo *A Mão Afro-Brasileira* (2010), cuja primeira versão é de 1988, sendo esta a nossa segunda fonte. Na reedição ampliada e revista deste catálogo, agora dividido em dois volumes devido a amplitude dos temas abordados, e que hoje em dia é considerada a publicação mais completa a tratar do legado da população negra para o Brasil, o segundo volume traz pequenos textos acerca de artistas modernos e contemporâneos cujos perfis de produções consideramos em acordo com a pesquisa. Por fim, os textos que tratam as Artes Visuais publicados na revista *O Menelick* 2º Ato também nos serviram de base. A revista independente de iniciativa do jornalista José Nabor do Amaral Júnior (1980-), é a única publicação brasileira que reúne empenhos para apresentar, dialogar e propagar essa produção negra.

Ainda trazendo a religiosidade afro-brasileira e mesmo a católica, mas que abrangeremos enquanto espiritualidade, temos Jorge dos Anjos (1956-), Neco Soares (1986-), Caetano Dias (1959-), Moisés Patrício (1987-) e Sérgio Soarez (1968-).

fenótipo branco. Concomitantemente a esta informação de que no Brasil “negro é quem se parece com um negro”, alguns desses artistas não possuem vínculos temáticos com a sua afrobrasilidade, isto é, em suas produções inexiste a consciência sobre sua negritude de si ou dos seus, talvez possam ser considerados “outros” e não “seus”, uma vez que indagações com este fim não os tocam enquanto mote criativo. Tais questões são irrelevantes à curadoria de arte do Museu Afro Brasil.



Fig. 49 – Moisés Patrício, Série *Aceita* (2013/2014), fotografia impressa em papel *fine art*, 50 x 50 cm. Galeria Gabinete D Imagem. Autoria: Moisés Patrício.



Fig. 50 – Sérgio Soarez, Série *O Cara* (2007), encosto de cadeira em jacarandá, com ferramentas de ferro antigas, 46,5 X 40,5cm. Coleção da Artista.

Mencionando outras problemáticas que estão na sociedade brasileira e que, especialmente, referem-se a como a mesma se relaciona com a História do Brasil, estão Tiago Gualberto que revisita o navio negreiro enquanto horrendo transporte de desterramento de africanos ao longo de séculos; Sidney Amaral que tem explorado os autorretratos juntamente com personagens da cultura popular brasileira; e, Herbert Sobral (1984-), que apresenta de maneira bem-humorada os clássicos brinquedos do *Playmobil*, enquanto personagens que retratam situações do cotidiano nas metrópoles brasileiras.

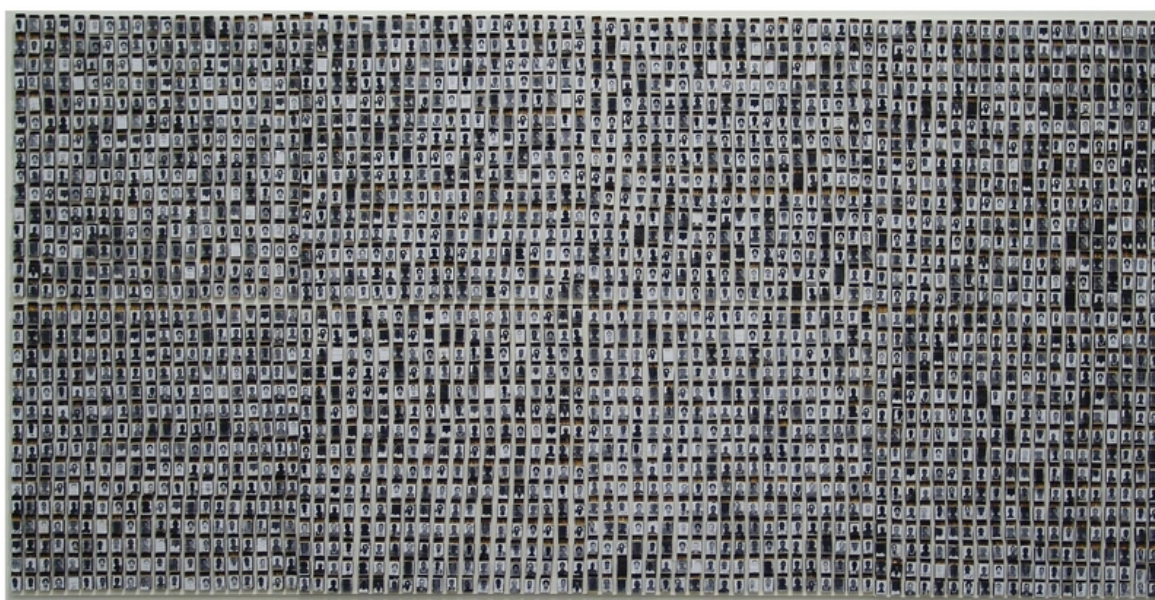


Fig. 51 – Tiago Gualberto, *Navio Nегreiro* (2007), instalação feita com 2.700 caixas de fósforos com retratos 3x4 encontrados em bares fixadas na parte frontal e coladas lado a lado, 400 x 200 cm. Coleção da Artista.



Fig. 52 – Tiago Gualberto, Detalhe de *Navio Nегreiro* (2007), instalação feita com 2.400 caixas de fósforos com retratos 3x4 encontrados em bares fixadas na parte frontal e coladas lado a lado, 400 x 200 cm. Coleção da Artista.



Fig. 53 – Sidney Amaral, *O Curupira* (2010/2011), aquarela sobre papel, 75 x 55 cm. Coleção do artista.

A separação entre gêneros que se seguirá não foi racionalmente estruturada, contudo, os temas com os quais têm trabalhado as jovens artistas brasileiras afrodescendentes situam-se entre a História do Brasil e os padrões de comportamento, de beleza e de feminino forjados por nossa sociedade para as mulheres e que, contraditoriamente, não contemplam as especificidades de todas nós. Apesar da negra travestida na figura carnavalesca da mulata, portanto, também negra, simbolizar um feminino desejado, porém, extremamente rústico em sua sensualidade selvagem maquinada por outrem, a mulher negra nem ao menos para o sexo é vista como objeto do desejo, ainda que persistam estereótipos. Os corpos, os cabelos, os traços faciais, formas de andar e de se mover, todas as qualidades do ser mulher negra são ostensivamente desqualificadas a partir de diversas estratégias difundidas pelos meios de comunicação, especialmente pelas revistas femininas voltadas às tendências da moda e beleza que ignoram estas especificidades, e os programas televisivos que privilegiam mulheres brancas com cabelos loiros e lisos, sejam eles naturais ou artificiais.

À primeira leitura, essa pequena listagem acerca da depreciação da

mulher negra e de sua natureza pode soar como “síndrome de perseguição”, ou mesmo, “complexo de inferioridade”. No caso desta última impressão seria muito legítimo que o mesmo existisse, todavia, não é mera coincidência que artistas visuais mulheres negras estejam num mesmo período cronológico orquestrando as suas ações em Artes Visuais tendo como foco de discussão os motes acima referidos. Será que tantas mulheres negras que ultrapassam o estágio, ou melhor, sina de empregada doméstica, funcionárias do lar e que galgaram espaços nas universidades sendo detentoras de títulos de mestrado e de doutorado, de convites para apresentar seus trabalhos nos mais diversos espaços de propagação da educação e das Artes Visuais No Brasil e no exterior), será que ainda, carregam consigo esse “complexo de inferioridade” como único disparador criativo?

Janaina Barros (1979), Michelle Matiuzzi⁵⁴ (não conhecida), Olyvia Bynum (1990) e Priscila Rezende (1985), são nomes que precisam ser melhor apresentados e explorados. Para tratar dessas experiências e obras de Artes Visuais realizadas por artistas negras, cunhamos o termo “feminino negro”⁵⁵ na tentativa de agrupar artística e conceitualmente este crescente contingente de artistas que buscam nas Artes meios de expressão e de compreensão de si compartilhado aos outros por meio de suas criações.

Barros, em suas obras, passa pela domesticidade que persegue o destino profissional de muitas mulheres negras no Brasil, e pela afetividade que falta às suas vidas íntimas; Matiuzzi, explora o corpo negro que diverge do corpo “perfeito” do padrão de beleza instituído pelo grupo dominante branco em consonância com o padrão europeu de mulher e que, não corresponde aos corpos da maioria das mulheres brasileiras a despeito das suas origens étnico-raciais; Bynum, em suas performances visivelmente busca a sua africanidade, explora seu corpo também não magro e não pálido e surpreende a sociedade paulistana ao sair às ruas tal qual uma entidade africana, ainda que nem ela e nem nós saibamos qual; e, por fim, Rezende traz em seus trabalhos a marca dolorosa da escravidão e dos estigmas que desqualificam a beleza própria das mulheres negras, especialmente, os cabelos,

⁵⁴ A fim de criar uma personagem artística, Michelle Mattiuzzi não é o nome que consta na certidão de nascimento da artista performer, bem como a sua data de nascimento não está autorizada a ser divulgada.

⁵⁵ O termo foi apresentado pela primeira vez em um texto acadêmico no artigo “Dimensões do feminino negro na arte de Janaina Barros: abordagens da arte contemporânea afrodescendente”, publicado na revista portuguesa Gama: Estudos Artísticos, julho-dezembro, nº 02, semestral. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, pp.88-93.

cabelos de palha de aço em uma analogia a uma famosa marca de produtos de limpeza, assim como meninas negras e mestiças foram humilhadas em suas tenridades: cabelo “Bombril”.

Das quatro artistas, Barros é a única que transita entre diversas linguagens passando pela pintura, bordado e costura, objeto, instalação e performance. Em sua última performance trouxe à luz a produção literária de Carolina Maria de Jesus (1914-1977), escritora negra mineira autora do livro *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960) e *Diário de Bitita* (1982), que estão entre seus principais livros, sempre narrando as dificuldades que envolvem ser mulher, negra, pobre, mãe autônoma e brasileira. No conjunto das obras de Barros, a artista:

(...) demonstra inquietação sobre várias nuances desse feminino negro marcado por uma historicidade permeada por omissão, humilhação e projeção. Mas, é via afetividade que tal abordagem plástica visual é realizada, seja por meio das imagens de mulheres negras, aparentemente desiludidas (...) seja via objetos / invólucros domésticos com pedidos de amor e afeto. (SANTOS, p.92, 2013).

A série à qual se refere a citação se chama *Sou todo seu* (2010) e é composta por luvas térmicas, aventais, porta liquidificadores, dentre outros objetos, invólucros *confeccionados* em tecidos coloridos, alguns delicados como as rendas e outros brilhantes como os paetês, remetendo à fragilidade, para alguns próprias ao universo feminino e ao *glamour* ou sofisticação. Frases no imperativo que pedem por atitudes carinhosas e afetuosas estão bordadas nelas, como o próprio título da série *Sou todo seu*.



Fig. 54 – Priscila Rezende, *Bombril* (2013), performance. Coleção da artista.



Fig. 55 – Janaina Barros, *Sou todo seu* (2010), tecidos, rendas, miçangas, costura e bordado, 99 x 51 cm. Coleção da Artista.



Fig. 56 – Michelle Mattiuzzi, *Merci beaucoup, Monsieur Blanc!*, 2012, performance. Coleção da artista.



Fig. 57 – Olyvia Bynum, *O mito da diversidade étnica* (2014), performance. Coleção da artista.

Essa nova geração de artistas visuais afrodescendentes não se ressabiava em abordar temáticas intrinsecamente ligadas às suas origens históricas enquanto grupo étnico-racial e mesmo considerando-se enquanto indivíduos cidadãos privados de acessos devido a uma intrincada conjuntura histórica e social. Não são panfletários ou ainda militantes, mas “ativistas” como na concepção do também artista visual e pesquisador Nelson Inocêncio (INOCÊNCIO, 2010), que uniriam o fazer artístico e as possibilidades de comunicação visual alinhadas a questionamentos que se encontram na pauta dos movimentos negros.

Tais artistas não se esquivam de suas heranças brancas, ocidentais, europeias e hegemônicas, ao contrário, combinam ambas, a consciência branca imposta e a negra resgatada e se posicionam frente à sociedade e ao sistema de arte enquanto negros afrodiaspóricos que são. Acerca desta consciência branca e negra que coexistem num só ser, desta condição assumidamente híbrida numa perspectiva do dominador:

Gilroy lida com a noção de dupla consciência, que está relacionada justamente à ambivalência de ser uma pessoa negra e, coincidentemente, viver em um universo construído da perspectiva dos brancos. Esse é o duplo ao qual o escritor James Baldwin fez alusão, em 1963, na entrevista concedida a Kenneth Clark, em livro intitulado *O protesto negro*. Ao comentar o comportamento de sua comunidade, Baldwin lembra o paradoxo que representava o fato de negros estadunidenses serem um pouco negros e um pouco brancos também na maneira de pensar e agir, apesar da discriminação racial de que eram objeto. Em outras palavras, a segregação produzida pelos alcos não impedia estadunidenses de compartilharem algumas semelhanças com o grupo responsável por sua exclusão. Embora essa fala seja datada e diga respeito a um contexto específico, ela colabora para que compreendamos situações semelhantes vividas por toda a diáspora negra, seja nos países subdesenvolvidos das demais Américas, onde existem as maiores concentrações populacionais de afrodescendentes fenotipicamente negros. (INOCÊNCIO, 2010, pp.43-4).

Ainda que num primeiro momento desse trecho estranhemos a citação dos negros estadunidenses, há muitas semelhanças entre afrodescendentes de lá e de cá no que diz respeito ao doloroso e árduo processo de conscientização do ser negro em países erigidos e ancorados em estratégias para aculturar e colonizar, nunca para preservar a diferença do outro, uma vez que esta diferença em sua natureza era a própria ameaça desse projeto de imposição de culturas sobre outras.

Como finalização desse capítulo, há um artista que merece ser mencionado, mas, no entanto, não atua exatamente numa produção de Artes

Visuais que vise a exibição e comercialização de objetos em galerias, museus, instituições e centros culturais e afins, mas sim o público leitor de história em quadrinhos, os HQs: Marcelo D'Saete (1979).

O ser negro no cenário urbano foi um de seus temas iniciais, ambientando as histórias de seus personagens a partir de episódios que dialogam diretamente à veracidade impressa nos cotidianos de famílias afrodescendentes. Do amor à violência, estes são os quadrinhos de *Noite Luz* (2008). Já o *Cumbe* (2014), traz a realidade possível dos quilombos brasileiros, no século XVII, trata das estratégias de resistência do povo africano que incluíam o assassinato de bebês em nome do amor materno. *Cumbe* é fruto de profunda pesquisa em fontes históricas. D'Saete se destaca com um dos raros artistas negros dos HQs em exercício no Brasil, que juntamente com seu traço único e narrativas que transformam o acre em alguma poesia, tratam especificamente de um recorte étnico-racial.

Artistas visuais afrodescendentes e uma produção de arte alinhada a um movimento negro, não no sentido clássico da militância, mas sim do negro no enfrentamento de seu passado e imbuído de dar sentido ao que produz artisticamente a partir de sua experiência de vida presente. Enquanto ser negro ou negra e considerando também as biografias, lutas e trajetórias de seus antecessores, ou para trazer uma perspectiva tradicionalista africana, de seus ancestrais, são gradualmente mais comuns e os mesmos agora impõem sim a relevância desta história, memória e existência como temática das Artes Visuais, bem como descendentes de europeus e de asiáticos também apresentam seus valores culturais, sociais, históricos herdados por meio de suas produções sem serem rotulados, ou ainda, marginalizados. Se, ao longo do desenvolvimento das Artes Visuais no Brasil, nos primeiros registros o negro africano era representado alegoricamente visto por olhos estrangeiros, vide as pinturas de Albert Eckhout (1610-1655) e de Frans Post (1612-1680), quando ambos estavam em Pernambuco, no século XVII, na contemporaneidade são os próprios negros que dão o tom desta representação, assumindo seus próprios discursos, sendo, simultaneamente, criadores e criação de suas histórias pessoais e de seus antepassados. O *Homem Africano* e *Mulher Africana*, ambos de 1642, idealizados por Eckhout, estão estáticos, quase estátuas, mais do que nunca, representam um passado distante.



Fig. 58 – Marcelo D'Saete, página de *Cumbe* (2014), nanquim e acrílica sobre papel, 40 x 30 cm. Coleção do artista.



Fig. 59 – Marcelo D'Saete, detalhe página de *Cumbe* (2014), nanquim e acrílica sobre papel, 40 x 30 cm. Coleção do artista.



Fig. 60 – Albert Eckhout, *Mulher Africana* (1641), óleo sobre tela, 267 x 178 cm. Nationalmuseet (Copenhagen, Dinamarca).

3. ARTE AFRO-BRASILEIRA OU A RACIALIZAÇÃO DA ARTE: QUANDO OS DISCURSOS SOBRE ETNICIDADE SE SOBREPÕEM À VISUALIDADE.

3.1 Surgimento do conceito *African American* nos Estados Unidos da América e sua sedimentação na década de 1960.

Este capítulo visa propiciar a reflexão sobre uso da terminologia *African American* e afro-brasileiro na área das Artes Visuais. Um dos pontos que nos interessam imensamente é o fato deste colocar-se (ou ter sido colocado), enquanto referente à origem étnico-racial, à frente do fazer artístico, dos artistas produtores em detrimento das qualidades e habilidades artísticas que estes trazem em suas pesquisas e obras de arte. Buscaremos informações que remontem os princípios deste uso, num primeiro momento relacionado às áreas de Ciências Sociais e História e, num segundo momento, adotado nas Artes Visuais enquanto determinante de um estilo, um movimento, um grupo de artistas cuja ascendência lhes é comum.

O emprego da terminologia *African American* se efetivou a partir dos movimentos propostos por intelectuais negros estadunidenses em diálogo com intelectuais negros de outras localidades, nos quais se compartilhavam reflexões e se buscavam soluções para o problema do racismo e da segregação racial. Todavia, é fato que é a partir da luta pela conquista dos direitos civis destes negros, notadamente a partir da década de 1960, que a terminologia é incorporada pela massa de forma geral e, posteriormente, adotada no Brasil. Por volta de 1980, passa a ser largamente utilizada também aos nos referirmos às Artes Visuais. Notemos que devido a uma coesão do movimento negro estadunidense, muitas terminologias e conceitos tecidos lá, têm sido transpostos daquela realidade à nossa devido a algumas semelhanças históricas, conceituais ou de aplicabilidade.

À experiência de desterramento e de espalhamento de populações africanas para as Américas, e mais precisamente para o Brasil a partir de 1534 e Estados Unidos da América a partir de 1619, intelectuais negros têm nomeado de diáspora africana (GILROY, 2001), numa incorporação do termo diáspora comumente empregada para se referir ao povo judeu dispersado pelo mundo.

Evidentemente, há diferenças históricas em relação aos dois povos. No caso dos judeus, chamado povo da Terra de Israel, cuja mitologia identifica um ascendente comum em Abraão, estão unidos enquanto povo por laços sociais, culturais e religiosos, e sua dispersão por diversos locais do mundo, a sua diáspora, deu-se devido à inúmeras perseguições que tem sofrido ao longo de sua história. O fato de possuírem um livro sagrado que narra a sua trajetória e práticas que especificam o que é ser judeu, por exemplo, são de extrema relevância para a manutenção de sua unidade se considerarmos, inclusive, os indivíduos que se converteram ao Judaísmo.

Contudo, não há a mesma unidade social, cultural e religiosa entre os negros provenientes de diversos povos africanos, ao menos não da forma naturalizada tal qual o colonizador desejou nos impor e que se propagou na compreensão de “negro” como um grande bloco marrom. Essa generalização objetiva o apagamento de especificidades étnicas, a partir do conceito de diáspora africana passa a ser pensada do ponto de vista de uma unidade solidária, forjada a partir de elementos comuns como a origem dos antepassados e o fenótipo, tal qual uma noção criada de África enquanto terra sagrada ou prometida.

A unicidade proposta a partir da assimilação conceitual de diáspora se dá, assim, por meio dos índices geográficos, do continente africano e fenotípicos, características da aparência física. Assim, a nomeação do sujeito que sofreu a dispersão do povo africano como herança perversa do processo escravista, passa por reflexões que o aglutinam enquanto “preto” (*black*), ou ainda, as variáveis ancoradas na urgência de uma reconstrução de identidade que considere a origem histórica e o local de nascimento:

Despite these deep, unstable and often contradictory meanings for black, one could argue that, by the twentieth century, it had become the most fitting name for a dispersed African peoples, whose common predicament of coming to terms with mass subjugation by Europe (and, later, Euro-America) raised the notion of a Pan-African solidarity that extended from London to Cape Town, as well across the Atlantic. Even taking into account the more specific and nationalistic vogue – past, present and, no doubt, future – for hyphenated terminologies such as “Afro-American”, “African-American”, “Afro-Caribbean”, “Afro-Brazilian”, etc. “black” embraces a range of African diasporal experiences across national and linguistic borders. (POWELL, 1997, p. 12).

A palavra *nigger* também foi empregada pelo colonizador, escravizador e

opressor de forma generalista, neste caso, como uma variável do substantivo latino negro. Entretanto, desde meados do século XIX, sobretudo no Sul dos EUA, adquiriu conotação negativa devido às circunstâncias nas quais era empregada, geralmente, com o intuito de ofender o negro estadunidense satirizando a sua condição escrava ou mesmo ridicularizando sua história, cultura e hábitos por vários meios, inclusive, da arte como é o caso do *Minstrel Show*⁵⁶. Tal qual o passado a todo momento rememorado e fortalecido pelo poder da palavra, segundo alguns povos tradicionais africanos que empregam a oralidade enquanto forma de guardar as suas histórias, vitórias, mitos, conhecimentos:

É a palavra que diz o que é, sendo o que diz. A palavra é um bem. A palavra é vida, é ação. É sopro que transforma. A fala faz acontecer o que preexiste em potencia em cada movimento do universo. No universo africano tudo fala, e pela palavra ganha força, forma e sentido, e orientação para a vida. Nas culturas africanas, principalmente hoje, compreende-se a história a partir da compreensão da oralidade. É através da oralidade, da voz do/s narrador/ narradores que os mitos e os modos de organização dos rituais são transmitidos. Os mitos são constituídos de palavras organizadoras dos *caminhos* e vivências de cada um, em particular, e da comunidade. (MACHADO, 2014 p. 80).

Provavelmente os negros estadunidenses não tinham perdido todas as suas referências de estruturação social e cultural trazidas de muitas localidades da África, incluindo as noções de oralidade, e certamente sentiam o poder da palavra e que o pronunciar rememora e fortalece um conceito, uma história, uma significação etc. Desta maneira, a forma como os afrodescendentes estadunidenses foram denominados pelos dominadores brancos possuía e possui um grande peso que ecoa na constituição da autoestima e da autoimagem positivas deste segmento populacional nos EUA e, por consequência, nos países afetados pela diáspora africana a partir do processo escravizador. Historicamente, para muitos povos, à

⁵⁶ O *Minstrel Show* surgiu em 1828 nos Estados Unidos da América como uma forma de espetáculo musical cômico que trazia aspectos da vida cotidiana sulista para o palco, sobretudo, acerca das relações raciais entre brancos e negros. Criado por Thomas Dartmouth Rice (1808-1860), conhecido como "Daddy", este tipo de show mesclava várias formas de entretenimento, mas especialmente os modos de ser e de viver de negros estadunidenses propagando a sua imagem como imbecis, ignorantes, preguiçosos, gulosos, vorazes sexualmente, ou seja, atribuindo-lhes e enfatizando qualidades negativas numa clara intenção de mostrá-los distantes da idéia de civilização desejada pelos estadunidenses do Sul: "*Rice's character was based on a folk trickster persona named Jim Crow that was long popular among black slaves. Rice also adapted and popularized a traditional slave song called Jump Jim Crow*". BLACKFACE: a History of Minstrel Shows. Disponível em: <<http://blackface.com/minstrel-shows.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

palavra negro são atribuídas qualidades negativas:

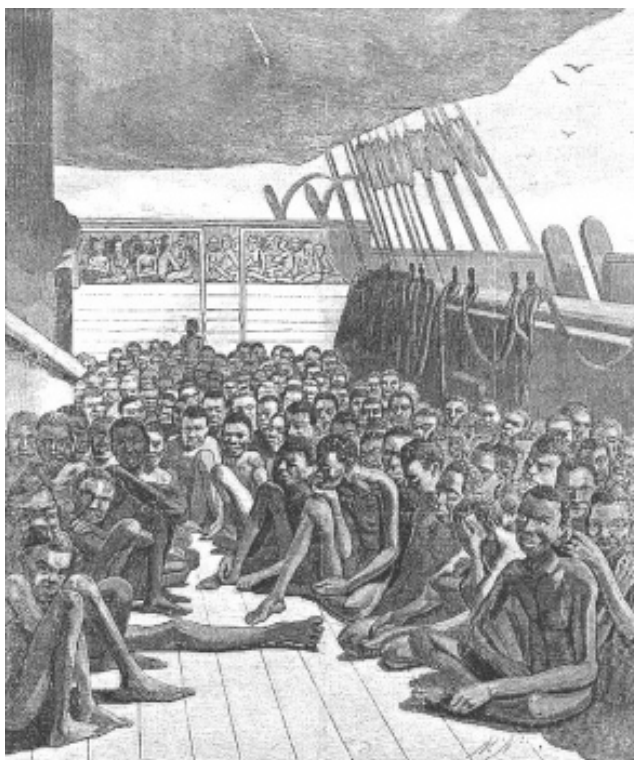


Fig. 61 – Autor desconhecido, *Navio Negreiro chegando a Key West, Flórida, EUA*, 1860, desenho, dimensões desconhecidas. Fonte: Harper's Weekly.



Fig. 62 – Cartaz de Minstrel Show utilizando-se da estratégia do *blackface*, *Blackface Collection: "William H West's Minstrel Show"*, 1899. Fonte: These Americans.

Em todos os tempos esta cor sempre esteve revestida de valores negativos nas línguas indo-europeias. É desta maneira que em sânscrito, o branco simboliza a classe dos brâmanes, a mais elevada da sociedade. Em grego, o negro sugere uma mácula tanto moral quanto física; ele trai, igualmente, os homens de intenções sinistras. Os romanos não somaram a este vocábulo nenhum significado novo: para eles, o negro é signo de morte e de concentração enquanto o branco representa a vida e a pureza. Os homens da Igreja, à procura de chaves e símbolos que revelassem os sentidos ocultos da natureza, fizeram do negro a representação do pecado e da maldição divina. (COHEN apud SANTOS, 2002, p.45).

Para os europeus era preciso nomear os africanos, estas pessoas com pele escura, cabelos crespos e condenadas a permanecer sempre um passo atrás da civilização segundo as teorias surgidas no século XIX. *Black* e *nigger* foram palavras encontradas para nomeá-los, desconsiderando as etnias e povos aos quais pertenciam numa clara demonstração de afastamento e desinteresse em relação às sociedades e culturas cooptadas e brutalizadas:

Of course, the Europeans Who were engaged in the slave trade had long referred to Africans as “blacks” (in addition to other, frequently disparaging designations), but over time and with a more entrenched colonial foothold in the Americas, ethnic terminologies like “Angolan”, “Calabar”, “Nag”, and “Koromanti” (used for the first and second generations of African-born in its brusque utterance, contained a white supremacist sense of racial difference, personal contempt, and oddly enough, complexity that came to define these new African peoples. (POWELL, 1997, p. 08).

Essa necessidade de distinção por parte do europeu colonizador em relação ao africano escravizado trouxe a uso a oposição entre branco e negro como terminologias adequadas para a designação de um e de outro. Na alteridade desta relação de diferença, poder e opressão foram forças articuladas para construir uma suposta inferioridade do africano em relação ao europeu, o colonizado e o colonizador, o dominado e o dominador, o oprimido e o opressor. Valores estes falseados e consolidados durante o surgimento das teorias raciais do século XIX:

A construção da idéia de raça no século XIX estruturou, por meio de rígidos princípios, uma acentuada diferença entre brancos e negros. Observa-se que o imaginário europeu está repleto de concepções racistas difundidas em larga escala. Tanto nas ciências quanto nas artes, a imagem do negro, que é veiculada, leva a crer na sua inferioridade inata e irremediável. (SANTOS, 2002, p. 60).

Não corresponder às características negativas atreladas à palavra *nigger* era uma forma de fortalecer-se, de afirmar não ser ou identificar-se com a mesma. A intelectualidade afrodescendente estadunidense, no pós-abolição e aurora do século XX, percebeu que desvincular-se da dominação do outro, significava também nomear-se de outra forma, identificando-se enquanto segmento étnico-racial, ainda que duramente perseguido. Não aceitos enquanto cidadãos e constantemente referidos enquanto pessoas fora de seus lugares de origem, africanos nas Américas, africanos em solo americano, africano e americano, o *African American* se apresentava muito mais adequado a esse contingente populacional do que o ofensivo *nigger*.

Nos EUA, um grande número de intelectuais negros, já no século XIX, realizou estudos acerca da história de si e de seus antepassados. Além disso, criaram instituições e centros de estudos afro-americanos, bem como disciplinas em universidades voltadas à esta questão, que foram fundadas e adotadas em currículos ainda no início do século XX. O próprio ensino da história e cultura dos africanos e afro-americanos em universidades ocorreu devido ao movimento dos intelectuais negros interessados em contar, registrar, propagar e preservar a história afro-americana, como é o caso do historiador, escritor e jornalista Carter G. Woodson (1875-1950):

In 1915 the founding of the Association for the Study of Negro Life and History (ASNLH) by Carter G. Woodson marked the beginning of a new era in African-American studies. The ASNLH was founded to promote historical research; publish books on black life and history; promote the study of blacks through clubs and schools; and bring harmony between the races by interpreting the one to the other. In 1916, Woodson founded the Journal of Negro History and served as its editor until his death. This was perhaps one of Woodson's greatest contributions to the area of African-American studies. (...) It was during this time that historically black colleges and universities (HBCUs) began to respond to the scholarly activities in history and social science. It was becoming clear that black education should conform to the social conditions of black people. Black colleges began to add courses in black history to their curricula; this corresponded with the call by black college students for a culturally relevant curriculum, a theme that reoccurred later with greater political influence. (AFRICAN-AMERICAN..., 2015).

Além de Woodson, muitos intelectuais afro-americanos reuniram esforços para instituir transformações significativas na comunidade afro-americana. Um nome

que merece destaque é o do historiador, sociólogo e ativista William Edward Burghardt “W. E. B.” Du Bois (1868-1963). Du Bois defendia a condição de africanos aos negros onde quer que tivessem nascido, tal qual ocorre com o povo judeu. Foi um dos principais nomes do movimento conhecido como Pan-Africanismo, difundindo as suas idéias já em 1900. Sobre o Pan-Africanismo:

(...) é um complexo movimento de idéias, teorias, arranjos e visões de mundo surgido na primeira metade do século XIX, a partir dos contatos entre negros da Grã-Bretanha, Antilhas, EUA e lideranças do continente africano. Trata-se de uma resposta às teorias raciais desenvolvidas ao longo do século XIX, a exemplo da poligenia e do darwinismo social (...) Os teóricos do pan-africanismo inventaram a África uma, homogênea e indistinta, que ainda hoje está presente nos textos de vários autores africanistas, que tratam o continente no singular, esquecendo de suas diversidades e realidades distintas. Esta África, nessa perspectiva, é tida como a origem de todas as práticas, costumes, culturas e religiões dos negros e negras da diáspora. (...) Ou seja, em outras palavras, o pan-africanismo inventa uma África para os africanos e propicia a idéia de que este continente é sinônimo de negro, formada só por um povo, os africanos, além de dispor dos negros da diáspora como parte deste continente, daí, o fato de terem sido os pan-africanistas um dos responsáveis pelos movimentos de “retorno” dos negros recém emancipados, ou já livres e vivendo há algumas gerações nas Américas para o continente africano. (LIMA, 2011, p. 01).

Foi nesse contexto e espaços acadêmicos, de intelectualidade negra, que sedimentou-se o termo *African American* como uma recusa coletiva ao *nigger*. Nesse sentido, é curioso observar as diferenças entre as movimentações de negros estadunidenses e negros brasileiros. No Brasil não há registros de brancos ou negros estudando a história dos africanos e de seus descendentes no século XIX no sentido de positivar esse legado, exceto pelo historiador baiano Manoel Raimundo Querino (1851-1923), que realiza seus estudos já no século XX. Dentre as suas pesquisas mais conhecidas, mencionamos o referencial *O colono preto como fator da civilização brasileira* (1918), no qual ele defende que os africanos e afrodescendentes também são colonizadores do Brasil dadas as incorporações de seus modos de ser, viver e fazer no cotidiano dos brasileiros, ainda que seja muito complicado nos dias atuais separar que práticas que são africanas e quais não são.



Fig. 63 – *Retrato de Carter G. Woodson*, s/d. Fonte: Cortesia Coleção Ancella Bickley/ West Virginia State Archives.



Fig. 64 – *Autorretrato de W. E. B. Du Bois*, década de 1930. Fonte: National Association for the Advancement of Colored People Records, Library of Congress



Fig. 65 – Autor não identificado, *Retrato Manuel Querino*, s/d. Fonte: Livro *Artistas Bahianos* (indicações biográficas).



Fig. 66 – Mais de 200.000 pessoas se reuniram em torno do Memorial Lincoln, onde a *Marcha sobre Washington* terminou com Martin Luther King o famoso discurso "I Have a Dream", 1963. Fonte: Arquivo Hulton/Getty Images.



Fig. 67 – Mais de 200.000 pessoas se reuniram em torno do Memorial Lincoln na *Marcha sobre Washington*, 1963. Fonte: Arquivo Hulton/Getty Images.

Primeiro o termo *African American* tornou-se corrente entre a intelectualidade afro-americana para, posteriormente, ser difundido e incorporado pelo restante da população. Foi a partir do dramático e corajoso episódio vivido pela costureira Rosa Parks (1913-2005), então com 42 anos, em 1955, no estado do Alabama, no qual, contrariando uma legislação civil desigual, recusou-se a ceder o seu assento em um ônibus a um homem branco, que a terminologia foi aderida nacionalmente. Há controvérsias acerca da atitude de Parks:

Firstly, some books written for younger children suggest that she was a tired old lady who, after a hard day's work, just could not take having to give up her seat. Such books suggest that her refusal to give up her seat was a spontaneous action.

Secondly, many historians' studies suggest that the Montgomery Bus Boycott was the first time that a black community had mobilised to oppose segregation. Some see the boycott as the start of the civil rights movement.

Thirdly, many writers and readers either give or have the impression that Rosa Parks was the only, or at least the most important, female figure in the black struggle for civil rights. (SANDERS, Viv, 2006, p. 08).

É de fato possível que essa recusa de Parks a ceder seu lugar a um outro passageiro branco tivesse sido orquestrada como um pontapé inicial para a

comunidade afro-americana posicionar-se social e politicamente na reivindicação ao acesso aos seus direitos e no reconhecimento de sua cidadania, pois, Parks era esposa de um importante membro da *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP). Orquestrada ou não, a repercussão do mesmo entre a população afro-americana foi decisiva para o movimento pelos direitos civis dos afro-americanos que, ao concordarem com a causa da costureira, passaram 381 dias boicotando o transporte público no estado do Alabama sob a liderança do pastor Martin Luther King Jr. (1929-1968).

Outros líderes afro-americanos surgiram para fortalecer o movimento da luta pela conquista e garantia da igualdade dos direitos civis, como Malcolm X (1925-1965), que pregava que a população deveria substituir os seus sobrenomes dados pelos colonizadores e escravizadores pela incógnita “X”, uma vez que desconheciam os verdadeiros sobrenomes de seus antepassados. Ou ainda, o Partido dos Panteras Negras para Auto-Defesa (*Black Panther Party for Self-Defense*), que iniciou como um grupo ativista político e atuou de 1966 a 1982. O *Black Panthers* foi um grupo mais radical e que, conforme a Segunda Emenda da Constituição do EUA, defendia o direito de qualquer afro-americano de possuir uma arma para agir em legítima defesa se assim fosse preciso, visto o genocídio ao qual a população afro-americana estava submetida naquele momento de tensão:

Em seus documentos, eles viravam a sociedade americana pelo avesso e propunham a revolução total. Manifestavam-se contra a alienação que atingia boa parte da comunidade negra e impedia a inserção de um pensamento revolucionário no seu meio (...) Um mérito dos Panteras Negras foi desmitificar o conceito de classe social que desde o advento do marxismo se tornou importante, mas demasiadamente amplo, não dando conta da questão da diferença. A ilusão de que o racismo ou o sexismo não permeava a classe dos trabalhadores se esvaiu à medida que os negros e mulheres tomaram as ruas reivindicando seus direitos (...) (SILVA, 2001, 33).

Cada um ao seu modo e com as suas próprias estratégias, como em uma verdadeira guerra,⁵⁷ que passava pelo verbo e culminava com a pólvora e o fogo literalmente, essas lideranças agiram para que fossem reconhecidas as igualdades de direitos e deveres de homens e mulheres afro-americanos perante à sociedade branca estadunidense. Destarte, traduzidas para a Língua Portuguesa, as

⁵⁷ Rememore-se, por exemplo, as cenas de conflitos violentos ocorridos nas ruas norte-americanas que até serviram de tema a algumas serigrafias de Andy Warhol.

terminologias *African American* e *Africano Americano* foram empregadas para dar tanto visibilidade social, histórica, política e econômica à população afrodescendente norte-americana quanto para forjar uma nova identidade de grupo desvinculada dos estereótipos construídos durante o período escravista que foram largamente usados e reforçados após a abolição da escravidão pelo regime segregacionista implantado no Sul dos EUA, o Jim Crow⁵⁸.

O que se pode observar, então, é que tais terminologias, que hoje estão amplamente difundidas, foram gestadas dentro do processo de transformações sociais, econômicas e políticas vivido mais intensamente na segunda metade do século XX nos EUA. A esta agenda de reivindicações e transformações denominamos políticas de ações afirmativas, e os governos federais brasileiros as vêm adotando reticentemente desde 2003, visando, grosso modo, a reparação dos prejuízos causados à população afrodescendente em decorrência dos desdobramentos da imigração involuntária, dos séculos de trabalho forçado sob o qual a sua humanidade foi subjugada e a consequente discriminação racial vivida pelos descendentes de africanos escravizados que carregam este passado histórico como uma letra escarlate. Uma vez que, na sociedade brasileira as oportunidades não são iguais a todos os cidadãos devido a muitas variáveis, sendo as práticas discriminatórias ancoradas no racismo estrutural das mais eficazes delas, tornou-se necessário garantir o acesso da população afrodescendente à educação, à saúde, ao emprego, entre outras necessidades básicas, a partir da criação de leis que instituem cotas reservadas a este segmento étnico-racial. Afro-brasileiro, enquanto termo, neste sentido, tem a função política e histórica de congregar todas essas exigências, atualmente garantidas pelo Governo Federal enquanto Lei⁵⁹

⁵⁸ **Jim Crow** era um conjunto de leis estaduais e locais decretadas nos estados sulistas e limítrofes dos EUA, em vigor entre 1876 e 1965, e que afetaram afro-americanos, asiáticos e outras raças. As leis mais importantes exigiam que as escolas públicas e a maioria dos locais públicos (incluindo trens e ônibus) tivessem instalações separadas para brancos e negros. Estas *Leis de Jim Crow* eram distintas dos *Black Codes* (1800-1866), que restringiam as liberdades e direitos civis dos afro-americanos. A segregação escolar patrocinada pelo estado foi declarada inconstitucional pela Suprema Corte em 1954. Todas as outras leis de Jim Crow foram revogadas pelo *Civil Rights Act* de 1964.

⁵⁹ A **Lei nº 12.288**, de 20 julho de 2010 institui o Estatuto da Igualdade Racial; altera as Leis nº 7.716, de 5 de janeiro de 1989, 9.029, de 13 de abril de 1995, 7.347, de 24 de julho de 1985, e 10.778, de 24 de novembro de 2003. (...) Art. 1º Esta Lei institui o Estatuto da Igualdade Racial, destinado a garantir à população negra a efetivação da igualdade de oportunidades, a defesa dos direitos étnicos individuais, coletivos e difusos e o combate à discriminação e às demais formas de intolerância étnica". (Presidência da República. Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial – SEPPPIR/PR. **Estatuto da Igualdade Racial**. Lei nº 12.288, de 20 de julho de 2010. Brasília, 2011).



Fig. 68 – Jack Manning, *Membros do Partido Panteras Negras manifestando-se defronte Edifício do Tribunal Criminal de Nova Iorque, depois que 21 membros foram acusados de vários crimes*, 1969. Fonte: New York Times /Getty Images.



Fig. 69 – Gordon Parks, *série de imagens registrando a pobreza na qual viviam os afro-americanos, Retrato de Ella Watson*, 1942. Fonte: Coleções da Biblioteca do Congresso dos EUA.

3.2 A transposição da terminologia Afro-Brasileiro para o Brasil e sua incorporação às Artes Visuais.

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. Tal introdução de terminologia foi realizada a partir de sua incorporação por parte de ativistas do movimento negro brasileiro de conceitos e termos surgidos e utilizados ou popularizados por volta dos anos de 1960 e 1970, fora do Brasil num contexto de acontecimentos, lutas e conquistas de extrema importância para a solidificação da idéia de uma unidade afrodiaspórica ao redor do mundo tais como: as lutas pela descolonização de países africanos juntamente com seus movimentos de libertação e de independência; o Pan-Africanismo; a Organização da Unidade Africana (OUA); os já mencionados movimentos pela ampliação dos direitos civis aos afro-americanos; a visibilidade dos mulçumanos negros; o movimento *Black Power* (Poder Negro); e, por fim, os já citados *Black Panthers* (Panteras Negras) (SILVA, 2001).

Afro-brasileiro enquanto designação de um segmento étnico-racial tem profundas relações com a implantação de leis que visam as ações afirmativas de reparação histórica à essa população, ainda que em meio a incompreensões e críticas por parte considerável da sociedade, principalmente pela dificuldade em se aferir raça e cor no Brasil, especialmente se pensarmos na autodeclaração. Por exemplo, nos EUA, afro-americano ou afrodescendente é aquele indivíduo que tem até oito gerações de sangue negro correndo em suas veias, seja ele branco de pele ou não. No Brasil, o filho de negro com branco, nascido mais claro, o mestiço outrora chamado pejorativamente de mulato pelo senso comum e de pardo pelo IBGE, se seu nível socioeconômico subir, como é caso de alguns jogadores de futebol, o poder aquisitivo permite-lhes que se autodefinam como brancos e a maior parte da sociedade o aceita de tal forma. Alguém, com as mesmas características fenotípicas e com menor poder aquisitivo, poderá ser identificado como negro ou preto por autoridades como a Polícia Militar do Estado de São Paulo. Tenhamos em mente que para a Polícia Militar do Estado de São Paulo a característica cor da pele é

definitiva para que se determine o suspeito e a forma de abordagem⁶⁰.

Além dos governos brasileiros adotarem modelos de ações afirmativas e de políticas públicas desenvolvidas nos EUA, cujos critérios são questionados pela parcela da população que é contrária à reparação, observamos que a adoção da terminologia afro-brasileiro para referir-se à produção artística também implica em alguns questionamentos: a “arte afro-brasileira”. O que vem a ser?

Localizamos como o primeiro emprego consciente⁶¹ dessa expressão para se referir à produção de artistas negros e mestiços os textos do catálogo da exposição *A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica*, organizado em comemoração ao centenário da abolição da escravidão completados em 1988, pelo curador, diretor e artista plástico Emanuel Araujo, já citado antes que, praticamente, a partir das exposições que organizou e da coleção de obras de arte, de documentos e de objetos que constituiu, sedimentou o uso dessa terminologia nas Artes Visuais, ainda que haja uma nebulosa em torno da significação e do entendimento do que vem a ser arte afro-brasileira. Sobre esta fundamental exposição Araujo diz o seguinte:

“Essa exposição trazia minha pesquisa sobre compositores clássicos e populares, inventores, pintores, escultores, através de documentos, trabalhos e fotos. Naquele momento tínhamos muito poucos exemplos de arte moderna. Ainda não se falava em arte contemporânea”. (ARAUJO em FAUSTINO, 2014, p. 19).

⁶⁰ Há uma série de entrevistas, matérias de jornais, reportagens de revistas ou televisivas e mesmo artigos, dissertações e teses que são frutos do interesse de jornalistas e pesquisadores acerca dos métodos de trabalho das instituições com poder de Polícia no Brasil e como estas, desde o treinamento de seus oficiais, enfatizam a distinção entre negros e brancos no que se refere à abordagem e tratamento dado aos indivíduos de cada segmento étnico-racial. Evidencia-se o tratamento discriminatório dedicado a um e outro.

⁶¹ Utilizamos a palavra consciente no sentido de atentar para o fato de que essa importante publicação incorporou o referencial de uma Consciência Negra, ou seja, na conotação de um grupo de pessoas que compartilha premissas que incluem o segmento étnico-racial, o sentido de comunidade e de pertencimento, e a noção da existência e da importância de um conhecimento produzidos por este grupo: “(...) o conceito de consciência negra não só é atualíssimo como muitos de seus elementos se adéquam à nossa realidade, ajudando-nos a compreender a luta dos afro-brasileiros em um contexto no qual se forja a democracia racial” (SILVA, Nelson Fernando Inocêncio da. *Consciência Negra em Cartaz*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001, p. 19).

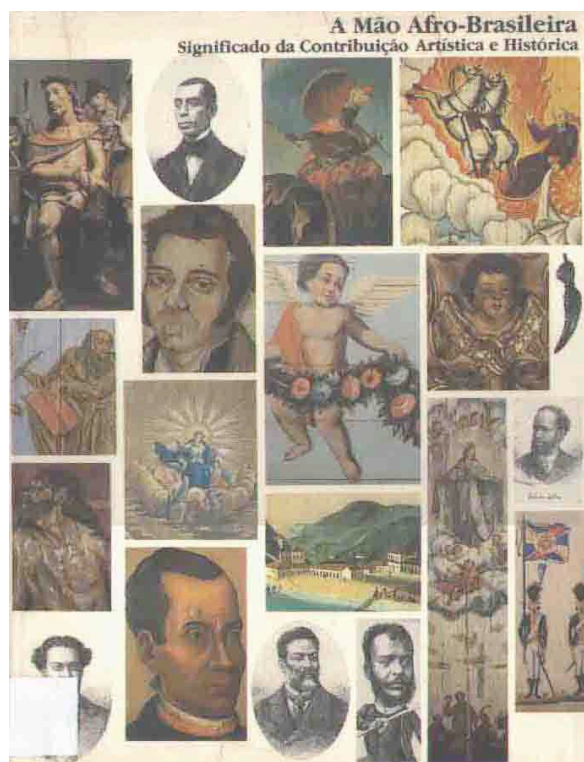


Fig. 70 – Capa do catálogo da exposição *A Mão Afro-Brasileira*, 1988. Fonte: Livraria Esquina.

Essa concepção do que é a arte afro-brasileira tem ocupado inúmeros estudiosos da produção artística brasileira, com maior incidência sobre os que pesquisam as obras feitas por negros e mestiços. Por isso, sendo um campo ainda com estudos que julgamos incipientes, apesar de a cada dia mais pesquisadores e artistas se embrenharem nesta conceituação e produção, há algumas definições do que seria a arte afro-brasileira cunhadas em momentos distintos demonstrando que para definir o que ocorre com a mesma é indispensável considerar os tipos de obras que são produzidas pelos artistas em cada época; as temáticas e os conceitos dos quais estão imbuídas estas obras; as transformações socioculturais que afetam o mercado e a crítica de arte.

A primeira definição é a de Marianno Carneiro da Cunha (1926-1980), que diz que:

(...) a arte afro-brasileira é uma expressão convencionada artística que, desempenha função no culto dos orixás, ou trata de tema ligado ao culto (...) por outro lado, esse critério ligado ao religioso – de componentes tanto míticos como históricos – deixa na sombra outras continuidades e influências, por exemplo, na ourivesaria e nas artes decorativas (...)" (CUNHA in ZANINI, 1983, pp. 995-6).

O pioneiro artigo de Cunha sobre a arte afro-brasileira dedica a maior parte de suas páginas à análise da estatuariedade religiosa africana, notadamente da etnia Iorubá, e a sua continuidade no Brasil via cultos nas casas de Candomblé e, mesmo, a influência desta estética nas peças de arte sacra católica criada por escultores afrodescendentes como Antônio Francisco Lisboa. Fica explícito que para o pesquisador o sentido de arte afro-brasileira está intrinsecamente relacionado ao caráter afro-religioso. Somente três páginas de seu texto esboçam possibilidades de arte afro-brasileira fora do âmbito religioso.

A segunda definição é de Marta Heloísa Leuba Salum que diz ser:

"(...) a arte afro-brasileira é antes de mais nada contemporânea: ganhou nome neste século XX e passou a ser reconhecida como qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e a religiosidade africanas tradicionais e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil. (...) o mais importante é que aquilo que se convencionou chamar de 'arte afro-brasileira' faz parte do circuito das artes internacionais e, como tal, está livre dos grilhões que tentaram impor a ela num passado não muito distante. (SALUM in AGUILAR, 2000, p. 113).

Num movimento crescente que nos amplia as possibilidades de inclusão de artistas e obras dentro dos parâmetros dessa terminologia, Salum irrompe, por meio de sua definição, as amarras que demarcam a produção afro-brasileira. Sendo assim, para a pesquisadora essa é uma arte que reconhecida internacionalmente, nada a prenderia aos “grilhões” da aprovação da crítica de arte brasileira, ainda que, tenhamos observado no capítulo um acerca da imensa dificuldade da crítica de arte brasileira na aceitação e inclusão de obras dessa natureza sem sua vinculação a preconceitos fetichistas e/ ou estereotipados.

Uma terceira acepção é a de Roberto Conduru, que teoriza essa terminologia de forma mais ampla:

(...) afro-brasilidade pode ser entendida como expressão que designa um campo de questões sociais, uma problemática delineada pelas especificidades da cultura brasileira decorrentes da diáspora de homens e mulheres da África para o Brasil e da escravidão deles e de seus descendentes, do século XVI ao XIX (...) Nesse sentido, talvez fosse melhor falar em arte afro-descendente no Brasil. Embora seja, a princípio, mais correta a última designação não tem a força sintética de *arte afro-brasileira*, que já ganhou livros e museus, sendo a mais corrente no mundo da arte, na mídia. (CONDURU, 2007, p. 10).

Se estamos a tratar no presente ensaio de uma produção artística que tem em sua terminologia uma localização geográfica e que carrega consigo, quer queira quer não queira, a condição humana de pessoas com a pele escura, vale ressaltar que nenhum dos pesquisadores citados acima é afrodescendente, socialmente chamados de negros. Para alguns, essa pode ser uma informação relevante para outros não. Mas, observe-se que a arte com atributos africanos ou que estabelece diálogo de alguma forma com esta herança histórica, social, estética e conceitual é, assim como foi o candomblé, a capoeira, o samba, objeto de estudo de pesquisadores não afrodescendentes que detiveram o privilégio do acesso aos meios de estudo. Porém, o mais importante a se constatar a partir das reflexões causadas pela leitura das três definições é que tal terminologia abarca múltiplas e dúbias possibilidades artísticas. O próprio Araujo, em entrevista concedida à revista *O Menelick: Afrobrasilidades & Afins*, discorre sobre a validade ou não da terminologia que solidificou por meio de suas ações culturais:

Alguns artistas têm vínculo profundo com a questão das africanidades, até por instinto, ou por competência, por reflexão ou raciocínio, como Rubem Valentim. Outros, por compromisso étnico estético, como mestre Didi, Agnaldo Manoel dos Santos, ou como Maurino Araujo, de Minas Gerais, fortemente influenciado por Aleijadinho, mas que acrescentou na sua obra expressionista muito de África. Então estes artistas são exemplos, mas não quer dizer que tenham que ser afro-brasileiros em sua arte. O que seria afro-brasilidade, afinal? (...) Acho que um pouco é isso: a arte afro-brasileira existe e não existe. Ela existe através destes exemplos que são quase históricos hoje em dia, mas não se pode negar que um Estevão Silva, que é um pintor acadêmico, clássico, filho de escravos, e muitos outros artistas como Manoel da Cunha que ele próprio foi escravo, deixassem transparecer em sua obra alguma coisa ligada à África. (ARAUJO em FAUSTINO, 2014, pp. 19-21).

Curioso nesse contexto é constatar a inexistência de uma arte que seja categorizada enquanto arte nipo-brasileira ou ítalo-brasileira. Tomie Ohtake (1913) ou Cândido Portinari (1903-1962), por exemplo, não são identificados de tal forma pelos historiadores e críticos de arte, mas sim pelas características plásticas, temáticas e conceituais de suas produções. Essa evidente uniformização que os coloca num patamar que os permite uma inserção na História da Arte, demonstramos o quanto é complicado encaixar artistas visuais com expressividades tão distintas em uma caixa com a etiqueta “arte afro-brasileira”. A princípio, o sistema da arte adotou como artistas afro-brasileiros, aqueles que em sua obra empregavam elementos simbólicos e materiais que, de alguma forma, estavam ligados às religiões afro-brasileiras, de acordo com a conceituação de Cunha. Como mencionado no Capítulo 2, as produções de Mestre Didi, Agnaldo Manoel dos Santos e Rubem Valentim, com forte acento afro-religioso, foram rapidamente cooptadas por galerias e, provavelmente, muito em parte por corresponderem a uma ideia de arte afro-brasileira cunhada e certificada por historiadores e críticos de arte. Então, a religiosidade afro-brasileira encontrava-se, e ainda encontra-se em alguns casos, intimamente intrincada à produção artística chamada afro-brasileira e aos seus significados. O que já aconteceu com a arte ocidental, porém, há quase quatrocentos anos que a religiosidade católica não norteia a produção de arte europeia.

Desse modo, como Cunha, muitos historiadores e críticos consideravam arte afro-brasileira somente aquela que se referia à religiosidade de mesma origem. Porém, esse mesmo autor, rapidamente, tocou no seguinte problema em seu texto:

ter uma figura afrodescendente como tema de uma obra faz com que o artista que a produziu possa ser chamado de afro-brasileiro, como fez Alfredo Volpi, Alberto da Veiga Guignard ou Tarsila do Amaral? Problematicamos no vértice oposto: e quanto àqueles que são afrodescendentes, mas que, no entanto, não fazem nenhuma referência a essa origem em suas obras? Estas podem ser classificadas como afro-brasileiras pelo simples fato de seus produtores serem afrodescendentes? Se fosse assim, Yêdamaria e Otávio Araujo, por exemplo, seriam ou não artistas afro-brasileiros, uma vez que ela pinta naturezas-mortas e embarcações e ele transita pelo universo figurativo dos surrealistas? Aprofundando a problemática um pouco mais: o que é mais importante não é o produto da criação, a própria arte enquanto expressão humana independente do histórico biográfico de quem a produziu? Ou a biografia se funde e agrega valor ao objeto artístico, e, portanto, fetichiza a produção, como é o caso do afrodescendente Arthur Bispo do Rosário (1911-1989)? Será mais lógico e democrático tratar toda arte em termos de correntes, escolas conceituais ou estilos?



Fig. 71 – Alberto da Veiga Guignard, *Família do Fuzileiro Naval*, 1935, óleo sobre madeira, 58 x 48 cm. Fonte: IEB/ USP.



Fig. 72 – Otávio Araújo, *François Boucher Por Quê (O Promontório)*, 1987, óleo sobre tela, 54 x 73 cm. Coleção do Artista.

Acompanhando esse raciocínio e pautando-se na definição de Conduru, talvez fosse mais conveniente falar de uma arte afrodescendente que possui alguns representantes na produção artística contemporânea. Retomando as tendências da produção artística contemporânea mundial que rebate na brasileira, conforme levantadas por Canton e apresentadas no Capítulo 2, podemos apresentar alguns artistas afrodescendentes cujas produções dialogam com as definições de arte afro-brasileira descritas, todavia que não essencialmente se vinculam a elas enquanto existência dessas obras. Esses artistas já extrapolaram o conceito e sua definição, tal qual comenta Salum, atingiram um patamar internacional.

Considerando essas tendências encontramos muitos artistas contemporâneos afrodescendentes que possuem potencial para, sem negligenciar os processos criativos, terem êxito na comunicação e propagação de questões prementes à população afrodescendente. Tais artistas aproximam-se dessas questões sem negligenciar aspectos estéticos inerentes à uma obra de arte, considerando-a primeiramente como expressão plástica-visual – que é a sua inial

razão de ser e estar compartilhada num ambiente expositivo – para exprimir suas reflexões sobre a história e a condição atual da população afrodescendente, bem como valendo-se dela como instrumento transformador do indivíduo que a observa. As obras produzidas por esses artistas cumprem um objetivo para além do estético e, muitas, incomodam e comunicam socializando um dado conhecimento.

Eles estão na contramão dessa tendência da arte que cita a si própria e que, não raramente, gera produções ininteligíveis em termos conceituais, restringindo o acesso do grande público à plena apreensão dos significados contidos em tais obras impregnadas de uma erudição exacerbada, ensimesmadas, à margem da sociedade, que segundo Freitas, já se manifestava nas obras do período moderno:

A arte contemporânea pode ser qualificada como, em princípio, anti-social (sic), desprezando normas e preceitos de estruturação preconcebidos, rejeitando modelos éticos, políticos, religiosos que possam determinar previamente a sua forma. Esse fechamento da obra perante a expectativa social forneceu-lhe um caráter *fetichista*, de algo que se situa muito acima da vivência dos homens em seu cotidiano. De fato, muito da recusa em relação a arte moderna reside claramente nesse hermetismo com que a arte vira as costas para toda tentativa de inseri-la em parâmetros socialmente aceitáveis. Essa característica pode ser facilmente apropriada pela doutrina da arte pela arte – *l'art por l'art*, em francês – que pretende afirmar a absoluta autonomia da arte, negando todo e qualquer conteúdo social. (VERLAINE, 2003, p. 71).

E ainda, sobre o fazer do artista, conforme observou Amaral...

A partir desse desligamento, seu compromisso só em pesquisas de ordem formal irá gradativamente vinculá-lo cada vez mais com suas próprias idéias e só indiretamente, como fruto de seu contexto, com seu tempo. Como resultante, em poucas palavras, podemos dizer que antes o artista sabia quem era o seu público. E era verdadeiramente um profissional, no sentido de que a venda de sua produção significava a sua sobrevivência. Quantos, dentre os que hoje exibem regularmente em museus, galerias e bienais, não prescindem dessa comercialização? Fazer arte parece ter-se tornado um diletantismo, que confere *status* a quem pratica. E o público do artista, ou do que se considera um artista, é hoje um público sem rosto, tão nebuloso quanto sua obra, mesmo para esse que poderia ser seu público em potencial. (AMARAL, 2003, p. 04).

Assim, de acordo com Plekhanov (PLEKHANOV em AMARAL, 2003, p.07), “a sociedade não foi feita para o artista, mas o artista para a sociedade”, afirmação que implica na inquietação do artista com o seu entorno, com as

problemáticas do seu tempo. A arte “deve ensinar alguma coisa, comunicar uma mensagem de vida, contribuir com o aprimoramento da humanidade” (PAREYSON, 1997, p.49).

Contudo, o artista afrodescendente contemporâneo que alcança o reconhecimento, ou que está se fazendo conhecer, inevitavelmente, em algum ponto de sua trajetória, encontrar-se-á diante do seguinte dilema: se toca nas questões de sua africanidade, é rotulado como e somente “artista afro-brasileiro”; se não toca, é visto com desconfiança, como se intencionasse negar seu passado, suas raízes. O artista afrodescendente se encontra numa busca pela temática como os demais, e, além disso, procura o equilíbrio, isto é, a realização de trabalhos que estejam de acordo com o meio das artes plásticas, sem para isto, menosprezar o seu presente e o seu passado enquanto indivíduo. Árduo labor diante de uma realidade artística que prima pela discussão da formalidade plástica, do subentendido, do conceitualismo, mas que de certa forma está sendo cumprida por alguns artistas surgidos na década de 1990.

Com suas obras que tocam feridas mal cicatrizadas que persistem no cotidiano do povo brasileiro e que estão relacionadas à matriz africana, ao focar nesse tema também resistem no ambiente hermético da arte contemporânea brasileira. Além de todos os aspectos esmiuçados ao longo do capítulo que servem para, de certa forma, justificar uma parte da produção desses artistas como sendo arte afrodescendente, e não afro-brasileira somente, o mais crucial é não se esquecer de que eles são humanos, pesquisadores e que fazem arte e pronto e ponto.

Considerando um artista já mencionado no Capítulo 2, Tiago Gualberto, e mais dois artistas agora apresentados, Paulo Nazaré (1977-) e Juliana dos Santos (1987-), podemos explicitar melhor todas as elocubrações construídas neste capítulo ou, ao menos, uma parte considerável.

Por meio de caixas de fósforos num total de 2.400, cujos rótulos foram substituídos por fotografias 3x4 de pessoas desconhecidas, entre homens, mulheres e crianças, manipuladas em seu contraste e luminosidade, Tiago nos traz em sua instalação *Navio Negreiro*, de 2007, uma atualização muito pertinente acerca das condições de vida não somente da população brasileira, isto é, não pautado apenas pelo segmento étnico-racial, mas também por índices socioeconômicos. Apesar do tipo de fotografia, a 3x4, ser solicitada especialmente para a identificação de

cidadãos em documentos oficiais que todos devem portar, os indivíduos que estampam as caixas de fósforos não podem ser identificados devido às distorções provocadas pelo excesso ou ausência de contraste e luminosidade em cada uma das imagens. Dessa maneira, tornam-se sujeitos sem rosto, cujas feições não nos permitem a identificação dessas pessoas, tais quais as estatísticas governamentais, passam a representar um número dentro do total de 2.400 caixas de fósforos. Essa invisibilidade pode ser relacionada ao africano transplantado à revelia para as Américas que deixava de ser indivíduo, de pertencer ao seu grupo étnico, de praticar a sua cultura tornando-se um número-objeto, tanto em relação ao montante de outros africanos escravizados, quanto enquanto um valor econômico. Temos aqui um quadro de invisibilização do ser e de suas potencialidades a partir de sua aparência, do seu fenótipo, de sua origem e essa questão é retomada considerando outro mote no trabalho de Juliana dos Santos.

Juliana rememora por meio de sua performance *Qual é o pente?*, de 2014, um procedimento estético empregado por mulheres negras e mestiças de cabelos crespos que marcava e demarcava a violência que sofriam e que ainda sofrem. É provável que algumas mulheres ainda a suportem na contemporaneidade com vistas a tornarem-se mais belas e aceitáveis socialmente de acordo com o padrão de beleza branco e ocidental que lhes é imposto desde as tenras idades, se considerarmos que os métodos de alisamento de cabelos da atualidade dispendem mais poder aquisitivo. Marcava porque o objeto empregado para alisar os cabelos era um pente de ferro, colocado sobre uma das bocas do fogão ligada. Aguardava-se que estivesse quente, separava-se uma madeixa de cabelos e a mesma era penteda com esse pente quente, esticando e fritando os fios. Nesse processo rudimentar, não era raro que algumas partes da testa e do couro cabeludo fossem queimadas até a finalização do alisamento. Demarcava porque imprimia nas mulheres que se utilizavam desse processo para “domar seus cabelos armados”, um índice que as apartava daquelas que não se cuidavam segundo essa ótica, que usavam seus cabelos crespos por falta de condições de passar pelo processo de alisamento. Demarcava o apreço pelo padrão dos cabelos lisos, pela branquitude, ou melhor, pelo mais próximo da branquitude que se podia chegar. Sobre seu trabalho, Juliana realiza o seguinte depoimento:

QUAL É O PENTE? Esta ação consiste em alisar o meu cabelo crespo com o pente de ferro Pente-Quente, hoje, uma técnica desconhecida para a maioria das pessoas. Tal método é o antepassado dos novos processos de alisamento “chapinha elétrica”, das progressivas e entre outros processos de alisamento que são feitos, ainda hoje, com o objetivo “desencrespar” os cabelos crespos e torná-los esticados, alisados. Ary Barroso em uma de suas músicas mais famosas questionou: Nega do cabelo duro/qual é o pente que te penteia? Qual é o pente que te penteia, nega? A tentativa de resposta foi convidar minha avó materna para realizar seu sonho, o de me ver de cabelos alisados, fato que nunca havia ocorrido até então. A proposta foi questionar os padrões de beleza que representam valores estéticos hegemônicos brancos, os quais cristalizam estéticas padronizadas de maneira a desconsiderar a diversidade étnica e racial. Alisar os fios é desestruturar plasticidade e negar sua natureza. O que muda quando este cabelo muda? (SANTOS, 2015, depoimento).

Esse procedimento de alisamento também é uma prática que anula a estética própria e natural dos corpos negros femininos que, por consequência, podemos compreender também como um apagamento de identidade étnico-racial. Se as mulheres não negras, especialmente as brancas sofrem transtornos, frustrações, retaliações, mutilações para encaixarem-se nesse padrão que é mais próximo de suas aparências, é de simples conclusão que as negras e mestiças o sofrem com maior impacto sobre suas vidas afetivas, profissionais, sociais e psicológicas, numa dimensão devastadora, desde a infância à vida adulta.



Fig. 73 – Juliana dos Santos, *Qual é o pente?* 2014, performance. Coleção da Artista.



Fig. 74 – Juliana dos Santos, *Qual é o pente?* 2014, performance. Coleção da Artista.

Por fim, como a questão da cor é um dilema para os brasileiros tal qual,

por exemplo, identificar ou se autodeclarar como preto e/ou pardo de acordo com as terminologias adotadas pelo IBGE, ação que pode configurar-se enquanto momento de tensão e de constrangimento dado às várias tonalidades de peles dos brasileiros frente à grande miscigenação, finalizaremos com a apresentação de um trabalho de Paulo Nazareth. Antes, reparemos que todo o movimento de acesso aos direitos civis por parte dos afro-americanos esteve pautado na questão da afrodescendência, ou seja, quem ascende no negro. A categoria afrodescendente não funciona com a mesma eficácia e praticidade no Brasil, uma vez que, muitos afrodescendentes possuem dificuldades para que se identifiquem enquanto negros e mestiços, pretos ou pardos. Nazareth traz esse questionamento, contudo, em vez de se autodeclarar afrodescendente, como ocorre para se ter acesso às cotas raciais, por exemplo, ele solicita ao outro que o denomine, não como negro, preto, pardo, em categorias fechadas e induzidas. Aguarda que o outro responda à pergunta: *What is the color of my skin?*

Para aprofundarmos a problemática da autodeterminação de quem vem a ser preto ou pardo no Brasil, em 1976, o IBGE, ao questionar os brasileiros acerca das cores de suas peles, recebeu 136 respostas distintas “reveladoras de uma verdadeira ‘aquarela do Brasil’” (SCHWARCZ, 2011, p. 68). Dentre as cores criadas pelos entrevistados como autodenominação, estão:

1. Acastanhada
2. Agalegada
3. Alva
4. Alvarenta
5. Alvarinte
6. Alvinha
7. Alvo-escura
8. Alvo-rosada
9. Amarela
10. Amarelada
11. Amarelo-queimada
12. Amarelosa
- (...)
30. Branquinha
31. Bronze
32. Bronzeada
33. Bugrezinha-escura
34. Burro-quando-foge
35. Cabocla
36. Cabo-verde
37. Café
38. Café-com-leite (SCHWARCZ, 20001, p. 69).

Observemos que a questão étnico-racial não é vista como um assunto sério para um percentual considerável de brasileiros das camadas mais populares a partir de algumas das jocosas respostas, como “Burro-quando-foge”. Como aferir cor ao outro? Como o outro se identifica? Como se deu a construção dessa identidade? Subjacente à essa resistência em utilizar terminologias mais adequadas, está a base educacional brasileira: o currículo escolar e o ocultamento da identidade afro-brasileira por meio do que nos é ensinado, do que nos é doutrinado enquanto relevante. Se no currículo escolar não há importância alguma em se falar sobre o africano, o afrodescendente, o afro-brasileiro, o negro, o preto, o pardo, e a escola é ainda a instituição que abaliza os saberes que fazem sentido para muitos cidadãos, ainda que saibamos das falhas curriculares, conseqüentemente, nem no campo do saber e nem no do viver esse segmento étnico-racial mereceria ser contemplado. Mais uma vez, a invisibilidade identitária...

Diante das questões que foram levantadas ao longo do presente capítulo, encerramos com alguns questionamentos que ambicionamos responder até a conclusão desse trabalho de pesquisa: haverá ainda a pertinência de atestarmos a importância e a validade da arte feita por afrodescendentes a partir dessa terminologia: afro-brasileira? Será que ela basta para refletirmos acerca da identidade afro-brasileira? Ela abre oportunidades ou as encerra em relação a um impulso às carreiras dos artistas? Nós brasileiros estamos preparados para de forma crítica e realista segmentarmos a vida social e política e convivermos com seus rebatimentos em outras áreas como na das Artes Visuais? Qual é o grau de comprometimento dos artistas afrodescendentes com a arte que produzem tendo em vista tal dilema?⁶²

⁶² Após a conclusão e defesa da tese tivemos conhecimento ou compreendemos de novo/outro modo, trabalhos de outros artistas visuais afro-brasileiros, não mencionados nesse trabalho, que têm se dedicado às questões que se referem à identidade negro-africana no Brasil; os desdobramentos da relações étnico-raciais; as significações das palavras; a demarcação de territórios conceituais e epistemológicos negros etc. Gostaríamos, portanto de mencionar os nomes que acreditamos serem relevantes de acompanhamento nos próximos anos: Aline Motta (1974-), Antônio Obá (1983-), Charlene Bicalho (1982-), Jonathas de Andrade (1982-), Lidia Lisboa (1970-), Luiz de Abreu (não localizada a data de nascimento), Odaraya Mello (1993-), Rafael RG (1986-), Raizza Prudêncio (1991-), Rubiane Maia (1979-), Vanessa Lambert de Souza (1977-) e Wagner Leite Viana (1981-), para nos determos nos mais expressivos e maduros em termos de conjunto de obra. Assim, concluímos que a arte afro-brasileira, como nunca antes, está em constante reflexão dentro dos processos de criação das artes visuais e observamos que na dança, no teatro, na música e na literatura ocorre o mesmo movimento de se construir arte a partir de outros cânones e narrativas, considerando o conhecimento hegemônico, mas também o que se obtém nas pesquisas sobre história e cultura africana e afro-brasileira e, principalmente considerando existências sob a pele preta.

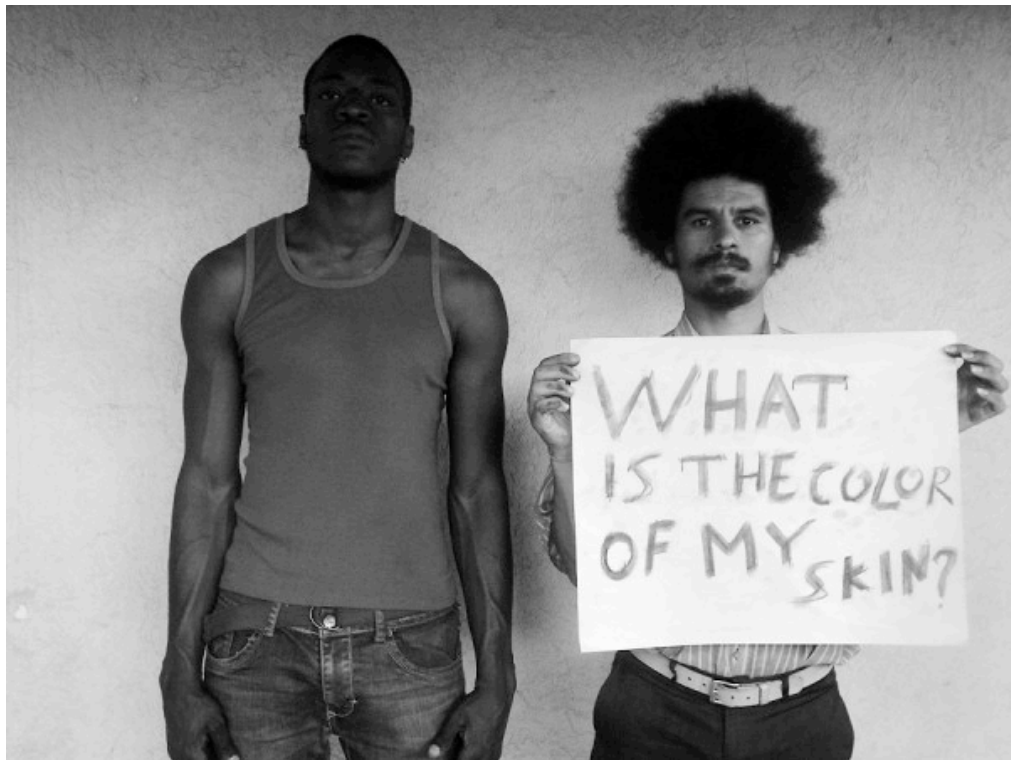


Fig. 75 – Paulo Nazareth, *What is the color of my skin?* 2013, performance. Coleção do Artista.

4. ARTE AFRO-BRASILEIRA E ARTE AFRO-AMERICANA NA CONTEMPORANEIDADE: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS

Brasil e Estados Unidos da América são dois países americanos que possuem experiências similares no que se refere às formações históricas e sociais. Por exemplo, dentre as semelhanças, estão a fundação das duas nações a partir do genocídios de populações indígenas que tiveram suas terras expropriadas e suas sociedades aniquiladas ou irremediavelmente desestruturadas. Ou ainda, a imigração europeia com objetos vários sendo alguns dos principais a exploração de recursos naturais e a domesticação das novas terras, incluindo seus habitantes.

O cristianismo foi apresentado como um cartão de visitas cujos princípios estão desde muito deturpados devido à interpretações inúmeras dos ensinamentos do Messias, que foram realizadas com o intuito de dominar tendo como pretexto a expansão da fé, da palavra sagrada, da salvação da alma. Nos territórios dos dois países existiam populações autóctones que sofreram, e seus remanescentes ainda sofrem, com tentativas de dominação e por que não dizer, de aniquilação que, na atualidade, os grandes meios de comunicação pouco divulgam. Detectada a inviabilidade dessa mão de obra nativa enquanto força motriz para o alcance dos objetivos determinados, os colonos partiram, dessa forma, para a alternativa da importação de negros africanos cujas histórias, culturas e tradições foram obliteradas enquanto estratégia de aculturação e dominação.

A presença negro-africana nos dois países se deu por uma praticidade desumanizadora. Muitos dos estigmas que permanecem nos dois países em relação aos afrodescendentes - e que lhes parecem fixados permanentemente em suas histórias e corpos foram forjados durante os séculos XVI, XVII, XVIII e XIX com uma profícua disseminação e sobrevivência ainda no século XX e XXI. Em relação à escravidão africana em território estadunidense, da qual pouco sabemos, o primeiro navio negreiro aportou por lá em 1619, aqui em 1534. Como ocorreu no Brasil, os saberes dos escravizados foram de fundamental importância para o desenvolvimento da nação. Sapateiros, alfaiates, carpinteiros, ferreiros, ourives, artífices e artesãos foram basilares à manutenção do cotidiano estadunidense, notadamente nos Estados do Sul do país.

Essa experiência que retirou de mulheres e de homens sua humanidade e que despedaçou e amalgamou identidades de etnias diversas nos dois territórios, ecoa na produção de cultura, seja a produção de caráter popular e tradicional, seja a de caráter erudito e contemporâneo. As danças, os autos, as músicas, as artes visuais, as artes cênicas, nessas áreas foi permitido aos escravizados e seus descendentes se expressassem num exercício de incorporação do que lhes foi imposto enquanto forma estética com o que eles já compreendiam como tal.

Expressões híbridas entre o popular e o erudito, portanto, surgem no Novo Mundo. Ao mesmo tempo, manifestações que dizem respeito aos povos africanos, indígenas e mestiços têm sido sistematicamente inferiorizadas em comparação as que se referem as dos povos europeus. O que não significa que não existiram e que existam interpenetrações, isto é, tanto a incorporação de elementos das culturas de africanos e de indígenas pelas expressões culturais dos europeus, as quais temos chamado de erudita, assim como o contrário que também ocorre num processo conhecido como de transculturação.

Evidentemente que, ainda que ocorram essas, não elimina-se que se trata de um lugar onde podemos identificar relações de poder a partir da determinação da superioridade do conhecimento produzido por um em relação ao conhecimento produzido por outro. Até porque a herança cultural e histórica dos povos tidos como dominados ou oprimidos, é manipulada, articulada e negociada pelas e com as elites em muitos momentos.

Consideramos que são dois os alicerces mais fortes de sobrevivência e de recriação dos povos africanos no Brasil: as religiosidades e as artes. Referimo-nos à expressão estética materializada em fé, em crença espontânea ou compulsoriamente no período Barroco, entre os séculos XVII e XVIII, já nos pronunciamos anteriormente, inclusive referindo-nos a diversos nomes de artífices e de artistas. Do mesmo modo, lembramos das práticas religiosas existentes no Brasil, que têm como base religiosidades ou espiritualidades africanas, sendo as mais conhecidas os Candomblés de origem Keto ou Angola e, posteriormente, a Umbanda, já surgida a partir de amplo sincretismo, ou seja, a reunião num mesmo espaço físico e espiritual de divindades, entidades, seres mágicos provenientes de crenças distintas.

É a partir dessa intersecção entre a religiosidade e artes que encontramos os exemplares mais antigos de uma arte que foi denominada negra pelos primeiros

estudiosos, como Raimundo Nina Rodrigues, já mencionado. Objetos que eram empregados nos cultos e que foram apreendidos em inspeções realizadas pelas forças de segurança pública, que tinham como seu papel, ainda que não declarado e como ocorre ainda hoje, a repressão de tradições culturais afrodescendentes, que fogem à ordem.

Posteriormente, ao longo do século XX, o diálogo entre religiosidade e arte passa a ser o lugar permitido do artista negro, onde esse criador exercita a sua imaginação aliada ao saber ancestral e à cosmogonia iorubana, especialmente, pois são os orixás que em geral são reverenciados nessas obras de arte. Se era consentido criar tendo como mote a fé, foi a partir dela que as primeiras obras de arte afro-brasileira ou afro-americana surgiram. Fosse a fé cristã, fosse a fé vinculada a traços de cultos africanos, fosse a fé convergente de cerimônias, espiritualidades, devoções múltiplas. Fato é que, desde o primeiro momento em que os africanos chegaram a esses territórios, se expressaram inventando objetos que nos informam sobre essa necessidade de criação, objetos nos quais estão contidas outras importâncias e compreensões de si e dos seus.

Na arte, essas pessoas encontraram alento, acolhimento e possibilidade de se fazerem existir reencontrando possibilidades de subjetividades. Ainda que muitas não se expressassem de forma literal, traduziram em formas os sentimentos, as emoções e as sensações divergentes e urgentes que constituíram e constituem suas vidas e cotidianos negros em ambientes não receptivos a essa característica biológica indelével, na arte havia a possibilidade de se esculpir de um novo modo, de se fazer uma pincelada original, de se dançar movendo os quadris de forma inesperada, de cantar num tom pouco usual, de retorno ao ser.

Dentro desse enorme lugar de (re)invenção que se configura nas artes de modo geral, levantamos alguns nomes de artistas visuais os quais compreendemos que, mesmo diante de muitos obstáculos, forjaram via criatividade um lugar de existência, resistência, identidade, questionamento e ruptura via Artes Visuais. Sim, e por que não dizer de beleza também? Detemo-nos aos séculos XIX, XX e XXI e para cada um deles selecionamos um artista brasileiro e um estadunidense. Esse estudo foi estruturado considerando três pontos fundamentais: biografias, formação, poéticas e convergências afro-poéticas.

Em biografias, realizamos uma síntese de informações relevantes acerca das histórias de vida de cada um dos artistas, como locais e datas de nascimento e

morte. Em formação, focamos locais de estudo e personagens significativas nos desenvolvimentos artísticos dos mesmos. Em poéticas, nos dedicamos a esquadriñar e a compreender o conjunto das obras dos artistas escolhidos a partir de uma poética pessoal que permeia os temas sob os quais os trabalhos foram realizados.

Por meio dos temas entendemos os assuntos acerca dos quais nos dizem as obras, enquanto que em poéticas compreendemos como nos dizem sobre tais assuntos, não só a partir de quais materiais, mas de como os utilizam. Esse último ponto é o que nos indica se havia ou se há realmente uma inquietação de cada um dos artistas eleitos em tratar de um diálogo que nos pronuncie acerca de sua origem afrodescendente, e de uma identidade de si ou de segmento enquanto ser humano consciente de sua trajetória e a dos seus no mundo, ancorada na experiência coletiva e comum do desterramento físico e psíquico pelos quais passaram os antepassados da maior parte do contingente populacional negro do Brasil e dos EUA.

Assim sendo, dizemos da maior parte e não de todos, porque atentamos que há, nos dois países, negros que provêm de um grupo de imigrantes contemporâneos como os nigerianos, os haitianos, os angolanos, etc. Invocando o conceito de dupla consciência de W.E.B. Du Bois, ou ainda, atualizando essa noção ao que Paul Gilroy chamou de Atlântico Negro e consubstanciando ambas aos ideais do movimento Pan-Africanista, temos como resultado aproximado e visível nessas obras as experiências individuais e coletivas da imigração involuntária, das violências impressas nas carnes e nas almas, do genocídio do período escravocrata promovido pelos senhores ao republicano dos governantes e suas forças de (in)segurança.

Para cada um dos seis artistas escolhidos serão apresentados conjuntos de duas a três obras que identificamos como significativas nesse escopo delimitado. Entendemos que esse número é satisfatório no que tange à compreensão dessas identidades afrodiaspóricas. Um parâmetro para essa análise será o trabalho da historiadora da arte e educadora estadunidense Jackqueline Chanda (1998), que há mais de uma década tem desfocado o estudo da História da Arte da produção ocidental, relativizando e conferindo equidade às obras produzidas em lugares distintos do mundo a partir da noção de que um objeto de arte qualquer é relevante, independente de que objeto seja esse, para a sociedade que o produziu ele tem

uma importância. Essa percepção apresenta uma nova e democrática maneira de apreciar e valorar essas produções não mais impondo a percepção de beleza construída a partir de cânones greco-romanos como a melhores, superiores e únicos aceitáveis para fruir um objeto de arte.

Selecionamos Arthur Timótheo da Costa e Edmonia Lewis (1844-1907), situados no século XIX, Rubem Valentim e Jeff Donaldson (1932-), no século XX e Rosana Paulino e Kara Walker (1969-) no século XXI. Encontramos significativas e interessantes convergências e divergências entre as produções de cada uma dessas duplas no que tange às questões apresentadas e problematizadas por essa pesquisa. Porém, uma delas é imperativa: havia e há por parte de cada um desses artistas visuais um interesse pelas questões da afroascendência e isso era e é expresso visualmente, era e é consciente, era e é consciência de si. Devido a contextos históricos e sociais Timótheo da Costa e Lewis talvez não a explicitassem imperativamente, entretanto ela os acompanhava.

Não nos deteremos nos artistas que produziram arte durante os séculos XVII, XVIII e XIX, contudo, é mister desfiarmos alguns nomes, contextos e poéticas antes de adentrarmos aos estudos dos artistas selecionados. No caso do século XIX, os artistas que elegemos estão na transição do mesmo para o século XX, assim, apesar de uma bagagem artística acadêmica e com forte influência neoclássica, de alguma forma, eles iniciaram pesquisas pessoais apontando interesse pela questão da identidade racial e da afroascendência.

Destacamos que consideramos absolutamente fascinante o impulso criador que se externa em obras de arte, no caso dos artistas que viveram e se criaram em ambientes austeros e violentos como o do cativo humano, o da escravidão. Algumas das obras de arte produzidas por afrodescendentes nos séculos passados e que resistiram até os dias de hoje, foram produzidas nesse contexto. Entre os séculos XVIII e XIX, podemos mencionar, mais uma vez, Antônio Francisco Lisboa e Valentim da Fonseca e Silva, ambos não foram escravizados, ao contrário, reiteramos que tiveram biografias singulares para suas épocas, com pais brancos, homens de posses que os assumiram enquanto filhos legítimos e que lhes possibilitaram estudar de maneira única, circulando por espaços que proporcionaram-lhes visões mais sofisticadas da arte e de seus processos, técnicas, linguagens e referências.

Rememoremos que Valentim é o primeiro artista a fundir uma escultura em ferro nas Américas, técnica que aprendeu em sua estada em Lisboa. Todavia, as mães de ambos eram africanas escravizadas e nunca saberemos que sentimentos penetravam os corações dos dois artistas em relação a esse fato e, mais ainda, que noção de pertencimento ou de distanciamento os mesmos possuíam em relação à sua parte escravizada e africana.

Nos EUA, há também registros de artistas afrodescendentes que se expressaram de forma original por meio das Artes Visuais atuando no mesmo período e tendo sido realmente cativos. Dois exemplos nos interessam e são, sobretudo, impressionantes, a saber, Harriet Powers (1837-1910) e Dave Drake (1801-1870).

Harriet Powers, simplesmente pelo fato de ser uma mulher já se sobressai, visto que se nos focarmos na História da Arte brasileira, artistas de gênero feminino passaram a ter alguma representatividade somente na virada do século XIX para o XX -, com nomes como os da pintora Georgina de Albuquerque (1885-1962) e, ainda assim, porque a mesma estava numa posição socioeconômica e intelectual privilegiada sendo esposa de um importante pintor.

Em relação às mulheres negras nas Artes Visuais, a senhora Power nasceu escravizada no Estado da Georgia, e se tornou conhecida como artista popular cuja técnica, por excelência, era o *quilting*, muito difundida nas zonas rurais estadunidenses. Nela, os retalhos de tecidos são combinados em suas cores, texturas e formatos, a fim de se conceberem desenhos figurativos ou abstratos que dão origem a acolchoados. Geralmente esses trabalhos eram realizados coletivamente. Nos *quiltings* de Harriet Powers eram contadas lendas, histórias da Bíblia Sagrada e mesmo eventos astronômicos, essa última temática também foi adotada por Dave Drake, como observaremos adiante.

Tais narrativas eram apresentadas como em HQs, em quadros onde cada qual apresentava uma cena e, portanto, uma mensagem ensinamento. Uma vez que era proibido aos negros escravizados dos EUA ler e escrever, assim como faziam os artistas barrocos que a pedido dos clérigos pintavam ou esculpiam cenas bíblicas de forma a encantar e educar os fiéis não alfabetizados, talvez o intento de Powers fosse educar seus iguais. Sobre a menção à astronomia por parte de Powers e de Drake, há nos EUA relatos orais de que escravizados se utilizavam das constelações como guias em suas escapadas e a constelação de Ursa Maior era

uma das mais citadas como ponto de referência das rotas de fuga. Powers passou a exibir seus trabalhos somente em 1886 e, aos dias atuais chegaram apenas duas de suas obras, a saber *Biblie Quilt*, 1886, e *Pictorial Quilt*, 1898.



Fig. 76– Harriet Powers, *Biblie Quilt*, 1886, tecido costurado. Coleção: The National Museum Of American History.



Fig. 77– Harriet Powers, *Pictorial Quilt*, 1898, tecido costurado, 175 x 266.7 cm. Coleção Museum of Fine Arts Boston.

De forma curiosa, mas ao mesmo tempo própria das condições impostas ao ser mulher, dos atributos que lhes são arrolados ou mesmo impingidos, o meio de comunicar artisticamente eleito por Powers é a costura em tecido, linguagem à qual se dedicam muitas artistas afrodescendentes na atualidade, dentre elas destacamos as brasileiras Janaina Barros⁶³, Sônia Gomes e Lidia Lisboa, além da já referida e que será melhor estudada adiante ao tratarmos da produção do século XXI, Rosana Paulino. Sobre essa questão, Paulino diz o seguinte:

A esta postura, acrescentei a escolha e utilização de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres tais como tecidos, linhas e muitas vezes elementos ligados a um determinado tipo de fazer manual, oriundos do artesanato e das expressões visuais populares. Esta opção tem o caráter de reforçar os problemas que estão sendo discutidos no trabalho. Louise Bourgeois comenta de maneira brilhante a importância da eleição do material ao pontuar que há coisas que são mais bem expressas em mármore que em barro, ou seja, a escolha do meio através do qual nos expressamos irá colaborar com o sentido do trabalho. (PAULINO, 2011, p. 21).

Dave Drake também ficou conhecido como Dave, *The Potter* (“O Poteiro”) ou Dave, *The Slave* (“O Escravo”). Nascido na Carolina do Sul, viveu na cidade de Edgefield, sob propriedade de Lewis Milles, que era ceramista e transmitiu parte de seus saberes a Drake. Isso explica as iniciais “LM” gravadas em alguns de seus potes. Drake, por sua vez, extrapolou em muito os ensinamentos de seu senhor Lewis, tornou-se conhecido por seu trabalho em cerâmica esmaltada, técnica por meio do qual produziu cerca de 100 vasos que chegaram à contemporaneidade.

Em seus vasos e potes são encontradas mensagens poéticas com trechos da Bíblia Sagrada e as já mencionadas rotas astronômicas. Geralmente assinava as obras com seu nome, tal qual fazem os pichadores nos grandes aglomerados urbanos, afirmando suas existências: “Sim, Drake existiu”, haja visto seus vasos. Concomitantemente a essa afirmação de identidade, de individualidade que contrariava a Lei que proibia escravizados estadunidenses acessar a leitura e

⁶³ Janaina Barros está desenvolvendo pesquisa de tese de doutorado com data de finalização em 2017, pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da arte da Universidade de São Paulo sob o título *A invisível luz que projeta a sombra do agora: autoria negra, gênero, artefato e método em quatro narrativas poéticas*, e para tanto, pesquisa o trabalho de arte em costura das artistas visuais mencionadas neste parágrafo.

escrita, reinventava a si, como um Oxalá⁶⁴ que inventa um novo Homem pelo barro-lama doado por Nanã, e assim, Drake se fez mito.



Fig. 78– Dave Drake, Jarro de armazenamento. Coleção: Philadelphia Museum.

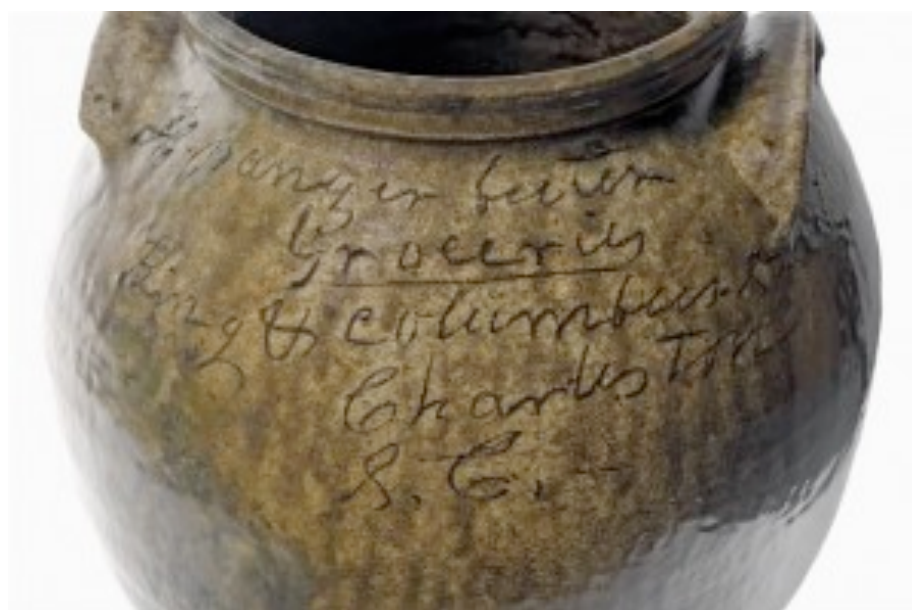


Fig. 79– Detalhe de Inscrições em vaso de Dave Drake.

⁶⁴ Mito da criação da humanidade, *Nanã oferece lama para a modelagem dos homens*, recolhido por Reginaldo Prandi em PRANDI, Reginaldo. “Mitologia dos Orixás”. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, pp. 196-7.

É curioso como os escritos bíblicos exerceram tamanho poder sobre os escravizados afro-americanos e, ao mesmo tempo, como as religiões cristãs fundiram-se a resquícios de crenças africanas dando origem aos rituais de *Spitiruals*. Entre os artistas afro-brasileiros essa referência cristã se mantém forte devido à natureza do próprio mecenato dos séculos XVII, XVIII e XIX, que encomendava essas obras. Acerca de Powers e de Drake há precárias informações disponíveis apesar de suas obras estarem em acervos de importantes museus, como já discutiremos, fazem parte do grupo de artistas de ascendência africana cujos nomes e algumas de suas obras foram resgatados e preservados, entretanto, não houve a mesma sorte em relação aos seus dados biográficos.

A exposição desses quatro nomes, Lisboa, Valentim, Powers e Drake reitera o papel da arte como campo onde esses artistas se viram com alguma liberdade, especialmente Powers e Drake, para exercer suas pulsões criativas por meio das quais manifestavam suas capacidades de dominar técnicas, linguagens e as manipulações de temas, ainda que predomine, até mesmo devido ao contexto histórico, assuntos de fonte cristã. De qualquer forma, todos eles marcaram indelevelmente as suas épocas imprimindo não somente sinais de uma identidade de grupo, étnico-racial, mas também uma identidade de si, indivíduos em meio a coletividade, tanto que Drake assinava “Dave” no barro molhado de suas cerâmicas.

Observaremos agora como se desenvolveu e se transformou a noção de pertencimento a um segmento étnico-racial ao longo dos séculos e como ela foi manuseada enquanto temática e poética na produção de obras de arte. Numa primeira leitura essa investigação talvez pareça rasa, sobretudo porque traz um entrecorte ainda pouco explorado e, portanto, não valorizado nos círculos críticos do sistema da arte. Contudo, frisemos que a arte é depositária de conhecimentos e saberes e que as obras têm o poder de expandir nossos entendimentos e dos outros que nos circundam:

Sendo a arte uma produtora de conhecimentos, que tipo de saber ela gera? Certamente o saber concebido pela arte é de outra ordem daquele criado pela ciência, porém é um tipo de informação que nos torna cientes em termos de apreensão do mundo e de um alargamento das experiências cognitivas necessárias à vida em sociedade. (Idem, p. 11).

Portanto, a questão acerca de quais identidades de afrodescendentes foram estabelecidas nas Artes Visuais a partir das individualidades, das percepções de si junto a uma coletividade, por artistas mulheres e homens descendentes de africanos no Novo Mundo? Quais são as experiências com Artes Visuais e seu sistema que vivenciaram artistas negros nos séculos XIX, XX e XXI? Como articularam o legado estético-visual de seus antepassados imigrados forçosamente para um novo território hostil aos cânones artísticos que lhes foram atribuídos e ao mesmo tempo incorporados? É possível acionarmos o conceito de dupla consciência de W.E.B. Du Bois e Paul Gilroy também nas visualidades e nas compreensões de ser e existir exploradas por esses artistas? Que negros são esses forjados na arte afrodiaspórica?⁶⁵ Certamente não teremos respostas, mas aqui estão os disparadores desse diálogo mais que imprescindível.

4.1 Século XIX: autonomia criativa e a incorporação dos cânones europeus

Os artistas afrodescendentes que produziram durante o século XIX tinham como desafio demonstrar o pleno domínio dos códigos que certificavam o exercício desta profissão de acordo com esse período. Esses homens, e as raras mulheres, estavam determinados a superar as barreiras que os separavam de artistas brancos, ocasionadas devido a um contexto com forte presença do método escravista enquanto mão de obra empregada no Sul dos Estados Unidos e em todo o território brasileiro. Ou seja, ambas as sociedades estavam impregnadas por uma mentalidade que, de forma geral, ainda relacionava afrodescendentes a essa condição mesmo após a abolição da escravidão.

Dentre essas barreiras, rememoramos que os artistas nascidos nos meios burgueses possuíam acesso aos mestres reconhecidos, aos materiais adequados e às escolas de excelência, o que demonstra o enorme desequilíbrio de oportunidades entre artistas brancos e negros.

Ultrapassadas essas barreiras, seja devido a um apadrinhamento, o que não era incomum, seja a esforços pessoais, os artistas negros se empenhavam em demonstrar que dominavam os pré-requisitos para exercerem com desenvoltura e

⁶⁵ Parafraseando o sociólogo jamaicano Stuart Hall, quando ele pergunta no título de seu artigo *Que negro é esse na cultura popular negra?* Em HALL, Stuart. SOVIK, Liv (org.). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

maestria o ofício de artista nas linguagens e estilos que haviam adotado.

Entre eles destacamos conhecer e exercer com destreza as regras do desenho; exercitar e se aprimorar em um ou mais gêneros da pintura, tais quais o retrato, a paisagem, os costumes, a natureza-morta, a alegoria e os temas históricos e religiosos, este último se referia estritamente ao Cristianismo; realizar uma viagem ao exterior para aperfeiçoamento de seus dotes artísticos e concomitantemente a isso, implementação de seu repertório de referências em contato com originais da arte europeia; e, por fim, a participação e, preferencialmente, premiação em salões de arte acadêmica.

Já mencionamos alguns nomes de artistas brasileiros negros que, atuantes no Oitocentos, foram extremamente rigorosos consigo no intuito de atender a essas exigências, ou que estiveram muito próximos de atingi-las. Todavia, o segundo capítulo deste trabalho se deteve em repassar as presenças desses artistas e suas realizações significativas como numa reescrita da História da Arte excludente que se registrou e que estudamos -, e propagamos em nosso país, pois sim, acreditamos que ela precisaria ser revista devido a sua elaboração pautada num recorte branco, heteronormativo e ocidental.

Já nos EUA do século XIX, igualmente ao ocorrido no Brasil, existiram alguns nomes de artistas no período com brilhantes trajetórias que criaram obras a partir dos cânones europeus influenciados pelos estilos Romântico, Realista e Neoclássico. Sobretudo, ressaltamos que já desde o século XVIII, destacaram-se artistas afro-americanos que trabalharam de forma autônoma como pintores, gravadores e escultores (DRISKELL, 1976). Dentre eles podemos mencionar Joshua Johnston (1763-1824), Edwin A. Harleston (1882-1931), William Edward Scott (1884-1964), Albert H. Smith (1937-), Hughie Lee-Smith (1915-1999), Edward Bannister (1828-1901) e Henri Ossawa Tanner (1859-1937).

Johnston foi o primeiro artista afro-americano a receber reconhecimento enquanto pintor de retratos devido aos seus próprios méritos, ou seja, sem apadrinhamento ou atuação do mecenato. Atuou nas regiões de Maryland, Baltimore e Virginia, todas ao Sul dos EUA. Ainda há Bannister, cuja história de rejeição em relação aos prêmios oficiais pode ser comparada a de Estevão Roberto da Silva; Tanner, formado pela parisiense Academia Julien, especializou-se em temas bíblicos, mas realizou uma considerável produção tendo os afro-americanos como tema, tal qual a sua famosa e delicada pintura *Banjo Lesson*, 1893.

Poderíamos ter selecionado Tanner como um dos artistas a ser explorado nesse trecho do trabalho, pois as similaridades entre a sua trajetória e a de Timótheo da Costa não são poucas, tais quais os fatos de terem se formado na mesma escola francesa e transitado por muitos gêneros de pintura.

Todavia, apesar de artista magistral que merece todo o reconhecimento e a propagação de suas obras, nos propomos a investigar uma identidade afrodescendente que se delineie a partir das Artes Visuais, haja vista que esse não era um dos objetivos das produções de Tanner. Inclusive, a sua partida para a França em 1891, ocorreu como uma forma de protesto por ser recorrentemente identificado enquanto artista afrodescendente e não somente artista. Ou seja, o fato de seu reconhecimento estar intrinsecamente conectado à sua origem o incomodava, não que ele a recusasse, ao contrário, mas como artista acreditava que sua obra extrapolava a sua ascendência e que essa não deveria ser um fator a se considerar ao se apreciar, conhecer e adquirir as suas obras.

Na França ele confidenciou ter maior liberdade em relação a essa questão. Numa postura divergente a de Tanner, encontramos o artista especializado em gravuras em metal e litografias, Patrick H. Reasons (1816-1898), que se particularizou e se engajou nas cenas voltadas à campanha abolicionista estadunidense. Observemos que nos EUA já existia, portanto, uma produção de arte no Oitocentos que, de certa forma, discutia a problemática tanto do artista afro-americano quanto das lutas sociais promovidas por esse segmento populacional. Artistas afro-brasileiros, nesse mesmo período, tocaram nessa temática muito timidamente.



Fig, 80 – Henri Ossawa Tanner, *Banjo Lesson*, 1893, óleo sobre tela, 124,46 cm × 90,17 cm.

Coleção: Hampton University Museum

Observamos a lacuna do tempo em relação aos artistas selecionados, Edmonia Lewis e o de Arthur Timótheo da Costa, que corresponde a uma geração entre o nascimento de um e de outro. Porém, compreendemos que a riqueza dos apontamos realizados acerca das produções de ambos são extremamente poderosos para ponderarmos sobre o protagonismo negro nessa seara. Por isso, é irrelevante as poucas décadas que os separam.

Dessa forma, nos EUA, optamos pela artista Edmonia Lewis para ser apresentada e ter a leitura de alguns de seus trabalhos aprofundadas. E no Brasil, nos deteremos na produção de Arthur Timótheo da Costa. Ela por ser mestiça de indígenas e afro-americanos e por ser do gênero feminino, condição singular nesse recorte cronológico e histórico. Ele por ser o único artista afro-brasileiro do período a arriscar-se nas temáticas relacionadas ao negro.

4.1.1 Arthur Timótheo da Costa



Fig. 81 – Arthur Timótheo da Costa, *Retrato*, c. 1907, Paris. Autor desconhecido.

Geralmente, Arthur Timótheo é localizado cronologicamente como artista do século XIX e academicamente formado como aluno da AIBA. Façamos, desde já, duas correções. Nasceu em 1882 e sua carreira desenvolveu-se ao final deste mesmo século e no início do XX. Estudou na Escola Nacional de Belas Artes, na qual ingressou em 1894, nome pelo qual a AIBA é rebatizada em princípios da República. Nascido em um lar humilde do Rio de Janeiro, pouco se sabe acerca de sua vida familiar.

Sobre sua formação acadêmica, desde muito jovem dedicava-se ao desenho, tendo ingressado aos 12 anos nos cursos de gravura e desenho de moedas e selos da Casa da Moeda do Rio de Janeiro, cuja diretoria estava sob as responsabilidades de Ennes de Sousa, que era uma espécie de padrinho de muitos jovens artistas daquele período:

Ennes, mantendo Arthur na folha de pagamento, permitia-lhe simultaneamente freqüentar a ENBA, onde ele estudou com mestres como Zeferino da Costa, Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli. Ainda nesses princípios de carreira, Arthur trabalhou como ajudante do cenógrafo italiano

Oreste Coliva. (VALLE em ARAUJO, 2013, p. 87).

As suas experiências em lugares e com linguagens tão distintas na Casa da Moeda, na ENBA e com cenografia lhe conferiu um potente repertório técnico pouco comum aos demais pintores de sua época. No ano de 1907, ele recebeu como Prêmio uma viagem à Europa devido à apresentação da tela *Antes do aleluia*, na Exposição Geral de Belas Artes, o mais importante reconhecimento que um artista dessa época poderia receber. Sobre a tela premiada, segundo Quirino Campofiorito (1902-1993):

Com harmonia cromática ocre, uma apreciável luminosidade se estende por todo o cenário constituído por uma multidão popularesca que se apresenta a acender foguetes, no adro da igreja, para a alegria comemorativa da Ressurreição. (CAMPOFIORITO em ARAUJO, 2013, p. 195).

Teve, portanto, a oportunidade de fixar-se em Paris, estudando e aprimorando seus conhecimentos para, em seguida, permitir-se conhecer outras cidades europeias na Espanha e Itália.

Após retornar de sua viagem, exerceu uma intensa atividade profissional durante a década de 1910, realizando trabalhos coletivos e individuais. Coletivamente executou diversas encomendas voltadas às artes decorativas, como, em 1911, a decoração do Pavilhão Brasileiro da Feira Internacional de Turim juntamente com seu irmão e outros artistas coetâneos seus. Ou ainda, também em parceria com seu irmão João, foi responsável pela decoração da sede social do Fluminense Futebol Clube e pelos salões do Hotel Copacabana Pallace.

Individualmente, mostrou-se como um artista extremamente dedicado e interessado em experimentar soluções pictóricas com as quais se deparou durante o seu período de pesquisas na Europa. Participou de entidades de artistas, que hoje poderiam ser consideradas coletivos de Artes Visuais, continuou a expor nas prestigiadas Exposições Gerais e construiu carreira como decorador e pintor reconhecido.

Alguns autores, como Campofiorito, fazem menção a um “temperamento incontido” de Arthur, compreendido inclusive enquanto moléstia, e que devido a esse dado de sua personalidade teria sido internado no Hospício dos Alienados, a atual Colônia Juliano Moreira, por volta de 1920, local onde faleceu em 1923, aos 41 anos

de idade.

Em 2013, o Museu Afro Brasil realizou uma exposição sobre a obras dos dois irmãos, *João e Arthur Timótheo da Costa: os dois irmãos pré-modernistas brasileiros*, na qual foi apresentado um amplo panorama das realizações de ambos.

A produção de Arthur é de extrema originalidade se comparada aos demais artistas de sua época. Os motivos pelos quais essas obras não são estudadas com o primor que críticos e historiadores da arte lhes devem é evidente: a invisibilidade dos talentos negros permeia o registro da arte brasileira. Após a sua viagem ao exterior é possível identificar em suas obras pinceladas e, mesmo, uma forma de manusear as cores sobre as superfícies das telas que nos informam sobre o conhecimento de Arthur acerca da cena de arte europeia, dos movimentos artísticos em desenvolvimento tais quais o Impressionismo, o Fauvismo ou o Pontilhismo e, ainda, a liberdade com a qual esses artistas se permitiam criar, e que o artista afro-brasileiro incorporou em sua produção.

Se havia ainda o cidadão negro pouco confortável na sua nova condição de liberto, posto que nem os poderes públicos e nem a sociedade ainda não o haviam acolhido adequadamente, nas Artes Visuais, superados obstáculos iniciais, Arthur permitiu-se uma liberdade pictórica poucas vezes tão evidente em produções de artistas contemporâneos a ele. Ainda segundo Valle:

(...) a pintura de Timótheo pode ser aproximada de correntes artísticas mais recentes. Ainda que sua influência direta sobre outros artistas brasileiros tenha sido presumivelmente restrita, podemos reconhecer em sua obra objetivos expressivos afinados com aquilo que muitos estudiosos reconheceram como o que demais “moderno” produziu a arte brasileira do século passado. (...) Por tais razões, tanto quanto pela inventividade intrínseca de sua obra, Arthur Timótheo merece ser sempre lembrado como um dos mais fecundos e originais pintores brasileiros. (Idem, p. 87).

Gonzaga Duque, já mencionado, raro crítico da arte brasileira do século XIX, que se consagrou por acompanhar, analisar e vaticinar as produções e as trajetórias artísticas de um sem número de pintores do século XIX, reconheceu de imediato a pujança pictórica e inventiva de Arthur quando da ocasião de sua premiação. E escreveu acerca do feito:

E também por uma composição grandemente inculcativa foi que Arthur Thimótheo obteve o prêmio de viagem. *Alleluia* tal era o seu título. Tela vasta, de proporções maiores do que é comum às forças de um aluno, pintada a tinta matte, e embora inacabada, a sua importância se impunha

pelas dificuldades audaciosamente procuradas. De mais, Arthur Thimotheo temperamento rével e de feitio original, constatado em outras exposições, expunha uma viva cabeça de negro, pincelada á (sic) larga, d'um efeito empolgante de scenographia, em que o brilho do colorido tinha a energia evocativa d'um grito da alarma. (GONZAGA DUQUE em ARAUJO, 2013, p. 88).

Contrariamente ao ocorrido com os artistas afro-americanos que, como veremos mais adiante, tiveram um grande problema em relação a ausência da fabricação de textos críticos sobre o que realizaram artisticamente nos séculos XIX e início dos XX, aqui no Brasil temos algumas digressões acerca da produção de alguns nomes destacados, mesmo nos referindo aos artistas afro-brasileiros.

Arthur Valle e Gonzaga Duque escreveram sobre o trabalho de Timótheo concomitantemente à realização de suas obras, o que nos comunica acerca de uma recepção e reflexão sobre as telas apresentadas em exposições gerais, fato que não deve ser desprezado, pois representa o olhar de uma época a partir de dois sujeitos que eram altamente ilustrados.

A crítica de arte e filósofa Gilda de Mello e Sousa (1919-2005), os críticos e historiadores da arte José Roberto Teixeira Leite (1930-) e Quirino Campofiorito, produziram textos posteriores, mas que atestam a potência da produção de Timótheo, que se fez pertinente e presente no século XX. Gilda escreveu um texto para a exposição do Museu Lasar Segall sobre os artistas alçados a precursores do modernismo brasileiro e, juntamente a Belmiro de Almeida (1858-1935) e Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944), estava o nome de Arthur Timótheo da Costa em *Os Precursores*, de 1974.

A seleção desses três nomes avaliou quais eram os artistas com produções vigorosas e inovadoras no ano de 1917, data na qual a pintora Anita Malfatti apresentou a sua exposição histórica que se tornou marco do movimento modernista no Brasil. Gilda de Mello e Sousa o considerava um “proto-modernista”, principalmente, devido ao tema e fatura da obra *A forja*, de 1911. Primeiro porque o tema da tela antecede os modernistas ao introduzir o proletariado na pintura brasileira. Segundo, devido ao conjunto de sua produção, anuncia também as premissas do movimento artístico em diálogo com as vanguardas europeias que se formaram em inícios do século XX. Ela também destaca que talvez não existissem nesse mesmo período “(...) no Brasil, muitos exemplos semelhantes do uso expressivo da cor”. (SOUZA em ARAUJO, 2013, p. 175). Formado sobre bases

neoclássicas, esse “proto-modernismo” elaborado pelo artista não acidentalmente é identificável nas obras *Retrato de menino*, início do século XX; *Retrato de Lúcio*, 1906 e *Paisagem*, 1919, todos em óleo sobre tela ou madeira.



Fig. 82 – Arthur Timótheo da Costa, *Retrato de menino*, óleo sobre tela, final do século XIX. Acervo: Museu Afro Brasil.

O menino negro que Arthur Timótheo da Costa retratou aparece com seu rosto em três quartos. A face é detalhada a ponto de rapidamente detectarmos a expressão um tanto contrariada do garoto, como que chateado por um pedido não atendido, por um brinquedo perdido, qualquer coisa que escapou ao seu controle. Cabelos curtos, bem cortados, veste camisa branca, bem engomada. Apresenta-se “bem apessoado”. Antigamente, as mães negras diziam que, já que sendo negro tinha-se, ao menos, que andar bem vestido, penteado e asseado para que os outros não destratassem, não falassem mal. Uma forma de mãe para proteger sua cria marrom de um mundo que se esquece que aquela “coisa preta” é um filhinho querido de uma mulher zelosa. Assim, essa criança deveria se apresentar à sociedade de modo que sua aparência se aproximasse o máximo possível da cópia da aparência dos europeus burgueses, adotada pelas elites brasileiras.

O refinamento e o realismo que encontramos na representação do rosto

não é o mesmo empregado pelo artista ao representar a camisa e o fundo, ambos pintados em pinceladas largas e visíveis que realizam um degradê do branco para o azul escuro sobre a madeira ocre. Essa fatura aproxima esse trabalho de uma corrente impressionista que dá ao olhar de quem observa a obra a oportunidade de brincar de ser artista, completando a bel-prazer as pinceladas que faltam à figura.



Fig. 83 – Arthur Timótheo da Costa, *Retrato de Lúcio*, c. 1906, óleo sobre tela, 48 x 57 cm. Acervo: Museu Afro Brasil

Lúcio, retratado por Arthur Timótheo da Costa, é um senhor negro que veste chapéu e camisa, que está recostado, apoiado em algo, não sabemos se muro, se balcão ou outra superfície qualquer. Lúcio parece fumar um cigarro de palha que chega ao fim, assim como ele chega ao seu fim de vida, e que vida tivera Lúcio? Se o menino expressa um desapontamento que parece momentâneo e repentino, um “bico” próprio de criança aborrecida, o preto velho apresenta em seu semblante enfadado, talvez um acúmulo de estorvos de uma vida. Um homem cansado que, enfim, pode se apoiar e refletir.

Pictoricamente, a tela apresenta soluções que dialogam diretamente com o *Retrato de menino*, as marcas de pincéis, a sobreposição de tons, a sensação de um fazer ligeiro e certo. O rosto representado traz pontos de luminosidade, como nariz e boca, que ressaltam as características negroides de Lúcio.

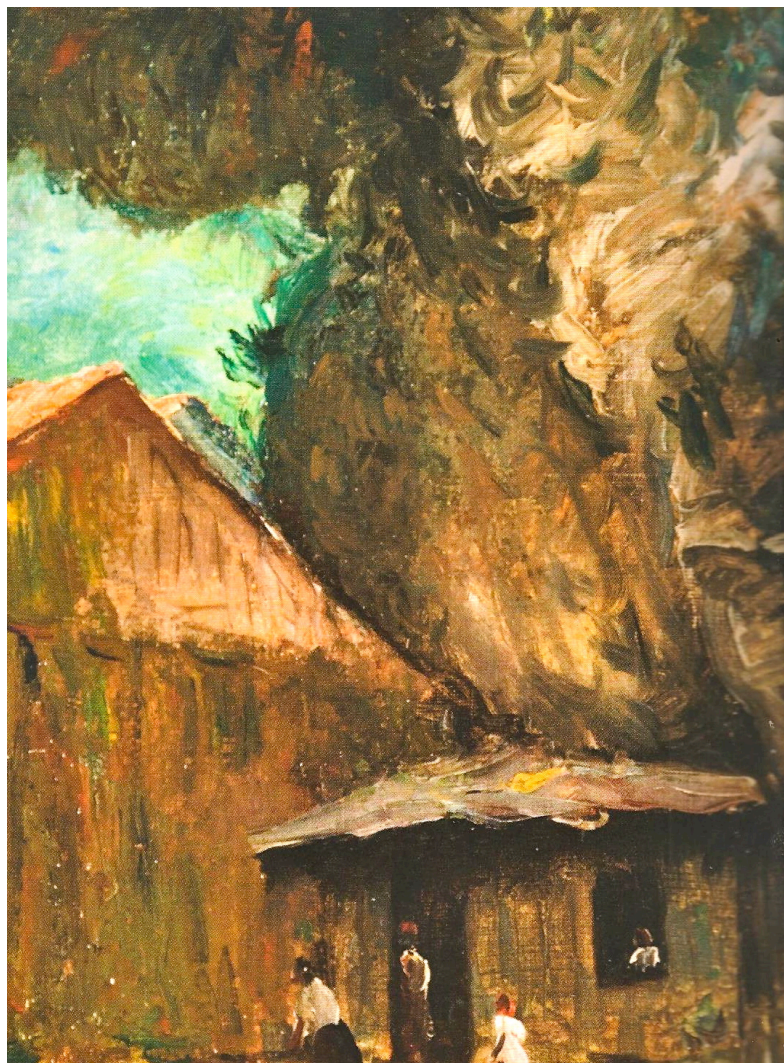


Fig. 84 – Arthur Timótheo da Costa, *Paisagem*, 1919, óleo sobre tela. Acervo: Museu Afro Brasil.

Nesta obra, o artista não pinta uma paisagem qualquer. Primeiramente, destacamos que ela se assemelha em sua composição às paisagens pintadas pelo artista viajante holandês Frans Post (1612-1680), quando de sua estada em Recife no século XVII, com a incumbência de pintar as edificações e fortificações existentes na cidade, sob contratação do Príncipe Maurício e Nassau (1604-1679). Na ausência dessas construções em número o bastante, o pintor passa se ocupar da paisagem, a mesma passa a protagonizar seus trabalhos. Paisagens extremamente amplas e seres humanos pequeninos, especialmente, as pessoas escravizadas enfatizando um mundo novo que não acabava mais, com terras a perder de vista. A paisagem de Arthur nos parece uma morada de quilombolas, ou ainda, de ex-escravizados, meio

que “mocambados”⁶⁶ na mata.

Neste trabalho, o artista registrou um modo de viver de negros pós-abolição da escravidão, o trabalho data de 1919. A cidade do Rio de Janeiro, capital federal, nesse momento já havia passado pela grande reforma empreendida pelo prefeito Pereira Passos (1836-1913), ocorrida durante os anos de 1902 a 1906, na qual ambicionara transformá-la numa Paris dos Trópicos. Para tanto, foi necessário demolir construções antigas que eram moradias coletivas de famílias humildes, os cortiços, e essa população, considerável parte dela composta por ex-escravizados e seus descendentes, foi viver em zonas de morro e de mata, lugares que com o passar dos anos se transformaram nas comunidades que conhecemos hoje. O projeto de modernização, também era de higienização amparada em ideias eugenistas.

Mais do que *Retrato de menino* e *Retrato de Lúcio*, a composição da imagem foi realizada por pinceladas largas, rápidas, em direções opostas em alguns trechos da obra, demonstrando uma liberdade de criação incomum em artistas brasileiros da época. A paleta amarela e verde e as pinceladas em direções múltiplas desorganiza a paisagem, assim como desorganizadas histórica, social, afetivamente estavam as famílias negras no Brasil desse período, ou pelo menos, considerável parte delas. Na paisagem, aparentemente, duas mulheres adultas foram representadas, uma no quintal e outra na porta, e duas crianças, uma de vestido defronte a casa e outra na janela. Não haveria, portanto, uma figura masculina, sinalizando o fracasso do modelo de família nuclear europeia junto aos afrodescendentes devido às condições históricas de desenraizamento e de desamor nos ambientes de cativeiro.

⁶⁶ Mocambados, expressão empregada aqui como licença poética para se referir às pessoas que viviam em mocambos, que é um sinônimo de quilombo.

4.1.2 Edmonia Lewis



Fig. 85 – Edmonia Lewis, *Retrato*, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution.

There is nothing so beautiful as the free forest. To catch a fish when you are hungry, cut the boughs of a tree, make a fire to roast it, and eat it in the open air, is the greatest of all luxuries. I would not stay a week pent up in cities, if it were not for my passion for art.
(Trecho de carta de Edmonia Lewis para L. Maria Child, National Anti-Slavery Standard, 27 Feb. 1864).

Esse pequeno excerto, quase uma poesia de estilo romântico altamente idealizada, nos diz um pouco acerca do espírito livre e incomum de Mary Edmonia Lewis. Nasceu em 1844, na cidade Rensselaer, em Nova Iorque, filha de uma indígena das etnias Mississauga e Chippewa, e de um afro-haitiano. É a primeira mestiça de índios e negros, homem ou mulher, a ser reconhecida internacionalmente como artista, ao que nos atentam as pesquisas, a única. Sua mãe era tecelã e artesã e seu pai um servente. Enquanto vivos seus pais incentivaram seus estudos, porém vieram a falecer quando ela tinha apenas nove anos de idade. Assim, junto com seu irmão Samuel, passaram a ser criados por tias maternas que produziam artesanato indígena enquanto meio de subsistência. No período de quatro anos nos quais viveu com elas, era tratada por seu nome indígena, *Wildfire*, que possui várias traduções, mas ficamos com a poética “Brasa

ao Vento”.

Seu irmão Samuel deixou as tias em 1852, levando Edmonia junto e sob os cuidados do Capitão S. R. Mills, para quem enviava dinheiro, garantindo que ela fosse bem educada e alimentada. Em 1856, ingressou no New York Central College, uma escola batista que incorporava ideais abolicionistas. Em 1859, seu irmão e um grupo de abolicionistas a matriculam no Oberlin College, que aceitava mulheres e pessoas não brancas - e é nesse momento que Edmonia inicia seus estudos em Artes Visuais.

Entre 1859 e 1862, teve o acompanhamento do reverendo John Keep (1829-1897), um abolicionista que era uma espécie de porta-voz e defensor do acesso à educação para todos. Em 1862, houve um incidente entre Edmonia e duas colegas de classe que repercutiu de forma impactante em sua vida. Lewis serviu uma bebida a base de vinho a essas duas colegas que, posteriormente, caíram gravemente enfermas. Após exames, foi concluído que as duas tinham ingerido uma espécie de veneno. Devido a esse episódio, Edmonia passou a ser perseguida pela comunidade local até ser brutalmente agredida por homens que nunca foram encontrados e punidos. Lewis foi processada devido ao envenenamento das colegas e John Mercer Langston (1829-1897) foi seu defensor legal, um advogado afro-americano ligado ao Oberlin College. O júri a absolveu.

Em 1864, mudou-se para Boston e, na busca por um professor de escultura, recebeu três recusas até ser aceita por Edward A. Brackett (1818-1908). Passou a fazer modelagens em barro a partir de cópias que seu mestre possuía no ateliê. Neste mesmo ano vendeu sua primeira escultura, uma mão feminina, e abriu a sua primeira exposição individual em seu próprio ateliê. Em meio aos estudos, Edmonia esteve muito envolvida com o movimento abolicionista, tomando contato com importantes personagens dessa cena.

Enquanto não há menção de algum envolvimento de Timóteo da Costa com a política, com abolicionistas ou ativistas, o ativismo tanto era interesse de Edmonia quanto essas ações eram temas de alguns de seus trabalhos. Criando suas obras em meio a Guerra Civil Americana ou Guerra da Secessão (1861-1865), nomes como John Brown (1800-1859) e Colonel Robert Gould Shaw (1837-1863), eram inspirações à sua produção. Shaw era comandante do regimento afro-americano de Massachusetts na Guerra Civil, e em sua homenagem Edmonia esculpiu um busto. O seu interesse pelo movimento abolicionista a impulsionou a

escrever textos sobre a participação de mulheres negras, como Lydia Maria Child (1802-1880), Elizabeth Peabody (1804-1894), Anna Quincy Waterston (1812-1899) e Laura Curtis Bullard (1831-1912), que tinham proeminência na cena de Boston. Nesse contexto, conheceu muitos dos importantes abolicionistas do círculo nova-iorquino e seu trabalho e talento tornaram-se bem conhecidos. Em 1865, conseguiu passaporte para viajar ao exterior, o qual continha a seguinte inscrição: "*M. Edmonia Lewis is a Black girl sent by subscription to Italy having displayed great talents as a sculptor*"⁶⁷.

Em 1866, zarpou para a Itália, mais precisamente Roma. Recebida pelo escultor Hiram Powers (1805-1873), com quem compartilhou o ateliê, foi aceita por uma rede de artistas estrangeiros. Na cidade italiana, incorporou o estilo neoclássico ao seu processo criativo especializando-se em formas realistas e naturalistas em visível diálogo com as suas origens africanas e indígenas. Era uma artista extremamente autônoma e, por não receber nenhum tipo de mecenato do Governo Estadunidense, como ocorreu com Timótheo da Costa e muitos outros artistas brasileiros que produziam no mesmo período, por exemplo, desenvolveu a perspicaz iniciativa de enviar bustos a importantes personalidades estadunidenses que poderiam auxiliá-la em sua subsistência em Roma. Retornou aos Estados Unidos em 1872, com mais prestígio, a ponto de suas esculturas passarem a valer grandes somas por volta de 1870.

Um dos trabalhos que lhe conferiu grande popularidade foi a escultura *The Death of Cleópatra*, de 1867, esculpida em mármore e exposta na Centennial Exposition em Philadelphia. Após ser vendida no mesmo ano, passou por outros proprietários até ser doada ao acervo do Smithsonian American Art Museum, em 1994.

Por dedicar-se aguerridamente à sua formação e carreira, Lewis nunca chegou a casar-se ou ter filhos. Esse dado, que pode parecer irrelevante, marca até hoje as vidas de mulheres afrodescendentes em muitos lugares do mundo e é discutido por acadêmicos e artistas na contemporaneidade sob o tema geral "a solidão da mulher negra"⁶⁸. Daí concluímos que a artista não só escolheu a carreira

⁶⁷ ABOUT EDUCATION. Edmonia Lewis. *About Education*. Overview, 2016. Disponível em: <<http://afroamhistory.about.com/od/biographies/a/Edmonia-Lewis.htm>>. Acesso em: 24 jan. 2016.

⁶⁸ Algumas intelectuais afrodescendentes têm se aprofundado nessa questão da afetividade negra e especialmente da falta de pares às mulheres negras como uma questão histórica. Dentre elas podem ser mencionadas a brasileira Claudete Alves (1957-), que teve sua dissertação publicada em livro,

profissional à vida afetiva, mas que possivelmente não tenha encontrado pares a acompanhá-la nessa aventura que foi sua vida. Faleceu em Londres em 1907.

Edmonia foi reconhecida pelo seu incrível talento e por incomum empenho pessoal em provar, primeiramente para si, quase que como num desespero que acometeu muitos dos artistas afro-americanos e afro-brasileiros do período, que possuía capacidade e domínio de um repertório técnico e estilístico europeu.



Fig. 86 – Edmonia Lewis, *The Death of Cleópatra*, 1867, mármore. Coleção: Smithsonian American Art Museum .

A escultura apresenta a rainha egípcia com feições caucasianas e vestimentas em drapeados e panejamentos próprias do período helenístico da

denominado *Virou regra?*(2010), e a estadunidense Bell Hooks (1952-) com o texto *Vivendo de Amor* (2006).

escultura clássica, o que demonstra ao fruidor o pleno domínio que Edmonia possuía dos cânones neoclássicos. A esse respeito, lembremos que o ateliê que ocupou em Roma, pertenceu ao artista italiano Antonio Canova (1757-1822), ou seja, estudo e atmosfera do lugar convergem na excelência da técnica de Edmonia. *The Death of Cleópatra*, é uma escultura muito interessante. Primeiro pelas suas dimensões, mede 160 x 79,37 x 116,84 cm, um trabalho árduo para ser executado por mãos femininas, visto que não existem registros de tantas escultoras que tenham se dedicado ao mármore. Segundo, pelo rigor com que a escultura é executada, sendo Edmonia fiel aos paradigmas neoclássicos. Terceiro, porque ela antecipa um tema que se refere a história das grandes civilizações do continente africano e que, na década de 1930, se tornará uma tendência temática entre muitos dos artistas afro-americanos do período a partir de movimentos como *Harlem Renaissance*.

A representação desse corpo feminino que encontra-se sentado ao trono, com a cabeça recostada, numa morte quase repouso, ostentando um combinado de sensibilidade, sensualidade e delicadeza comenta o desfecho da vida da poderosa rainha africana, mas sem se deter numa representação que materialize essa história-mito numa mulher de aspectos negróides.

A representação demonstra a ousadia da artista ao trazer a morte envolta em erotismo ao fazerem vistos os seios de mamilos intumescidos da imperatriz egípcia e, mesmo as partes do corpo que estão mais visíveis, possuem motivos para tal. Cleópatra é uma figura que simboliza uma mulher que soube aliar as qualidades próprias da natureza feminina a seu favor ao usar de seu poder de sedução enquanto estratégia de ampliação e de manutenção de seu poder sobre os homens e sobre o seu reino, ao mesmo tempo em que demarca a sua autonomia em relação a esses mesmos homens. De alguma forma, poderia ser correlacionada à biografia de Edmonia Lewis, que também exerceu poder e autonomia diante de uma sociedade racista e machista por meio de sua postura artística, que mais que isso era uma postura de vida. *The Death of Cleópatra*, poderia ser compreendida como uma obra homenagem na qual caberia um discurso pré-feminista.



Fig. 87 – Edmonia Lewis, *Old Arrow-Maker and his Daughter*, 1866, mármore. Coleção: Smithsonian American Art Museum.

Em *Old Arrow-Maker and his Daughter*, vemos um homem e uma menina de feições caucasianas com vestimentas e adereços indígenas. Ele com cabelos presos no topo da cabeça, com colar aparentemente composto por presas de animais, talvez com sentido ritual, vestindo saia de pele e botas. Ela com cabelos soltos e encimado por um adereço semelhante a cocar de única pena, com colar de sementes ou contas, uma espécie de colete de pele amarrado na cintura, saia comprida e sapatilhas.

Defronte a ambos, quase nos passa despercebido o filhote de cervo que está deitado, não sendo possível identificar se em repouso ou se abatido, já que tratamos aqui de um fazedor de flechas, portanto um arqueiro-caçador ou um arqueiro-guerreiro. É provável que seja essa uma cena de caça, na qual o homem pai, além de ensinar a sua menina filha como fazer a flecha, também a inicia nas artimanhas de um arguto caçador. Ambos, ele sentado e ela agachada, miram o horizonte como que a estudar uma situação. Estudam com serenidade. Ele parece

produzir algo com suas mãos, sendo impossível identificar o que seria.

Nesse trabalho há dois aspectos muito interessantes que também se correlacionam à biografia da artista. Primeiramente, não é possível mensurar via textos qual era a relação de Edmonia com o seu pai, sabemos apenas que era grande incentivador de seus estudos, e num contexto de escravidão, racismo e machismo, essa postura paterna é corajosa e louvável. Explica, portanto, que a artista tenha desenvolvido uma capacidade extraordinária para dedicar-se ao desenvolvimento de seu potencial artístico e profissional. O pai fazedor de flechas, parece ser um incentivador de sua filha, parece, paciente e silenciosamente, também tutorá-la como num ato de amor paterno. Em seguida, atentemos para o fato de que, mais uma vez, Edmonia Lewis mostrou autenticidade na escolha de seu tema, fazendo emergir aspectos culturais dos povos nativos, indígenas, dos quais também é ascendente. Identificamos pertencimento, identidade e afetividade como conceitos estruturantes desse trabalho.



Fig. 88 – Edmonia Lewis, *The Morning of Liberty*, 1867, mármore. Coleção: Howard University, Washington, DC.

A escultura apresenta um homem e uma mulher. Ele de pé, trajando apenas uma calça, com uma das mãos apoia o ombro da mulher e com a outra, que

apresenta uma corrente arrebatada, marca punho cerrado em direção aos céus. Ela agachada, trajando vestido, mãos justapostas como que numa prece, olhos erguidos para os mesmos céus. O casal manifesta agradecimento ao divino pela liberdade conquistada, ou melhor, com a qual foram agraciados. *The Morning of Liberty* é uma alegoria à libertação de homens e mulheres “de cor” que, como no Brasil, tiveram acesso a uma cidadania com muitos deveres e poucos direitos.

A obra pontua o envolvimento de Edmonia Lewis com o movimento abolicionista, trazendo uma representação um tanto quanto controversa dessa conquista e que podemos relacionar com a obra do brasileiro Pedro Américo, *Paz e Concórdia*, 1902. Em ambas as obras de arte, não é o acontecimento histórico o foco das alegorias, consumado a partir de uma série de ações promovidas por homens e mulheres engajados na extinção da escravidão, enquanto sistema de trabalho pautado na desumanização de um grupo de pessoas, o foco é na liberdade concedida enquanto dádiva, presente divino, que seria o mesmo Deus que durante toda a vigência do cativeiro de africanos e seus descendentes nos dois países, consentiu essa prática horrenda.

4.1.3 Confluências afro-poéticas

Em nenhum momento da carreira de Arthur Timótheo da Costa houve um pronunciamento direto acerca da questão racial e de seu impacto em sua carreira. Contudo, em mais de um trabalho retratou pessoas negras, especialmente retratos de homens. Talvez esse silêncio fosse preciso, talvez esse assunto não fosse racionalizado como no século XXI, todavia, é fato que de alguma forma ele ocupava a mente criativa do artista. As três obras de Timótheo da Costa que apresentamos atestam esse interesse e são extremamente simbólicas em seu conjunto às menções à infância, à maturidade e à coletividade, três momentos, ou melhor, “conceitos-vida”, representativos para as populações africanas.

Edmonia Lewis, mais explicitamente do que Timótheo da Costa, produziu suas obras tendo a sua origem afro-indígena como principal mote criativo. Mesmo na escultura *The Death of Cleópatra*, temos um tema que se conecta à sua ascendência africana de alguma maneira. Dominando com plenitude linguagem e técnica, Edmonia foi uma escultora neoclássica que subverteu o estilo ao manipular magistralmente a técnica e a estética, porém introduzindo temas não usuais à escola

neoclássica: História da África, feminismo, culturas nativas e/ou indígenas e o abolicionismo. Os temas não foram tratados enquanto um discurso político, todavia ele é visível em todas as suas obras.

Timótheo da Costa e Edmonia Lewis estiveram dedicados a experimentar, pesquisar e aprofundar os conhecimentos que detinham acerca da arte ocidental, visitaram a Europa objetivando conhecer, aprender e se apropriar das técnicas e linguagens com as quais tiveram contato, incorporando e ampliando esses aprendizados a partir de dedicadas práticas artísticas. A consciência de suas origens manifesta-se ou materializa-se em ambas as produções por caminhos distintos.

Nos trabalhos de Timótheo da Costa, a menção à sua afrodescendência e aos seus semelhantes se dá por meio dos retratos, de poucas paisagens, com foco na captação de uma subjetividade de cada indivíduo retratado, naquele menino, naquele idoso. Nessa escolha, nessa forma de demarcação de uma sensibilidade voltada ao ser, se ver e ver o negro, temos um reflexo da maneira como tais questões estavam, ou melhor, não estavam postas para discussão no Brasil: tratar das especificidades do segmento afrodescendente recém-liberto não era uma questão urgente para os Governos em todas as suas esferas. Ao contrário, no início do século XX, raça e cor passam a ser diluídas enquanto preocupações e conceitos, a fim de se forjar um conceito de brasileiro e de brasilidade que implica no apagamento dessas diferenças concomitantemente à promoção e fortalecimento da cultura erudita e européia, num discurso quer se quer universal, mas que era excludente. A consciência da afrodescendência se dá a partir de individualidades e não de uma coletividade, dispersando e, conseqüentemente, enfraquecendo reivindicações advindas desse contingente populacional.

Já em Edmonia Lewis, noções de coletividade e ancestralidade vivenciadas ecoam em suas esculturas. A ascendência afro-indígena, os posicionamentos que flertam com premissas feministas, a participação e o posicionamento político se fazem temas presentes nas esculturas observadas. Edmonia mantinha e fortalecia vínculos com a *intelligentsia* afro-americana, preocupada com a conquista e garantia de direitos à coletividade afrodescendente e, a postura partidária da artista em relação a essa questão se faz presente em suas obras, por meio das quais ela subverte os temas tradicionais do movimento neoclássico.

Concluimos que ambos, ainda que de meados do século XIX para o

alvorecer do século XX, estavam comprometidos à captação de aspectos de uma afrodescendência, havendo diferenças na forma desse expressar devido aos contextos acima apresentados.

4.2 Século XX – diálogos modernistas e vanguardistas

A cultura negra durante muito tempo foi compreendida como um grupo de manifestações de negros voltadas ao entretenimento dos próprios negros, ao que, por sua vez, a cultura branca era e ainda é entendida, e mesmo imposta e naturalizada, como a cultura de todos. No século XX, afrodescendentes iniciaram um movimento que redefiniu o que é a cultura negra nas diferentes geografias onde ela se manifesta em consequência da diáspora africana.

Nas Américas afrodiaspóricas foram muitos os movimentos musicais, por exemplo, que também se tornaram movimentos sociais e até mesmo fenômenos sócio-culturais e de conscientização acerca do significado da vivência do ser negro no Novo Mundo.

Por meio deles essas populações não somente desenvolveram novas formas de dançar, de movimentar seus corpos, sobretudo, destacamos as novas formas de estar no mundo surgidas ou reelaboradas com essas invenções do campo das artes. Ideologias e filosofias disseminadas a partir da oralidade foram incorporadas às canções desses movimentos. Percepções e práticas de existência e convivência, de consciência e de resistência foram transmitidas a partir desses meios de diversão, contudo também de comunicação e de comunhão. *Blues*, Jongo, *Jazz*, Samba, *Rock and Roll*, Coco de Roda, *Rythm and Blues*, Maracatu, *Rap* e Funk para registrar apenas alguns estilos musicais elaborados por populações afrodescendentes, alguns como o *jazz*, a partir dos cruzamentos de heranças musicais africanas com as de origem europeia.

Essas expressões foram, num primeiro momento reprimidas, desvalorizadas, rotuladas como manifestações da baixa cultura, portanto, de gosto duvidoso. Entretanto, paralelamente à depreciação, foram tão exitosas que extrapolando limites geográficos, étnico-raciais e sociais foram aderidas pelo gosto das elites dominantes e, dependendo de sua abrangência e potencial de comunicação foram, pois, apropriadas e ressignificadas de acordo com os padrões estéticos hegemônicos não somente enquanto diversão, mas, sobretudo, enquanto

instrumento de persuasão e de doutrinação, de exercício da opressão e do poder. Esse processo, fez com que muitos afrodescendentes fossem excluídos do protagonismo de algumas de suas criações artísticas, especialmente quando as mesmas são cooptadas pela indústria cultural. Sobre esse respeito, no caso do samba, por exemplo:

(...) é a partir da expropriação do samba, ou de seu “desnegrecimento” ideológico, que ele pode tornar-se o representante de uma brasilidade construída com objetivos de uma unificação nacional. Ou seja, de forma paradoxal, o negro, ao mesmo tempo que fornece ao Estado os elementos culturais que lhe dão condições de congregar interesses para a construção da identidade nacional, é espoliado da paternidade de tais elementos culturais. Talvez isso foi, e continua sendo, um dos espelhos de nossos graves conflitos sociais. Aqui, a diversidade étnica que construiu o país só pode ser administrada com a aceitação pelo Estado de suas particularidades. E, conseqüentemente, com a devida concessão de seus direitos de expressão (...). Dança que era popular nos canaviais pernambucanos e havia sido trazida da África pelos negros, mas que na cidade não era tão tolerada quanto nos engenhos. Em 29 de novembro de 1848, o artigo 82 do Código de Posturas Municipais de Belém proibia os batuques e até mesmo reunião de dois ou mais escravos na casa de venda, caracterizando uma perseguição que levou à proibição da própria dança. (SIQUEIRA, 2012, pp. 16-8).

Siqueira aponta para a proibição dos batuques e, por consequência, do samba. Com essa Lei houve também a interdição de manifestações de religiosidade afrodescendente, já que se utilizavam dos instrumentos percussivos durante as cerimônias como forma de convidar as energias ancestrais à participação.

Na área das Artes Visuais, no Brasil e nos Estados Unidos da América, o século XX acumula acontecimentos impactantes nesse campo. Aqui com a virada do século XIX para o XX e a chegada da República, os reduzidos artistas visuais afrodescendentes veem seus poucos espaços ocupados por artistas mulheres brancas, que passam a ter maior visibilidade. A exposição promovida pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, *Mulheres Artistas: As pioneiras* (2015), com curadoria da socióloga e professora Ana Paula Cavalcanti Simioni e de Elaine Dias, visibilizou essa ascensão das mulheres no campo das Artes Visuais nesse período. Inclusive, segundo o pesquisador estadunidense Jerry Dávila, esse fenômeno se repetiu em diversas áreas, como na da educação, onde, no mesmo período, curiosamente professores negros foram substituídos por professoras brancas:

O que aconteceu com os professores de cor? Eles perderam terreno na maré crescente das ciências sociais, modernização, teorização e profissionalização. É interessante constatar que a experiência dos professores de cor sugere que as hierarquias sociais brasileiras se tornaram menos flexíveis à medida que as instituições públicas se tornaram mais racionais e sistemáticas. As instituições públicas e as políticas sociais erigidas nas ondas da construção da nação da República e dos anos Vargas normalizaram as hierarquias sociais. As complexas redes de políticas tecnocráticas fixaram lugares e papéis sociais em termos de raças, classe e gênero. (DÁVILA, 2006, p. 193).

Com o falecimento de Arthur Timótheo da Costa, em 1922, um excelente exemplo de artista afrodescendente que dominou os códigos estéticos e intelectuais hegemônico nas Artes Visuais, praticamente desaparecem os artistas negros. Houve um silêncio acerca de quem eram e o que produziam artistas afrodescendentes, exceto por raríssimas exceções como o já mencionado Wilson Tibério, cuja produção não encontrou acolhimento nem entre museus e galerias, muito menos na crítica ainda inconstante. Um nome de grande visibilidade, com uma produção artística autêntica o suficiente para novamente despertar o interesse do sistema da arte surge somente com Heitor dos Prazeres na segunda metade do século XX, porém colocado no lugar da Arte Popular. Não temos conhecimento de escritos acerca de uma coletividade de artistas afrodescendentes que tenham reunido quaisquer tipos de esforços para alterar, transformar, desestabilizar esse quadro de invisibilidade e de ostracismo.

Em 1958, Abdias Nascimento, provocado por um comentário do professor Mário Barata (1921-2007), tomou a decisão de organizar o Museu de Arte Negra. Acerca desse acontecimento ele contextualizou:

Minha decisão de organizar o Museu de Arte Negra aconteceu durante a realização do 1º Congresso do Negro Brasileiro que o TEN promoveu no Rio em 1950, ao discutir-se a tese de Mário Barata sobre A escultura de origem africana no Brasil. Reconhecendo que "O negro realizou na África e em parte na Oceania uma das mais impressionantes obras plásticas humanas", o autor embrenhou-se pelas áreas geográficas e culturais africanas de onde vieram escravos para construir este nosso país. Menciona as diferenças que particularizaram a concepção plástica respectiva a cada área do continente negro e assinala três tendências predominantes: uma realista, outra geométrica e outra mais recente: a expressionista. Segundo Mário Barata, esta última talvez não passe de uma forma secundária, resultante do contato entre as duas primeiras. Concluía o autor, lamentando a inexistência de um museu para estudo e exame da "função que as peças de origem exercem na vida do grupo 'racial' ou de toda a sociedade". (NASCIMENTO, 1968, p. 02).

A partir de um concurso realizado em 1955, Abdias Nascimento desafia artistas visuais a darem imagem à ideia de um Jesus Cristo negro. As obras criadas a partir dessa proposta compõem o embrião do acervo do MAN, que chegou a ter seu acervo exposto em 1968, no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Infelizmente essa iniciativa malogrou-se na medida em que não foi encontrada ou mesmo oferecida uma sede para abrir a coleção à visitação pública. Hoje as obras encontram-se sob tutela da família do falecido artista.

Considerando esse excerto, notamos que no Brasil ocorriam muito timidamente algumas iniciativas objetivando tanto a reflexão, quanto a produção e a apresentação de obras de arte cujas estéticas estavam baseadas nas culturas africanas e afrodescendentes. Em comparação às questões do segmento afrodescendente e das Artes Visuais nos Estados Unidos da América, temos uma defasagem de pelo menos 50 anos, sem mencionarmos as áreas de educação, saúde, habitação, entre outras. No segundo período do Governo Vargas, no qual se enfatizou e se fortaleceu a unidade do povo brasileiro tendo como referência políticas totalitaristas vigentes em países europeus, se amorteceu e se sobrepujou todas e quaisquer iniciativas nas quais se sobressaíssem ou se focassem, as diferenças, sejam elas de que ordens fossem, com pequena abertura para as questões do feminismo. Nos Estados Unidos da América, no mesmo amplo período de 1900 a 1950, o conceito de dupla consciência de Du Bois se popularizou juntamente com o ativismo político do comunicador, empresário e ativista jamaicano Marcus Garvey (1887-1940) cujo pensamento ajudou a definir o Pan-Africanismo. Segundo o professor e artista Nelson Inocêncio:

Willian E. B. Du Bois, maior precursor do pan-africanismo, articular-se-á com intelectuais afro-americanos, nos Estados Unidos, no sentido de promover fóruns de debates sobre a identidade negra, eventos que ficaram historicamente conhecidos como congressos pan-africanos. (...) tinha plena compreensão de que a organização política era fundamental para fazer com que a proposta do pan-africanismo ganhasse consistência. Tal proposta implicava efetiva interação entre África e diáspora de maneira que negros em qualquer parte do mundo pudessem compartilhar uma identidade sem fronteiras nacionais, pois afinal de contas, como lembra Frantz Fanon: “Onde quer que vá um negro será sempre um negro”. (...) Uma nova geração de intelectuais negros, especificamente africanos, abraçou a bandeira pan-africanista adequando-a ao contexto da luta anticolonial. (INOCÊNCIO, 2001, pp. 20-1).

Amparados nas ideias de Du Bois e de Garvey, artistas e intelectuais afro-americanos passaram a problematizar sua inserção e participação no sistema da arte estadunidense. Como resultado dessa mobilização, no início do século XX, surgem dois movimentos organizados por artistas e intelectuais afro-americanos que, em síntese tinham os mesmos princípios, foram: o *New Negro Movement* (1933) e o *Harlem Renaissance* (1920), que também ficou conhecido como *New Black Movement*. Esses movimentos tiveram como foco as classes proletárias e não as médias, porque segundo um de seus criadores, o escritor e poeta estadunidense Alain Locke (1885-1954), eram essas as classes que ainda detinham o controle sobre as suas manifestações e singularidades diante de uma abrupta padronização dos estadunidenses (DRISKELL, 1976).

Em início de 1930, com a massiva imigração de negros do Caribe e de outras localidades por onde se estende a diáspora africana, a população do Harlem saltou de 175.000 para 200.000, constituindo, dessa forma, a maior comunidade afro-americana nestes moldes, considerando imigração e migração. Esse aumento do contingente populacional foi um dos propulsores dos artistas e intelectuais para se fixarem tanto na preservação de tradições, quanto na transformação das mesmas e na propagação da cultura afro-americana que se forjava naquele momento, diante de convergências afrodiaspóricas proporcionadas por esses diferentes negros, com distintas experiências do que seriam as culturas negras.

O pesquisador de cultura afro-americana e professor Richard J. Powell (1920-2015), considera que existe certo exagero no emprego da expressão *Harlem Renaissance*, devido ao fato de que realmente essa localidade viveu um período de pujança artística e criativa voltada às Artes Visuais, entretanto, poucos dos renomados artistas afro-americanos dessa época nasceram ou tiveram o local como suas bases. A esse respeito:

This brief account of the term “Negro Renaissance” – and more frequently employed “Harlem Renaissance” is useful if only as a demonstration of how, over time and depending upon the operative disciplines and methodologies employed, the significance of the concept has subtly shifted. In these several transformations from a literary term to a generic designation, from a generic designation to a visual arts phenomenon, and from a cultural motif to one defined by race, culture and most significantly, location, “Harlem Renaissance” has come to define the “New Negro” movement as a broad-based, multidisciplinary program, concentrated in New York’s Black community. The problem is that term “Harlem Renaissance” is wanting as an accurate yet elastic description of the levels and range of Black creativity in the 1920s and early. (POWELL, 1997. p. 50).

Embora Powell tenha razão em relação a essa crítica, fato é que o termo *Harlem Renaissance* já é histórico e que algumas exposições e publicações foram promovidas e organizadas registrando e analisando esse importante momento para o sistema de arte estadunidense como um todo. Encontramos seus ecos em outros lugares do mundo. Em Cuba, por volta de 1933, comoção similar ocorreu na literatura, nas artes performáticas e visuais, pois os cubanos estavam revendo as suas raízes e, assim como no Brasil, elas também são africanas.

Os artistas afro-americanos influenciaram franceses, franco-caribenhos e africanos provenientes de ex-colônias francesas. O movimento literário mais célebre foi o de nome *Nègritude*, surgido em 1931, em Paris, tendo à frente os poetas antilhano Aimé Césaire (1913-2006), o guianense Léon Dumas (1912-1978) e o senegalês Léopold Sedar Senghor (1906-2001), que tornou-se uma das mais marcantes referências desse processo de reconhecimento de uma afrodescendência que se expressa por meio das artes a partir da linguagem do dominador, do colonizador. No Haiti, pouco lembrado ao tratarmos de diversos assuntos que englobam a afrodescendência, surgiu no mesmo momento o movimento *Indigenist*, voltado às Artes Visuais e à Literatura⁶⁹.

Constatamos que a formação de uma consciência de grupo fundada nas histórias dos povos africanos, nas vivências decorrentes do desterramento e do processo afrodiaspórico e amparadas no conceito de fraternidade passam por tentativas de registros e de estetização em muitos países e, em todos eles, esses movimentos são iniciativas dos afrodescendentes. No Brasil, até esse protagonismo foi negado aos afro-brasileiros salvo nos casos de cunho popular, e muitos dos acontecimentos que envolveram os binômios arte e cultura negra, foram liderados por não negros até então, fato que aferimos a partir dos estudos de Janaina Barros (1979-):

A idéia de uma arte afro-brasileira aparece a partir dos anos 30 e 40, saindo dos espaços de cultos. Esses artistas começam a trabalhar dentro do conceito de arte popular, encorajados pelo movimento modernista e pela busca de um nacionalismo.

Nesse período ocorrem os Congressos afro-brasileiros em Recife (1934) e em Salvador (1937), as missões folclóricas enviadas ao Norte e Nordeste

⁶⁹ O Haiti esteve sob intervenção dos Estados Unidos da América de 1915 a 1934. Num momento tal o qual vivemos em 2016, no qual haitianos chegam ao Brasil como imigrantes em busca das mesmas oportunidades de trabalho, educação, saúde, enfim, qualidade de vida, que imigrantes italianos, espanhóis, alemães, entre outros, encontraram aqui entre 1886 e 1950, não deixemos de mencionar que Toussaint Louverture (1743-1803), que liderou a revolta dos escravizados que culminou no reconhecimento de sua independência em 1825.

por Mário de Andrade em 1937-38. Começa-se a esboçar uma arte de linguagem plástica universal com elementos de identidade negra. (BARROS, 2008, p. 14).

A segunda metade do século XX, foi marcada por lutas políticas que se estenderam às vidas dos proletários que, até então, eram tema, entretanto, estavam distantes dos ambientes artísticos. Nos Estados Unidos da América, a década de 1960, culminou com a Marcha para Washington e garantias de uma série de direitos aos quais fazemos menção no Capítulo 3.

No Reino Unido, pós Segunda Guerra Mundial, foram recebidos mais de 7.000 afro-caribenhos que serviram às forças militares e que tinham como promessa novas oportunidades para si e seus familiares. Seja nos Estados Unidos da América, no Reino Unido, no Brasil ou em muitos outros países cujas histórias se relacionam à diáspora africana e, mesmo em alguns dos países africanos, esse momento foi marcado pela construção e obtenção de uma consciência de origem e de cor e pela identificação e combate a um sistema de opressão e controle identificado em muitos lugares. Destarte, são esses os elementos que impulsionam os afrodescendentes nas investidas por equidade de oportunidades por meio de reparações históricas e de garantia de políticas de ações afirmativas, uma reivindicação de liberdade real que passasse pelo acesso às condições igualitárias de vida.

Assim sendo, ter o legado africano, seja referente às histórias dos reinos e das grandes civilizações do continente negro, ou ainda, por via da manipulação dos símbolos de sua profunda e ancestral religiosidade e espiritualidade, são aspectos básicos a serem acionados no processo de criação dos artistas que se entendem resultado desse intrincado e violento processo histórico. São movimentos de resgate.

Com a Grande Depressão de 1929, o Governo estadunidense encontrou uma forma de impedir que os artistas ficassem desempregados e, em 1933, criou o *The Public Works of Art Project of WPA*⁷⁰. Com ele, esses profissionais estavam empregados e trabalhando para o seu país, criando obras de caráter figurativo e com foco no realismo social, o que impulsionou muitos dos artistas afro-americanos

⁷⁰ O Presidente Franklin Delano Roosevelt (1882-1945) criou o *Federal Arts Projects* (1935-1943), empregando diversos artistas que, criando obras a partir de muitas linguagens, teciam uma narrativa social em finalidade de fortalecer uma consciência baseada no conceito de nação. O programa estava ligado a WPA (*Works Progress Administration*). Se olharmos para o Brasil da mesma época, esse pensamento de unicidade nacional também foi corrente aqui, salvo algumas diferenças na aplicabilidade de uma teoria como prática.

a se tornarem uma espécie de cronistas do que ocorria nos bairros onde viviam em Nova Iorque, apresentando os modos de ser e de viver de negros para além dos estereótipos difundidos sobre eles e suas comunidades. Esse era um dos pressupostos de *Harlem Renaissance*.

Em relação à bibliografia e à crítica de arte produzida nesse período, afirmamos que ela é escassa e artistas como Romare Bearden (1911-1988), já problematizavam essa ausência de registro. Como ocorria, e podemos dizer que ainda ocorre no Brasil com a arte feita por artistas negros com temáticas que lhes dizem respeito, os artistas afro-americanos tiveram que conviver e produzir em meio à severas devolutivas e análises de críticos brancos que não encontravam sentido e necessidade em se produzir com foco nas questões levantadas.

A diversidade de artistas afro-americanos em atuação era muito consistente e haviam os que se formaram na linha da arte popular, ou nela foram categorizados, e os que estavam alinhados ao pensamento mais erudito que via na arte um campo de pesquisa e de comunicação de ideias e de conceitos. Entre os que operavam classificados enquanto artistas populares estavam Horace Pippin (1888-1946), Jacob Lawrence (1917-2000), Palmer Hayden (1890-1973), Archibald Motley (1891-1981), William Edmondson (1874-1951) e Willian H. Johnson (1901-1970). Eles ficaram conhecidos como neo-primitivistas. Já entre os eruditos citamos Aaron Douglas (1898-1979), Augusta Savage (1892-1962), Hale Woodruff (1931-1980) e o já mencionado Romare Bearden. Esses artistas se nivelavam pelo pensamento visual ocidental como base de suas formações artísticas e, devido a essa formação, existiam discordâncias em relação a expansão do *Harlem Renaissance*, caso de Bearden que criticava a forma como esse panorama artístico era conduzido ou induzido no que se refere aos temas e à estética “africanizada”. Por sua vez, para os idealizadores dos movimentos, Hayden, Motley e Douglas, eram os únicos artistas que por excelência haviam compreendido e incorporado as premissas principais em seus trabalhos.

De 1951 a 2000 há um aumento considerável dos artistas afrodescendentes que poderíamos citar, especialmente, porque nos Estados Unidos da América, a terra da liberdade, já havia sido preparado terreno para que o sistema de artes abarcasse a multiplicidade de trabalhos produzidos na pós-modernidade. Para ficarmos em alguns poucos nomes de extrema relevância nesse contexto da identidade e da consciência afrodiaspórica que se materializa visualmente, podemos

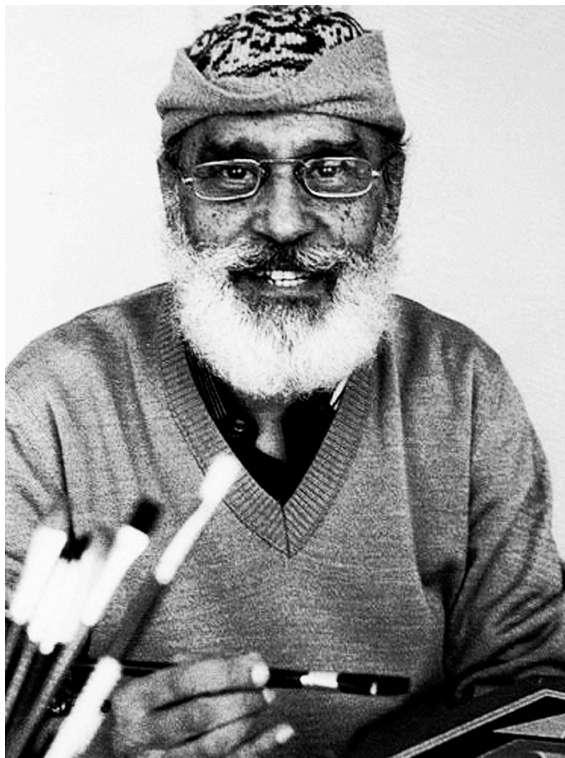
trazer mais alguns nomes de artistas cujas obras associam esses princípios, como nos desenhos de pessoas negras repletos de grafismos, de Charles White (1918-1979); comentando sobre os estigmas impingidos aos afro-americanos, Lev Mills (1940-); a arte crítica e pop de Dana C. Chandler Jr. (1941-); o pintor de retratos de afrodescendentes, Barkley Hendricks (1945-); as pinturas em diálogo com o grafite, de Jean Michel Basquiat (1960-1988); as instalações e fotografias de Lorna Simpson (1960-) e de Adrian Piper (1948-).



Fig, 89 – Lev Mills, *I'm Funky, But Clean*, 1972. Serigrafia em papel com adições de cor lápis, 58,4 x 48,3 cm.

Para adentrarmos às presenças e relevâncias dos artistas afro-brasileiros e afro-americanos durante o século XX tendo como questão central a consciência afrodiaspórica, escolhemos Rubem Valentim e Jeff Donaldson (1932-). Ambos nos são muito caros e centrais à nossa pesquisa, pois, congregam a escrita como reflexão e o exercício acadêmico aliados à criação artística.

4.2.1 Rubem Valentim



Fig, 90 – Retrato de Rubem Valentim, década de 1980. Foto: Silvestre Silva.

Nascido em 1922 em Salvador, Bahia, no mesmo ano em que ocorreram transformações históricas na produção de arte brasileira, como a Semana de Arte Moderna. Criança, ele já se interessava pela arte e fazia desenhos e figuras que adornavam o presépio natalino. Sobre sua infância, temos algumas informações, como por exemplo, que ele frequentava o candomblé com seu pai, em Salvador:

Garoto ainda, meu pai me levava ao candomblé da Tia Maci no Engenho Velho. Meu pai também freqüentava o candomblé da Mãe Menininha do Gantois. Ela era muito moça. Tinha também o candomblé do Bate-Folha, do Júlio Branco, que meu pai ia muito. Tinha o candomblé misto, uma parte de caboclo e uma outra de Orixás (...). Via aquilo tudo que me impressionava profundamente. Todo aquele contexto complexo, eu comecei a indagar, a estudar. Minha experiência, minha arte vem do meu lado místico religioso. (VALENTIM em ARAUJO, 2001, 193).

Em texto-depoimento concedido entre 1989 e 1990 ao artista, curador e pesquisador Bené Fonteles, Valentim traz, a saber, algumas memórias de suas vivências de infância em uma família pobre. Tomamos conhecimento da sua

frequência a vários candomblés em companhia de seu pai; das histórias provenientes da cultura popular que gostava de ouvir da boca de sua mãe; do fato de ter feito primeira comunhão e de se impressionar com a exuberante visualidade do Barroco baiano, especialmente o da Igreja de São Francisco; da produção de seus próprios brinquedos.

Suas primeiras experiências com o fazer artístico se deram com as pinturas dos presépios e com o aprendizado com o mestre “Artur Come Só”, como era conhecido um pintor de paredes que pintava a casa de sua família de três em três anos. Não era uma pintura comum, Artur incluía flores, paisagens e outras figuras nas salas, quartos e demais ambientes da casa, extravasando o seu ímpeto criativo com a liberdade que a família Valentim lhe permitia. Mais tarde, Rubem compreendeu que esse acompanhar e observar Artur pintando, foi um aprendizado, pois, com esse pintor de paredes produziu a sua primeira têmpera, por exemplo. Passou o antigo Ginásio produzindo arte espontaneamente por meio de pinturas sobre cartolina, papelão, recorte e cola de figuras, montagem dos mesmos presépios.

Em 1946, aos 22 anos de idade, formou-se em Odontologia, pensando em conciliar essa carreira com a de artista. Entre os anos de 1946 e 1947, participou de movimentos de artistas baianos que culminou na renovação da cena artística de Salvador. Trabalhou no consultório de um amigo, onde desenhava em cadernos nos momentos vagos, porém concluiu que não conseguiria manter as duas profissões, e mesmo contrariando seus pais, alugou um lugar para ser seu estúdio por volta de 1949. Pouco tempo depois ingressou no curso de Comunicação, onde travou contato com importantes artistas e pensadores baianos como José Antônio do Prado Valadares (1917-1959), entre outros. Essa experiência ampliou a sua percepção crítica acerca do que se produziu em Artes Visuais no Brasil, e que as obras de arte realizadas até então “(...) eram de certa maneira caudatárias da Europa” (idem, 192).

Em 1957, mudou-se para o Rio de Janeiro. Em 1962, recebeu o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro no XI Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Com isso, viajou para a Europa onde permaneceu por três anos estudando a partir de visitas a museus, exposições, bienais e galerias de arte. Nesse momento aprofundou-se nas pesquisas que englobavam as artes dos povos originários, chamados pejorativamente de primitivos, o que inclui as populações tradicionais africanas. Percorreu diversos países europeus, bem como os Estados Unidos da

América e resolveu viver por um período em Roma. Em 1966, participou do histórico I FESTAC Festival Mundial de Arte Negra, realizado em Dacar, Senegal, retornando à Roma e depois ao Brasil, aceitou o convite para lecionar no Centro de Artes da Universidade de Brasília. Esteve na I Bienal Nacional de Artes Plásticas, ocorrida em Salvador, Bahia. Na qual recebeu o Prêmio Especial do Júri por sua “Contribuição à Pintura Brasileira”. (ARAUJO, 2001, p. 202).

A carreira de Rubem Valentim é das mais bem-sucedidas entre os artistas afro-brasileiros. Juntamente com Emanuel Araújo, é o primeiro artista afro-brasileiro consciente dessa condição que foi bem-sucedido em sua carreira. Era extremamente dedicado aos estudos e, numa atribuição de titulação, diríamos que ele é mais um Mestre Valentim, assim como Valentim da Fonseca e Silva era designado no século XIX enquanto um mestre. Consideramos que Rubem Valentim também o é, coincidentemente, possui o mesmo sobrenome que o gênio Oitocentista. Seus interesses passavam pelas áreas de História da Arte, Poesia, Ciências Humanas, Cultura Popular, Cultura Afro-brasileira, MPB. Essas informações eram alimento para seu processo criativo. Desenvolveu uma profícua carreira artística recebendo em vida reconhecimento dentro e fora do país. Estabeleceu-se em Brasília e veio a falecer em São Paulo, em 1991. Muitas exposições individuais póstumas foram realizadas atestando a qualidade e originalidade de sua produção:

Sua obra portanto significa uma grande metáfora “de uma arte que duplamente pensa na tradição ocidental e incorpora genuinamente as Raízes africanas da cultura brasileira. E nisso reside a sua maior relevância – a de atender e perpetuar a simbiose cultural entre a Bahia e a África. (ARAUJO, 2001, p. 13).

Em seu célebre *Manifesto Ainda que Tardio* (1976), revela muito de seu processo criativo, dos motivos e estudos que o levaram aos caminhos dos orixás, do que a cultura brasileira e afro-brasileira representam nesse lugar da criação e, especialmente, da identificação de si enquanto sujeito afrodescendente no mundo. Texto fundamental para o entendimento de sua produção é como um presente, visto que são poucos os pronunciamentos de artistas brasileiros acerca de seus modos de invenção e de pesquisa, o que diremos então de artistas afro-brasileiros. Colocar-se no mundo enquanto artista que produz é mais simples do que como artista que

produz e que diz. Que diz sobre si, sobre o que faz, sobre como ele se presentifica em matéria no objeto estético que realiza:

Intuindo o meu caminho entre o popular e o erudito, a fonte e o refinamento – e depois de haver feito algumas composições, já bastante disciplinadas, com ex-votos –, passei a ver nos instrumentos simbólicos, nas ferramentas de candomblé, nos abebês, nos paxorôs, nos oxês, um tipo de “fala”, uma poética visual brasileira capaz de configurar e sintetizar adequadamente todo o núcleo do meu interesse como artista. O que eu queria e continuo querendo é estabelecer um *design* (RISCADURA BRASILEIRA), uma estrutura apta a revelar a nossa realidade – a minha, pelo menos – em termos de ordem sensível. Isso se tornou claro por volta de 1955-56, quando pintei os primeiros trabalhos da seqüência que até hoje, com todos os novos segmentos, continua se desdobrando. (VALENTIM em ARAUJO, 2001, p. 29).

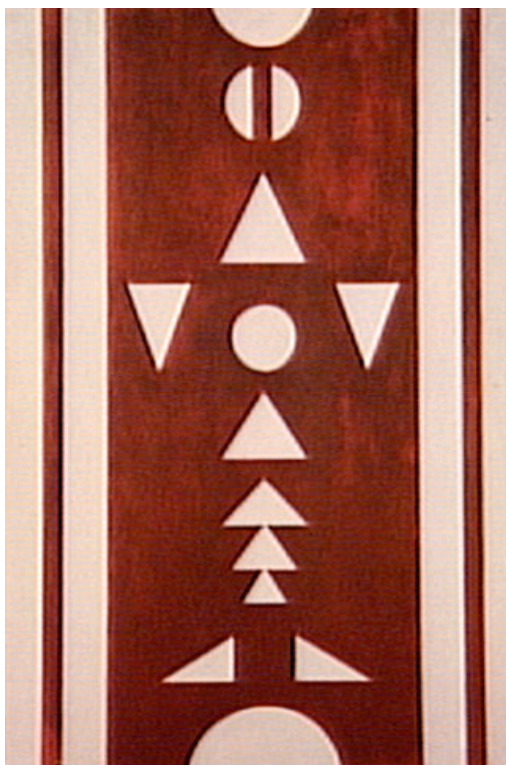


Fig. 90 – Rubem Valentim, *Composição*, 1957, óleo sobre tela, 70 x 50 cm.

Composição, de 1957 é uma das primeiras obras de Rubem Valentim a apresentar um pensamento composicional que se encontrava em diálogo direto com o Concretismo paulistano. São círculos, meio círculos e triângulos brancos compostos simetricamente sobre fundo vermelho. As formas geométricas estão organizadas a partir de um eixo central cujo círculo que se encontra no meio é a

intersecção para a organização dos triângulos que o ladeiam e dos que o acompanham acima e abaixo. Nesse trabalho já existe uma ligação, talvez atávica, com uma maneira africana de se organizar as formas simetricamente, é a partir do centro que a composição se estrutura. Em grande parte das esculturas tradicionais executadas por povos africanos, também é a partir de um eixo central que todas as partes e detalhes das figuras representadas são desenvolvidas.

Neste momento de sua produção, Valentim, já sabia exatamente o que e como gostaria de desenvolver visualmente:

(...) em 55, veio a purificação. Do período analítico veio o cubismo sintético; parti para a síntese, para procurar forma, cor e firmei mesmo a linguagem. Quando cheguei ao Rio, no final da década de 50, eu já tinha consciência das coisas. Tinha cadernos, desenhos, pinturas feitas com coisas geométricas – a geometria como meio da minha linguagem e a geometria é um substrato. Eu uso a geometria como um elemento sensível. (VALENTIM em ARAUJO, 2001, p. 196).

Formalmente, relacionamos os trabalhos de Rubem Valentim ao Concretismo, porém, segundo o artista, nunca chegou a estudá-lo e teve conhecimento do mesmo a partir de contato com os amigos. Na obra observada ainda é possível detectar uma raiz concretista na medida em que são manipuladas formas geométricas que não possuem uma mensagem ou significado específicos e que estão reunidas tendo enquanto foco a harmonia composicional, as qualidades formais.



Fig. 91 – Rubem Valentim, *Painel Emblemático*, 1974, acrílica sobre madeira, 44 x 70 cm.

Em *Painel Emblemático*, de 1974, a composição a partir de formas geométricas continua a ser o centro de seu pensamento estético e visual, sobretudo, nesse momento intermediário, das linguagens bidimensionais, passa a experimentar suportes tridimensionais, como nesse relevo em madeira. Essa obra é transformada em serigrafia em 1987 sob o título *Alfabeto Kitônico*, já apresentada anteriormente nesse trabalho. Aqui já encontramos formas geométricas que se vinculam à estética das ferramentas dos orixás. Identificamos no canto superior esquerdo, por exemplo, na forma geométrica de cor laranja, uma síntese entre o *oxé* (machado) de Xangô e o *ofá* (flecha) de Oxóssi. Xangô, orixá da justiça cujo machado corta para os dois lados, considerando duas possibilidades de decisões nos casos a serem julgados. Oxóssi, o certeiro caçador de uma flecha só.

O recurso criativo do sintetizar, reduzir às insígnias dos deuses iorubanos às formas geométricas é incorporado em toda a produção posterior de Rubem Valentim, saindo das telas para as esculturas monumentais. O artista desenvolve um sofisticado vocabulário estético visual influenciado pela sua memória e interesse pelos candomblés e o revisita ao longo de sua carreira. Nesse movimento, ao mesmo tempo em que se desconecta de qualquer relação com os artistas concretistas na medida em que atribui significados ao seu trabalho, ele também reafirma questões de identidade que permeiam o seu discurso artístico, do homem criador sempre em busca da compreensão de si a partir de suas criaturas. Em *Painel Emblemático*, portanto, está assumida uma origem que tem no candomblé ligações profundas, ainda que ele não tenha se iniciado nessa religião.



Fig, 92 – Rubem Valentim, *Emblema de São Paulo* ou *Marco Sincrético da Cultura Afro-brasileira*, 1978, concreto armado, 8,5 metros de altura, Praça da Sé, São Paulo.

Na obra pública *Emblema de São Paulo* ou *Marco Sincrético da Cultura Afro-Brasileira*, de 1978, identificamos a evocação a três orixás na construção desse monumento em concreto que situa-se no marco zero da capital paulistana. Novamente um eixo central estrutura a escultura, observamos que a sua constituição vertical e horizontalmente fragmentada por outras formas, faz menção ao *opaxorô* (cajado) do orixá Oxalá. Ainda que ele não esteja encimado por um pássaro como lhe é usual e, em substituição ao pássaro, encontramos um tridente, que lemos enquanto referência ao orixá Exu, cuja rua é uma de suas moradas.

Também identificamos na base, duas meias luas, que poderiam fazer menção à lua crescente que se relaciona à Nossa Senhora da Conceição, que nas conexões sincréticas entre santos católicos e divindades iorubanas corresponde à orixá Oxum. Oxalá é o orixá da criação. Exu, o orixá mensageiro e da fertilidade. Oxum, a orixá da riqueza e da maternidade.

Os atributos desses três orixás podem facilmente serem relacionados às visões românticas que possuímos sobre a cidade de São Paulo como sendo, por exemplo, lugar de oportunidades, portanto, da criação, da comunicação, da fertilidade e da riqueza, entendendo a palavra riqueza como conceito que pode significar procriação, da forma como povos tradicionais africanos concebem “ser rico”.

Nessa escultura, Rubem Valentim, simbolicamente, devolve os orixás aos espaços abertos, à natureza possível dentro de um lugar altamente urbanizado como o centro de São Paulo. Faz o elogio à sua interpretação da cidade ao apresentá-la com essa rara obra pública:

A obra de Valentim é muito vasta, e há poucos trabalhos seus ao ar livre, o que torna esta escultura uma preciosidade que deve ser preservada pela população afro-descente como parte do patrimônio cultural da diversidade artística paulistana. Lembrar de Valentim é evocar sua ética, poética e política expressiva. Sua interpretação original das raízes africanas e indígenas do Brasil lhe permitiu fazer uma arte rica de simbolismo, e que tornou a geometria algo mágico. Ele entendeu a idéia de nação não como controle territorial, econômico e político, mas como uma unidade integrada de respeito e humanização das diferenças ressaltando a especial contribuição de negros e índios para construir o país que temos. É na escultura da Praça da Sé que esse ideal é conquistado. Ideal que é a síntese da própria cidade: mestiça, cosmopolita e multicultural. (BISPO, 2011, s/p).

4.2.2 Jeff Donaldson



Fig. 93 – Retrato de Jeff Donaldson, ano e autoria desconhecidos.

Jeff Donaldson nasceu em 1932, em Pine Bluff, no estado de Arkansas. São escassas as informações acerca de sua formação e vida familiar. Quando criança, por volta dos três anos de idade, observava seu irmão mais velho desenhando HQs, e mais tarde passa a fazer os seus próprios. Estudou com John Howard, que era um especialista nos estudos sobre o movimento *Harlem Renaissance*, principalmente da obra do pintor Hale Woodruff. Esse contato estreitou o interesse de Donaldson pela História da África e da arte africana, despertando-o para uma perspectiva afrocentrada das Artes Visuais.

Em 1954, graduou-se em Artes na Universidade do Arkansas, em seguida, em 1963, realizou o seu mestrado em Belas Artes pelo Instituto de Tecnologia de Illinois. Em 1974, doutorou-se em História da Arte Africana e Afro-Americana pela Universidade Northwestern, tornando-se o primeiro negro a se titular Doutor na área de Artes Visuais no país. Talvez somente por esse feito, Donaldson já merecesse alguma dedicação à sua carreira nessa tese.

Logo após o início de sua trajetória acadêmica, envolveu-se na OBAC (*Organization of Black American Culture*), e juntamente com outros 12 artistas, por meio de oficinas de Artes Visuais, em 1967, criou o *Wall of Respect*, em Chicago. Essa é uma pintura mural pintada na lateral de um edifício abandonado, representando mais de 50 indivíduos que personificavam o Orgulho Negro, incluindo Thelonious Monk (1917-1982), Charlie Parker (1920-1955), Billie Holiday (1915-1959), Stokely Carmichael (1941-1998) e Malcolm X (1925-1965), dentre outras personalidades significativas à cultura e movimento negro estadunidense.

Em 1970, tornou-se presidente de uma das mais prestigiadas universidades estadunidenses voltada prioritariamente à formação de cidadãos afro-americanos desde 1867, a Howard University. Aproveitou o seu lugar de reconhecimento para incrementar o currículo de História da Arte da instituição acrescentando ao seu programa artistas visuais afro-americanos que estavam pouco representados ou simplesmente não eram citados. Atualmente o programa de História da Arte da Howard University é mundialmente respeitado devido a essa iniciativa de Donaldson.

Organizou o CONFABA (*Conference on the Functional Aspects of Black Art*), na Universidade Northwestern, a fim de se discutir e definir o papel da arte afro-americana, sua relevância e abrangência. Em 1977, coordenou a comissão estadunidense para o II FESTAC, Festival Mundial de Arte Negra, dessa vez em Lagos, na Nigéria.

Durante o movimento para garantia de direitos civis aos afro-americanos, Donaldson engajou-se em encontrar uma forma de, via Artes Visuais, transmitir esses acontecimentos aos cidadãos afro-americanos comuns. Do mesmo modo, ambicionava informar essa parcela da população acerca da história do povo africano e de seus descendentes no mundo como forma de empoderamento. Dessa iniciativa foi criado o coletivo de artistas afrodescendentes COBRA (*Coalition of Black Revolutionary Artists*) e, posteriormente, o nome foi alterado para AfriCOBRA.

Para os artistas que compunham o coletivo era fundamental demarcar cor e raça no nome do mesmo, a fim de que estivesse explícito no nome do grupo a vinculação com a África e sua história. Fizeram parte do núcleo inicial do AfriCobra Jeff Donaldson, Barbara Jones-Hogu (1938-), Gerald Williams e Wadsworth Jarrel, cujos anos de nascimento não foram localizados. Também não identificamos informações sobre os motivos da saída da única mulher do coletivo, ao qual se somaram posteriormente Akili Ron Anderson (1946-), Nelson Stevens (1938-), Michael Harris (1948-), Adger Cowans (1936-), Napoleon Jones-Henderson (1943-), Frank Smith (1939-), Murry DePillars (1938-2008) e James Phillips (1945-).

O AfriCOBRA também incorporou em suas premissas o conceito de dupla consciência de Du Bois, o Pan-Africanismo e a noção de diáspora africana, tendo como ponto central e juntamente utópico a produção de uma arte negra que fosse reconhecida como tal em qualquer lugar do mundo que tivesse sido afetado pela diáspora. Uma produção artística, portanto, que ultrapassasse barreiras geográficas

por empregar em sua realização informações históricas, culturais, sociais e estéticas que se referissem diretamente a um passado africano, considerando os antigos reinos e civilizações de onde foram escravizados seres humanos e enviados a outros continentes.

Por isso, Donaldson desenvolveu o conceito de *Trans-African Art*, algo como Arte Transafricana, que além dos aspectos acima elencados também determinava alguns cânones a serem incorporados pelos artistas que aderiram ao AfriCOBRA. Sob a influência de ritmos afro-americanos como o jazz, o estilo *Trans African*, empregava cores luminosas e fazia uso de efeitos lineares e rítmicos em visível diálogo com a *Op Art*. Ziguezagues e a repetição de formas geométricas pintadas em cores contrastantes dão essa sensação aos trabalhos dos artistas. Sobre o AfriCOBRA, a pesquisadora e professora Samella Lewis (1924-) faz a seguinte análise:

Sharing the belief that are qualities intrinsic to African American people, AfriCOBRA members have decided to use specific visual elements to Express their common denominator as a group. These elements are "bright colors, the human figure, lost and found line, lettering and images with identify the social". (LEWIS, 1990, p. 266).

Donaldson tornou-se conhecido não apenas por ser um artista afrodescendente com uma inovadora proposta em Artes Visuais, mas também por congrega artistas afrodescendentes ao redor do mundo e em torno de uma única causa, como se estivesse materializado via AfriCOBRA os propósitos que moviam os pan-africanistas. É um dos nomes mais importantes da arte afro-americana na segunda metade do século XX, por sua produção, ativismo e vida acadêmica. Faleceu em 2004.



Fig. 94 – Jeff Donaldson, *Aunt Jemima and the Pillsbury Doughboy*, 1963-4, óleo sobre tela.

Aunt Jemima and the Pillsbury Doughboy, 1963-1964, apresenta um confronto violento entre uma mulher negra e um policial branco. Aunt Jemima é o nome de uma famosa marca de manteiga que traz em sua embalagem uma "mammy" black⁷¹, sorridente e prestativa. Já a Pillsbury Company desenvolveu a mascote Pillsbury Doughboy para promover a venda de biscoitos e outros alimentos do gênero. Assim, temos nesta pintura o curioso encontro de dois ícones da publicidade estadunidense que encarnam como valores a docilidade e a simpatia.

Porém, a Tia Jemima de Donaldson representa uma mulher negra comum que compreendeu e incorporou a agenda da luta pelos direitos civis dos afro-americanos. Tia Jemima vai às ruas e entra em embate físico com forças policiais. Nessa obra, Donaldson subverte a imagem racista de Tia Jemima, ao mesmo tempo em que Pillsbury Doughboy não é um pedaço de massa de biscoito alegre

⁷¹ *Mammy Black* e *Uncle Ben* são personagens negras presentes na cultura popular dos estadunidenses do sul do país. Assim como a brasileira *Nega Maluca*, as duas personagens têm por finalidade generalizar e ridicularizar um tipo de comportamento tido como biologicamente comum aos negros, no caso, dóceis, sorridentes e servis. Essas imagens foram largamente utilizadas para estampar embalagens de alguns produtos e foram também eternizadas pelo cinema em filmes como *...E o vento levou* (1939), dirigido por Victor Fleming (1889-1949), no qual a atriz Hattie Macdaniel (1885-1952) interpreta *Mammy*.

antropomórfico, mas uma figura opressora, com cassete levanta para coagir e, se necessário, atingir a mulher desarmada.

Podemos ler nas entrelinhas do pensamento de Donaldson a advertência que ele fez à publicidade, que é uma das mantenedoras do racismo, ao privilegiar e fortalecer determinados segmentos sociais de acordo com o que se vende. Poucas vezes temos nos questionado sobre como se vende. Esse ponto tem relação com uma questão em pauta hoje no Brasil e que nos Estados Unidos da América já está mais adiantada: a representatividade. *Aunt Jemima and the Pillsbury Doughboy* expressa a incorporação de objetivos de uma coletividade por cada cidadão afro-americano, mobilizando até a prestativa e dócil Tia Jemima a lutar pelo direito ao voto.

Se, conforme um dos conceitos fundamentais de sociedades tradicionais africanas devemos incorporar a família extensa, somos todos de uma grande família, *brothers and sisters*, irmãos e irmãs, essa luta seria por um bem comum e maior.



Fig. 95 – Jeff Donaldson, *Victory in the Valley of Eshu*, 1971, guache, 36 x 26 cm.

Victory in the Valley of Eshu, 1971, foi inspirado pela história de um casal de idosos que se recusou a vender a sua casa para dar lugar a uma rodovia. Essa pintura em guache apresenta alguns dos cânones da *Trans-African Art*, e destacamos três deles: o tema relacionado ao momento histórico e às violências cotidianas e, por vezes, sutis sofridas pelos afro-americanos, neste caso, o pedido de desocupação de uma morada vista apenas enquanto imóvel; citações a simbologias de povos africanos como o *ankh*, o símbolo egípcio da vida, ou ainda o machado que se transforma num abebê (espelho) segurado pelo homem; e, por fim, a forma fragmentada de pintar que confere ritmo e movimento ao trabalho. O oxê é mesclado a um abebê, onde o cabo do oxê é a base e o abebê é o centro. Oxê de Xangô e Abebê de Oxum, pois que dourado - cultos provenientes de sociedades africanas tradicionais.



Fig. 96 – Jeff Donaldson, *Victory in Zimbabwe*, 1980, técnica mista.

Das três obras de Donaldson que selecionamos, consideramos que essa é a que melhor transmite a estética da *Trans-African Art*: *Victory in Zimbabwe*, de 1980. Ela faz menção ao reino africano de Zimbabwe, fundado no século V pelo

povo *xona* ou *shona*. Nessa mesma época passou a ser construído o Grande Zimbabwe que é composto por um conjunto de quatro construções em pedra cercadas por muros. Esse complexo arquitetônico ficou registrado como "Monumento Nacional do Grande Zimbabwe" e foi inscrito pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura como Patrimônio Mundial, em 1986. Essa arquitetura atesta a existência de civilizações africanas anteriores à colonização europeia, nesse caso, britânica.

Sobre a composição e a figuração, do lado esquerdo, muito fragmentada, mas possível de ser identificada, há uma forma feminina e, do direito, uma masculina. O casal, um de frente para o outro, parece dançar e os braços levantados aludem à uma comemoração. Essa obra celebra a libertação da então Rodésia do Sul, de dominação dos colonizadores britânicos. A vitória a que o título se refere faz alusão ao nome adotado pelo país após a sua independência, que foi Zimbabwe, numa homenagem a um passado histórico que orgulhava a população local. Dessa forma, *Victoria in Zimbabwe* fala sobre história, reconhecimento, altivez e autonomia. Trata de derrubar a falácia de que a História da África começou a partir do contato com os povos europeus.

4.2.3 Confluências afro-poéticas

Tanto Rubem Valentim quanto Jeff Donaldson foram artistas que estiveram extremamente preocupados em ampliar e aprofundar seus saberes acerca das culturas afro-brasileira e afro americana e, mais ainda, a africana. Foram pesquisadores, artistas e acadêmicos legando-nos o privilégio de acessar seus escritos acerca de processos criativos próprios, nos proporcionando compreensões sobre a História da Arte produzida em ambos os países, Brasil e Estados Unidos da América.

O que os reúne poeticamente é o pioneirismo diante do desejo de falar diretamente sobre sua ancestralidade, atualizando formas estéticas de comunicação e de reflexão, inovando em dois países nos quais as produções de arte de até então, estavam intrínsecas ao que era realizado na Europa, de forma a continuar um pensamento visual a partir de uma visão de mundo que não contemplava e nem coincidia com a de homens e de mulheres transplantados. Mais do que produzir regozijo aos olhos, Valentim e Donaldson visavam a apresentação de uma nova

forma de comunicação visual, por símbolos, cores, movimento, composição e a manipulação. Além do manusear de um legado estético-religioso africano, como que em reconexão com os ancestrais.

Nesse sentido, por meio das Artes Visuais, ambos propõem uma religação com o passado africano e com o divino ou com a espiritualidade e o mistério que envolvem tanto cerimônias e cultos quanto determinadas informações históricas sobre as grandes civilizações do continente negro que se perderam ou as fizeram olvidar ao longo dos séculos.

O termo *Trans-African Art*, cunhado por Donaldson pode ser correlacionado ao trabalho de Rubem Valentim, ainda que visualmente hajam diferenças. Os dois artistas teorizam as suas produções num nível tão sofisticado a ponto de criar novos vocabulários para darem sentido ao que criaram, uma vez que, se em leve descompasso com o que havia sido produzido em termos de Artes Visuais até então, eles seriam inclassificáveis, as escolas artísticas não os comportam. Em paralelo ao *Trans-African Art*, Rubem Valentim cria a Riscadura Brasileira: “O que eu queria e continuo querendo é estabelecer um *design* (...) uma estrutura apta a revelar a nossa realidade (...)” (VALENTIM em ARAUJO, 2001, p. 29).

Ambos se posicionaram como artistas que refletiram acerca das suas biografias e as de seus povos, Valentim incorporando uma realidade afrodescendente mestiça num Brasil que pulveriza as diferenças, e Donaldson enfatizando o seu pertencimento afrodescendente num outro país que demarca fronteiras entre pretos e brancos. Ainda que não declaradamente, no caso de Valentim, temos duas produções que conversam com os objetivos pan-africanistas que, por meio de simbologia se faz compreender a qualquer indivíduo afrodescendente, ou não, que detenha conhecimento para decifrar mensagens simbólicas ancestrais que se encontram em meio a cores e formas geométricas. Enfatizam com altivez criativa identidade afrodescendente e ancestralidade africana, reconhecendo, como no caso da tela *Victoria in Zimbabwe*, que a vitória se dá pelo fato de toda essa herança ter (re)existido até a contemporaneidade.

4.3 Século XXI – identidade individual enquanto discurso coletivo

Enquanto nos Estados Unidos da América a agenda de política de ações afirmativas visando diminuir os prejuízos históricos impactados sobre as vidas de afro-americanos pós-abolição é colocada em prática em meados do século XX, no Brasil, esse mesmo processo inicia-se somente em 2003 a partir de ações do Governo Federal e, ainda assim, muito timidamente. As transformações ocorridas na sociedade estadunidense em decorrência dessas implementações tornaram-se referenciais para os movimentos negros brasileiros, poderíamos dizer que os afro-brasileiros ambicionavam o “sonho afro-americano”.

Todavia, alcançar esse lugar de realização, reparação e reconhecimento solicitaria dos afro-brasileiros e da sociedade brasileira como um todo a adoção de outras posturas em relação ao problema racial, isto é, silenciar acerca desse assunto e evitar um conflito direto não resolveria e nem resolverá a questão, a postergará apenas.

Dentre as posturas que poderiam ser adotadas por toda a sociedade brasileira, pressionando para que essas transformações ocorram, pontuamos a liberdade de expressão que reza a constituição estadunidense, seria todos termos o direito à fala, mas também ao respeito, pautando os prejuízos sociais e, portanto, coletivos e não somente individuais da existência e prática do racismo. A discussão acerca do racismo no Brasil não extrapolou a esfera individual. Quando os artistas afro-americanos, ainda nas décadas de 1920 e 1930, reivindicaram a existência de uma arte que fale sobre e para o seu segmento étnico-racial, estavam também apontando uma exclusão que se deu via Artes Visuais, tendo essa área como reflexo de todas as demais áreas da sociedade estadunidense e, portanto, de um pensamento cristalizado.

No século XXI, artistas visuais afro-brasileiros engrossam junto aos afro-americanos discursos visuais e conceituais mais diretos no que se referem às questões raciais e seus desdobramentos nas vidas e trajetórias do segmento afro-brasileiro. Incorporaram posturas inéditas e discutem a história do país e dos afrodescendentes a partir de visualidades sem temer a não aceitação mercadológica de suas obras, por exemplo.

Raça, cor ou segmento étnico-racial, tem sido uma característica fenotípica ou condição de existência posta à margem das discussões que envolvem

o sistema de arte no nosso país. Artistas visuais afrodescendentes e temáticas que contemplem suas histórias, culturas e vivências foram obliteradas por muito tempo por motivos diversos, alguns deles já mencionados como a inexistência ou a fragilidade da consciência de cor e de grupo, ou seja, de pertencimento.

A história da população negra em nosso país está sendo pesquisada com profundidade e considerando o protagonismo negro, ou seja, os seus papéis de destaque na historiografia nacional. Uma nova geração de pesquisadores de Humanidades e Artes tem demonstrado grande interesse por aprofundar informações acerca de seus antepassados, das relações étnico-raciais em nossa sociedade que vão do campo da inclusão social e profissional até às questões psíquicas e afetivo-sexuais. Busca-se uma compreensão de si por meio do todo, do indivíduo ao coletivo. Esse é um momento único e histórico no qual se delineia a primeira real oportunidade de afrodescendentes terem acesso ao Ensino Superior - e isso tem um grande reflexo na produção de Artes Visuais. Muitos são os artistas afrodescendentes que hoje falam sobre a história de seu povo em suas obras de forma inteligente e crítica, sem sucumbir à armadilha do panfletarismo, ou seja, não permitindo que em suas obras sobressaiam-se os discursos de reivindicação ou de militância mais do que as qualidades estéticas e conceituais inerentes aos trabalhos de Artes Visuais. Há harmonização entre conceito e estética é inquestionável.

Assim sendo, nessa geração do século XXI, há homens e mulheres que têm se imbuído desse papel de narradores visuais. Relembraremos alguns nomes de artistas afro-brasileiros já mencionados no Capítulo 3 e que consideramos os mais proeminentes enquanto registro de uma cena que acontece exatamente nesse momento, portanto, orgânica e mutável.

Sidney Amaral, que se dedica aos autorretratos que dialogam com a história e a cultura popular brasileira; Tiago Gualberto, que trata mais diretamente da história do Brasil e das questões de identidade que envolvem ser mestiço no Brasil; Moisés Patrício, que transita da abstração em gravura até as fotografias nas quais oferece objetos diversos aos fruidores de suas obras; Paulo Nazareth e suas ações performáticas. Amaral, assim como Kehinde Wiley (1977-), cuja produção abordaremos dentro de alguns parágrafos, tem no retrato, no caso de Amaral, autorretrato, o elemento que norteia a parte de seu trabalho que mais nos interessa. Uma reflexão que passa por si, pela individualidade, para atingir dimensões coletivas:

É possível que elementos da biografia sejam decisivos ao artista na edificação de sua obras (...). Vemos que em Sidney Amaral, marcadamente nos trabalhos bidimensionais, há uma recorrência a autorrepresentações, ali o artista coloca-se como personagem central em diversas alegorias. (SILVA, 2015, p. 10).

O crítico, artista visual e curador, Claudinei Roberto da Silva (1963-), também compartilha sua compreensão do que vem a ser a arte afro-brasileira que tem sido produzida e conjectura sobre o passado brasileiro. Sua linha de raciocínio coaduna-se completamente com a que defendemos nesse trabalho e cuja seleção de artistas afrodescendentes aqui aferida demonstra que:

A arte afro-brasileira é como toda a arte contemporânea, um conceito em construção, aberto. Só muito recentemente a arte contemporânea afro-brasileira exigiu atenção dos estudiosos, para afirmá-la ou contestá-la e, como tudo o que envolve as questões referentes, a afro-brasilidade é um conceito que solicita um debate qualificado, mas que não raro mobiliza paixões extremas nem sempre pautadas em argumentos razoáveis. Esse debate é frequentemente carcomido pelo preconceito que é, infelizmente, uma das marcas distintivas da nossa sociedade. (Idem, p. 22).

Estando em construção, cada vez mais artistas visuais de ascendência africana têm-se permitido erigir e fortalecer esse fazer. Para tanto, gostaríamos de dar ênfase ao trabalho de Jaime Lauriano, que foi pouco explorado até o momento.

Lauriano tem realizado uma obra onde discute direta e enfaticamente a História do Brasil e como os africanos e afrodescendentes tanto foram excluídos dela, quanto foram expropriados sistematicamente da cultura afro-brasileira. Também traz um ponto de discussão raramente tocado pelos artistas visuais, que é o questionamento do poder público, como das forças de segurança, e de como essas em vez de protegerem, violentam e coagem afrodescendentes notadamente do sexo masculino. Chegar a esse lugar de fala que também é denúncia, a partir da visualidade, segundo Lauriano é uma conquista e uma escolha articular sobre:

(...) toda a experiência corporal que passo diariamente, neste caso, e não somente, o racismo institucionalizado da sociedade brasileira, não consegue ficar descolado das minhas proposições. Por exemplo, ao investigar o racismo institucional da Polícia Militar do Estado de São Paulo, estou buscando respostas, também, para as abordagens truculentas as quais sou submetido sistematicamente. Por isso, estes aspectos voltam em

diversos trabalhos, seja indagando a sua relação direta com a escravidão, seja problematizando as suas relações com a disputa e configuração da terra brasileira. (LAURIANO em SANTOS, 2015, p. 14).

Nos Estados Unidos da América, ressaltamos dois artistas homens que consideramos terem produzido trabalhos de extrema originalidade e beleza fundamentais nesse cenário de emergência de discursos sobre si e sobre uma coletividade afrodiaspórica: Nick Cave (1959-) e Kehinde Wiley (1977-).

Cave “esculpe” a partir de tecidos, é dançarino e *performer*. Formado em Artes e Mestre em Belas Artes tem criado vestimentas-esculturas que são absolutamente diferentes de tudo o que podemos mencionar ou relacionar com e nas produções de Artes Visuais. As vestimentas-esculturas são feitas em vários materiais, sendo o principal deles os tecidos. Rapidamente essas obras podem ser associadas às máscaras africanas de algumas das sociedades tradicionais, como a Gueledé⁷² dos iorubás, que não são compostas apenas pelo objeto que cobre o rosto, mas sim por todo o aparato que reveste o corpo, pela música, pelo canto, pela dança, por toda a *performance* que se vale de multimeios.



Fig. 97 – Nick Cave, *Soundsuit#1*, 2009/2011, dimensões variadas.

⁷² Essa máscara tradicional dos iorubanos que vivem na Nigéria, ao sudeste do Benim e em menor número nas regiões do centro-sul do Togo. “O festival das Gueledé pode ocorrer em honra a uma divindade ou herói cultural, mas a sua função mais tradicional é a de aplacar a Iyá Nlá (“A grande mãe”) e suas discípulas na Terra (...). Por isso, ela representa o princípio maternal na cosmovisão loruba (...).” Em BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva; SILVA, Renato Araujo da. *África em Artes*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015., pp. 16-8.

Wiley é um dos grandes nomes da arte mundial, exatamente sem a subjetivação que o relaciona à sua origem africana. É filho de pai iorubano e de mãe afro-americana, o que reforça, de alguma maneira, seus laços com a ancestralidade africana. Seus retratos passam pela História da Arte Ocidental no que se refere à técnica tradicional (a pintura em óleo sobre tela) e à renovação do gênero retrato ao combinar essas duas questões à condição do homem afro-americano.

Dessa forma, ele se apropria de pinturas de antigos artistas reconhecidos e substitui personagens históricos como o imperador estrategista bélico Napoleão Bonaparte (1769-1821), por homens negros com ampla representatividade entre a população afro-americana ou apenas por homens negros que demonstrem atitude positiva, autoestima elevada e que reafirmem virilidade ou masculinidade num país que tem estatísticas atestando que os afro-americanos são os maiores alvos do sistema prisional⁷³. Ou seja, Wiley aponta para uma vulnerabilidade social maior do homem negro se comparados aos brancos e às mulheres negras e brancas. Por exemplo, se utiliza da tela *Napoleão Cruzando os Alpes*, 1801, de Jacques-Louis David (1748-1825), para pintar *Napoleon Leading the Army Over the Alps*, de 2005.

Ao tratarmos de autoestima e vulnerabilidade negra masculina a partir de Wiley, que traz uma abordagem mais sensível e intimista em relação ao corpo negro no mundo, nesse ponto, realizamos um recorte propondo a ponderação sobre as produções de mulheres artistas que indagam sobre ser mulher negra e artista visual nos Estados Unidos da América e no Brasil. Primeiramente, traremos uma visão mais geral das artistas afro-americanas para, sequencialmente, retomarmos alguns nomes na produção afro-brasileira e, por fim, apresentarmos e analisarmos duas artistas.

Na introdução ao Capítulo 4, apresentamos a pouco conhecida Harriet Powers, que produziu seus *quiltings* ainda no período da escravidão, para, no subcapítulo 4.1.2, aprofundarmos na história da notável Edmonia Lewis, escultora afro-americana do século XIX. Sua independência quanto ao seu aperfeiçoamento técnico e talento são absolutamente impressionantes diante das circunstâncias históricas. Como vimos, essas realizações extremamente avançadas para a época

⁷³ “(...) os negros, que representando apenas 13% da população norte-americana, compõem 40% da população prisional do país.” Em *Sonho americano? Conheça 10 fatos chocantes sobre os EUA*, Revista Fórum, 13 dez. 2013 Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/2013/12/13/sonho-americano-conheca-10-fatos-chocantes-sobre-os-eua/>>. Acesso em 29 jan. 2016.

custaram-lhe a não existência de uma vida afetiva.

No século XX, mencionamos outra escultora Augusta Savage, que abriu mão de sua carreira brilhante para dedicar-se a lecionar arte às crianças e jovens do Harlem. Por suas aulas passaram importantes pintores, ainda em sua juventude, como é o caso de Jacob Lawrence. Citamos ainda algumas dezenas de artistas cujas trajetórias não serão pormenorizadas, porém cremos na pertinência de nos reportarmos às suas produções e nomes: as escultoras Elizabeth Catlet (1915-2012) e Edna Manley (1900-1987); a artista popular Minnie Evans (1892-1987); a pintora Rose Piper (1946-2006), todas na primeira metade do século XX.

Na segunda metade encontramos Barbara Chase-Riboud (1939-), Alma Thomas (1891-1978), Lucille Malkia Roberts (1927-2010), Sylvia Snowden e Stephanie Pogue (informações de nascimento e morte desconhecidas), Faith Ringgold (1930-) e Francis Griffith (1959-1998), produziam arte figurativa em diálogo com a pintura popular; Dana Chandler (1941-) e sua pintura com resquícios de uma arte pop. A AfriCOBRA Barbara Jones-Hogu; Betye Saar (1926-) que trabalha com objetos e realizou um trabalho libertando a já mencionada personagem da cultura popular Tia Jemima; as escultoras Alison Baar (1956-) e Beverly Buchanan (1940-); Malaika Favorite (1949-) e suas pinturas sobre objetos; Phoebe Beasley (1943-) e seus trabalhos bidimensionais em técnica mista com predominância da colagem. Mais uma vez, Lorna Simpson, juntamente à Mildred Howard (1945-), Marta Jackson-Jarvis (1952-), Sue Williamson (não encontramos nascimento e morte), e Sonya Boyce (1962-), que estão no lugar da linguagem instalação. Lorraine O'Grady (1934-) e Emma Amos (não localizamos informações de nascimento e morte); Joyce J. Scott (1948-), com objetos para serem interagidos; Carol Ward (1946-) e Laurie Ourlicht (1953-2010) dedicadas a processos de gravação.



Fig. 98 – Betye Saar, *The Liberation of Aunt Jemima*, 1972, técnica mista. Acervo: University of California Art Museum.

Todas essas artistas afro-americanas estiveram ou estão em atividade durante o século XX nos Estados Unidos da América. Somando-se a elas, mas atuando na produção contemporânea estadunidense do século XXI, apresentamos e destacamos alguns nomes como os de Renée Cox (1960-) e Mickalene Thomas (1971-). Cox é jamaicana de nascimento, mas sua família mudou-se para os Estados Unidos da América quando ela tinha apenas três meses de idade. É artista visual, fotógrafa, ativista e professora universitária. Assim como várias artistas brasileiras mencionadas no Capítulo 3, é uma referência na linguagem da *performance* e tem empregado seu próprio corpo nu e/ou fases próprias das vidas das mulheres, por exemplo os períodos de gestação, como matéria-prima para suas obras. A discussão acerca da construção de uma autoestima positiva em mulheres descendentes de escravizadas está no cerne de seu tema.

Thomas é estadunidense, graduada e mestre em Belas Artes. Seus trabalhos se tornaram mais conhecidos por mesclarem às pinturas em acrílica e esmalte apliques brilhantes que são empregados também em fantasias. Tem focado a sua produção em colocar em pauta o que é ser uma mulher negra e os conceitos de beleza que a sociedade e mesmo a História da Arte ocidental têm determinado

enquanto relevantes para validar essa qualidade. Discute essas questões por meio do retrato, da paisagem e de costumes, utilizando-se de gêneros clássicos da pintura.

Consideramos essas duas artistas extremamente importantes para pensarmos na noção de beleza construída pelo Ocidente e que exclui e violenta, ao não apresentar a possibilidade de ser bela das mulheres afrodescendentes e africanas que, em muitas obras clássicas, como em *Olympia*, 1863, de Édouard Manet (1832-1883) são representadas apenas como alguém ali para servir. Essas artistas, de certa forma, empoderam a existência feminina negra a partir de seus trabalhos, de seus posicionamentos e, no caso de Cox, da exposição do próprio corpo.

As artistas afro-brasileiras que apresentamos anteriormente estão absolutamente alinhadas a essa questão, entretanto, gostaríamos de, assim como fizemos com as artistas afro-americanas, retomarmos essas apresentações de um ponto anterior, das artistas mais antigas. No Brasil, a pioneira, a primeira artista visual negra a ter visibilidade foi Yêdamaria, cuja biografia e trabalhos foram devidamente reverenciados no Capítulo 2. Também apresentamos a produção dessas mulheres a partir da perspectiva do corpo enquanto matéria-prima e, paralelamente a isso, como assunto a ser pautado, tais quais nas produções *performances* de Priscila Rezende e Olyvia Bynum e dos objetos de Janaina Barros. Nesse lugar introdutório, nos debruçamos sobre os trabalhos de Michelle Mattiuzzi.

Primeiramente, Michelle Mattiuzzi, um nome que ao lermos nos traz uma ascendência ou mesmo nacionalidade italiana com “L”, “T” e “Z” duplos. É um nome artístico. A artista, certa vez, em conversa informal sobre a remuneração de um trabalho realizado conjuntamente não nos informou nem a sua data de nascimento e nem seu nome constante na certidão de nascimento. Ambas as decisões tomadas enquanto estratégias de trabalho, de promoção do interesse acerca dessa figura, desse corpo.

Explicou que numa passada de olhos por seu currículo a origem italiana seria um ponto a favor numa cidade como São Paulo, porém ao vê-la haveria, portanto, uma grande surpresa. Negra, baixa, gorda, careca. Todas essas qualidades são depreciadas nos mercados estético e afetivo-sexual brasileiro nos quais as características exaltadas e bem quistas são transversalmente opostas. É essa inadequação e desconforto que algumas pessoas expressam ao deparem-se

com sua imagem, que é explorada em suas obras. Graduada em Artes do Corpo e com Mestrado em andamento em Performance, suas obras já foram apresentadas dentro e fora do país.

Reservamos os trabalhos consistentes e inquietantes de Kara Walker para serem analisados juntamente com os de Rosana Paulino, pois, compreendemos que as relações entre as duas artistas, seus processos criativos e suas temáticas conectam-se em muitos momentos, além de que ambas trazem a questão da violência cristalizada pela qual passa esse corpo negro feminino historicamente nas duas sociedades, a estadunidense e a brasileira. Fazemos o adendo que, no caso de Kara Walker, apresentaremos e analisaremos duas obras, pois ao pesquisarmos seus trabalhos identificamos que a discussão proposta pela artista se repete de forma contundente em muitas de suas obras.

4.3.1 Kara Walker



Fig. 99– Retrato de Kara Walker.

Kara Walker nasceu em 1969, em Stock, no estado da Califórnia. Seu pai era pintor e aos três anos ela já tinha contato com os materiais de pintura. Ela diz

que nessa época já sabia que seria uma artista. Conforme crescia foi descobrindo outras maneiras de produzir arte, por meio de outros materiais e, a partir disso, experimentando as melhores maneiras de se contar uma história.

Na adolescência sua família transferiu-se para Atlanta, capital do estado da Georgia. Ingressou na Atlanta College of Art onde bacharelou-se em Belas Artes, em 1991, e três anos mais tarde finalizou seu Mestrado em Belas Artes em pintura e gravura pela Rhode Island School of Design. No mesmo ano, apresentou a obra que despertaria os olhares da crítica especializada, *Drawing Center* de Nova Iorque: *Gone: An Historical Romance of a Civil War as It Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart*. Com este trabalho, Kara estava apresentando uma nova forma de contar uma história por meio de uma obra de Artes Visuais, e mais, arte cujos conceitos estavam baseados na História Estadunidense, que assim como a Brasileira, há episódios sobre os quais nenhum artista ou poucos deles ousam abordar. As silhuetas em preto sobrepostas ao fundo branco se tornaram uma das características reconhecíveis em suas obras.

Atrever-se a tratar de um tema tabu nos Estados Unidos da América, transformou Kara Walker em uma das principais vozes a discutir raça e gênero nas Artes Visuais estadunidenses. A partir desse evento, passou a realizar exposições em espaços de grande prestígio como a Tate Liverpool em Liverpool, ou The Metropolitan Museum of Art of em Nova Iorque. O seu trabalho *Slavery! Slavery!* também foi apresentado na 25ª Bienal de São Paulo, em 2002, sendo a representante oficial dos Estados Unidos da América na mostra.

Kara Walker produz num país, que diferentemente do Brasil, possui uma vasta tradição no pensar e no fazer artístico que se detém às questões dos afro-americanos, rememoremos o movimento *Harlem Renaissance*, das décadas de 1920-30, ou ainda, o coletivo AfriCOBRA, das décadas 1960-70. Por isso, ao mesmo tempo em que a crítica especializada, de modo geral, teve uma excelente receptividade às suas obras, alguns dos artistas afro-americanos em atividade há mais tempo, acusaram-na de reforçar, por meio de seus trabalhos, estereótipos e estigmas contra os quais lutavam já há décadas, não identificando em sua produção o caráter original e subversivo que a ela imprimiram. O fato é que, em 2007, ela figurou na lista das 100 pessoas mais influentes do mundo, organizada anualmente pela revista *Time*, uma espécie de coroamento e de afirmação acerca da relevância inegável de sua produção.

Fazer arte nos moldes aos quais se propõem Kara Walker também é uma forma de resistência, porque para humores mais sensíveis ou conservadores as suas obras transmitem a sensação de agressividade e de violência. Sincronicamente, se a abordagem temática se remete à escravidão e às relações inter-raciais entre senhores e escravizados, como passar por esse lugar sem fazer visível a brutalidade inerente ao próprio processo de escravização. Seria uma perspectiva hipócrita da artista.

Ao mesclar a teatralidade presente nas composições e movimentos das figuras, recortadas um tanto até caricatas enquanto sombras, com dados de realidade, Kara expõe de forma “divertida” num olhar apressado, as relações ambíguas inerentes ao escravizado e escravizador em contraponto às relações estabelecidas na contemporaneidade. A artista, em entrevista concedida em sua passagem ao Brasil, por São Paulo especificamente, forneceu algumas informações sobre o que se passava em sua mente ao realizar esses trabalhos e sobre o impacto de ter vivido na Geórgia:

Quando eu vivi na Geórgia, eu tinha 13 anos e foi então que comecei a pensar sobre os termos de raça e sociedade. Antes, quando criancinha, eu vivera na Califórnia, e a mudança veio com um grande impacto, alterando também o que eu pensava sobre diversidade, tradições, legados, História. Foi um aprendizado cultural. Quando fui para a Geórgia, era como se tivesse voltado no tempo, me defrontado com a História oficial. A escravidão negra, as marcas da Guerra Civil, tudo permanecia muito forte na cultura da Geórgia, eu tentei abordar isso no meu trabalho. (AGÊNCIA ESTADO, 2002).

Revisitar o passado com outras percepções de si, do mundo, dos relacionamentos entre as pessoas, notadamente os inter-raciais; dos processos históricos que incluem apagamentos e silenciamentos, sem receios da repercussão de uma postura política que desconstrói a história por meio das visualidades tem sido a tônica do trabalho de Kara Walker.



Fig, 100 – Kara Walker, *Slavery, Slavery*, 1997, panorâmica, 25º Bienal de São Paulo.

Fig, 102 – detalhe.

Slavery! Slavery!, de 1997, é uma instalação panorâmica apresentada numa parede curva, sobre o fundo branco estão compostas cenas que são consideradas pitorescas do cotidiano nas *plantations*, como eram denominadas as fazendas que detinham escravizados trabalhando. Há nas figuras recortadas, que Kara chama de *cut up* (um processo de colagem), e nas situações ali colocadas, muitas semelhanças com o cotidiano que existiu nas fazendas brasileiras, com a diferença crucial de que enquanto nos Estados da América o conjunto configura o quão nefasto foi o sistema escravista, no Brasil há quem o elogie ao modo freyriano, encontrando alguma beleza, cordialidade ou saudosismo nas relações unilaterais estabelecidas entre senhores e escravizados.

Da esquerda para a direita encontramos um telhado com chaminé no qual um menino branco mantém relações sexuais com uma moça negra, ele por cima, ela por baixo; no chão, um homem negro nu que se abaixa para, ao que parece, alcançar uma fruta, e duas moças brancas, escondidas e excitadas, a observá-lo; um homem negro que parece usar uma embarcação como vestimenta; um menino branco a praticar uma travessura contra uma menina negra ao insinuar jogar dejetos sobre ela; uma mulher negra que agachada vomita, tal qual gestante enjoada, e que atrás dela tem um bebê sentado; uma mulher branca bem trajada que se admira em um espelho, seguida por um menino negro que a serve; um homem branco, de quatro, com flatulência; uma mulher negra cujo corpo nu é exposto como num chafariz, saindo líquidos por todos os buracos possíveis; um senhor branco que bulina uma mulher negra nua que anda ao seu lado; um menino negro que morde o dedo de um branco; uma mulher negra que carrega um bebê nas costas, como que usando uma capulana.

O ambiente possui elementos típicos da paisagem sulista estadunidense, como vegetação e luar levemente encoberto por nuvens. Todas as situações ocorrem à noite. Temos ciência de quem são os brancos e quem são os negros devido às silhuetas que destacam características fenotípicas, mas também às vestimentas e posturas corporais, por exemplo, brancos eretos, negros curvados. Notamos situações de exploração e de dominação corporal, psicológica e sexual. E todas as imagens que, num primeiro momento, remetem a um teatro de sombras relacionado a um mundo encantado de contos de fadas, num segundo momento mostram-se perversas, sarcásticas e agressivas. Pormenores das relações étnico-raciais durante a escravidão estadunidense que transparecem crueldade, em seu trabalho encontramos, sem precisarmos de cor, sangue, aviltamento e violência. A sexualidade enquanto exposição, humilhação e negociação permeia toda a instalação.



Fig, 101 – Kara Walker, *A Subtlety: or the Marvelous Sugar Baby an Homage to the unpaid and overworked Artisans who have refined our Sweet tastes from the cane fields to the Kitchens of the New World on the Occasion of the demolition of the Domino Sugar Refining Plant*, 2014, gesso.



Fig, 102 – outro ponto de vista, frente.

Esta imensa escultura feita em gesso, em 2014, também com imenso título *A Subtlety: or the Marvelous Sugar Baby an Homage to the unpaid and overworked Artisans who have refined our Sweet tastes from the cane fields to the Kitchens of the New World on the Occasion of the demolition of the Domino Sugar Refining Plant*, é a primeira obra pública de Kara Walker. A escultura apresenta a cabeça de uma mulher negra nos moldes de uma *Mammy Black*, com lenço a cobrir-lhe os cabelos. Ao mesmo tempo, nota-se uma semelhança com o rosto da artista. O corpo é o de uma mulher numa posição que a hipersexualiza. O conjunto faz referência a uma esfinge, essa imagem mitológica da cultura egípcia antiga.

A escultura foi exposta em uma antiga fábrica de Açúcar chamada Domino, situada no Brooklin, Nova Iorque. Ela nos traz informações visuais acerca das duas formas como as mulheres negras são consumidas na sociedade estadunidense e, por que não afirmar, também na brasileira, ambas para o lar: para os serviços domésticos e para os serviços sexuais. Ao tratar da sexualidade também denominamos serviço, posto que o prazer dessa mulher não é uma preocupação, ele deve servir ao prazer de outrem.

Passado mais de um século da abolição da escravidão, essas formas de ver e de tratar as mulheres negras persistem tanto devido ao poder da mídia e da publicidade quando devido ao reforço de estigmas enraizados pelo senso comum. A escultura é toda branca, como o açúcar, porém não nos traz nada de doce, em sua asserção de afetuoso, agradável ou suave.

4.3.2 Rosana Paulino



Fig, 103 – Retrato de Rosana Paulino, 2009. A autoria: Celso Andrade.

Nascida em 1967 e criada em São Paulo, a família da artista possui uma propriedade no bairro da Freguesia do Ó, na Zona Norte da cidade, lugar que constitui o berço das escolas de samba mais importantes da capital, onde concentram-se importantes terreiros de candomblé, lugar histórico onde vivem famílias negras tradicionais, diríamos um aquilombamento urbano. As informações sobre a criação e educação da artista são poucas e ela se mostra como uma pessoa reservada, que foca as atenções à sua produção visual. Sabemos que desenhar e criar seus próprios brinquedos era um dos seus passatempos com a irmã, bem como a tradicional brincadeira de fazer da toalha de banho cabelos, a imitar os cabelos lisos e sedosos das propagandas de xampus. Aliás, questões familiares extrapolam a sua voz e se transformam em visualidade, uma vez que sua temática, ao falar de si e de seus (ou suas) iguais, passa por essa esfera da biografia e das memórias.

Graduada pela Escola de Comunicações e Artes da USP, especializada em gravura pelo *London Print Studio*, na Inglaterra, com bolsa concedida pela CAPES, e Doutora em Artes Plásticas também pela ECA/USP, em 2010, a partir de

bolsa concedida pela Fundação Ford, Rosana é, primeiramente, uma desenhista. O desenho, lembremos, é condição primária para gravura. Sobre a sua formação, diz que sua primeira opção enquanto profissão era a Biologia, e esse interesse transparece em muitos de seus trabalhos em desenhos nos quais manipula informações ligadas a essa área, e à maneira de desenhistas técnicos de um mundo fantástico, desenvolve imagens que parecem ilustrações de livros, para explicar e ilustrar ideias, momentos e fases de sua vida em consonância com as Artes Visuais.

Seus primeiros trabalhos traziam desenhos inspirados numa famosa boneca desenvolvida a partir de um ideal de beleza feminina inatingível que, como resultado “lúdico” impõem às meninas um corpo impossível, com seios avantajados, cintura extremamente delicada e longas pernas magras. A atenção da crítica de arte chegou com a premiação, em 1994, no III Prêmio Visualidade Nascente Museu de Arte Contemporânea, MAC/USP e Editora Abril. Um de seus mestres, Tadeu Chiarelli, já abalizava a sensibilidade e genialidade de Rosana ainda durante a sua graduação. Seus primeiros trabalhos despertaram a atenção de críticos de arte durante a fase inicial de Academia.

A condição da mulher negra na sociedade brasileira tem sido a sua tônica dominante. Paulino, após o pioneirismo de Yêdamaria, é a artista afro-brasileira que possui maior circulação no mercado de arte nacional e internacional, com positiva aceitação de sua produção por galerias, curadores e museus. Dando continuidade a uma tradição iniciada por Rubem Valentim entre os artistas “negrodescendentes”, como a artista prefere nomear, ela desenvolve uma carreira acadêmica paralela a de artista visual. Produz e escreve sobre esse processo, embrenha-se no “pensar-fazer”:

Desde o início da minha produção como artista visual, alguns fatores tem sido uma constante em meu fazer. Determinadas indagações tem aparecido com grande intensidade e repetidamente como, por exemplo, a ditadura dos modelos de beleza, a discussão da representação do indivíduo negro e, principalmente, da mulher negra na sociedade brasileira e várias questões referentes à psicologia e a representação do corpo feminino na arte. (PAULINO, 2010, p. 22).

Consideramos a série *Bastidores*, 1997, a qual nos referimos no Capítulo 2, a que emplacou a sua carreira. Os bordados proibitivos, que em *Bastidores* estão sobre olhos, bocas, gargantas, testas, reaparecem em trabalhos posteriores. As

linhas e o coser, o bordar, são componentes circulares em sua produção e o uso que Rosana faz dos mesmos, subverte a compreensão mais usual de ambos:

O bordado é visto como um caso exemplar: arte feminina por excelência, é adequado a esse sexo por sua graça, encanto, domesticidade e, poderíamos dizer, “textilidade”. A percepção social de que os objetos realizados em tecidos eram, “por sua natureza”, frutos de atividades de mulheres e apropriados aos recintos domésticos era por demais difundida e arraigada, a ponto de penetrar inadvertidamente, e por isso mesmo com força, as crenças e práticas em vigor nos campos artísticos. Assim, as artes têxteis, mesmo em inícios do século XX, ainda encontravam-se indissociavelmente ligadas aos estigmas do amadorismo, do artesanato e da domesticidade. (SIMIONI, 2010, p. 08).

Rosana profissionaliza o bordado como meio de expressão, subtraindo a sua carga recreativa e conferindo-lhe autenticidade e até respeitabilidade. O artista visual José Leonilson (1957-1993) já havia trazido essa dimensão à técnica nos anos de 1980. Contudo, Rosana retoma a técnica e transforma as linhas costuradas em metáforas para cicatrizes, sugerindo violências cometidas contra mulheres, no caso de *Bastidores*, e outras violências históricas que acometem afro-brasileiros. De forma ampla, a sua produção tem focado num feminino negro⁷⁴.

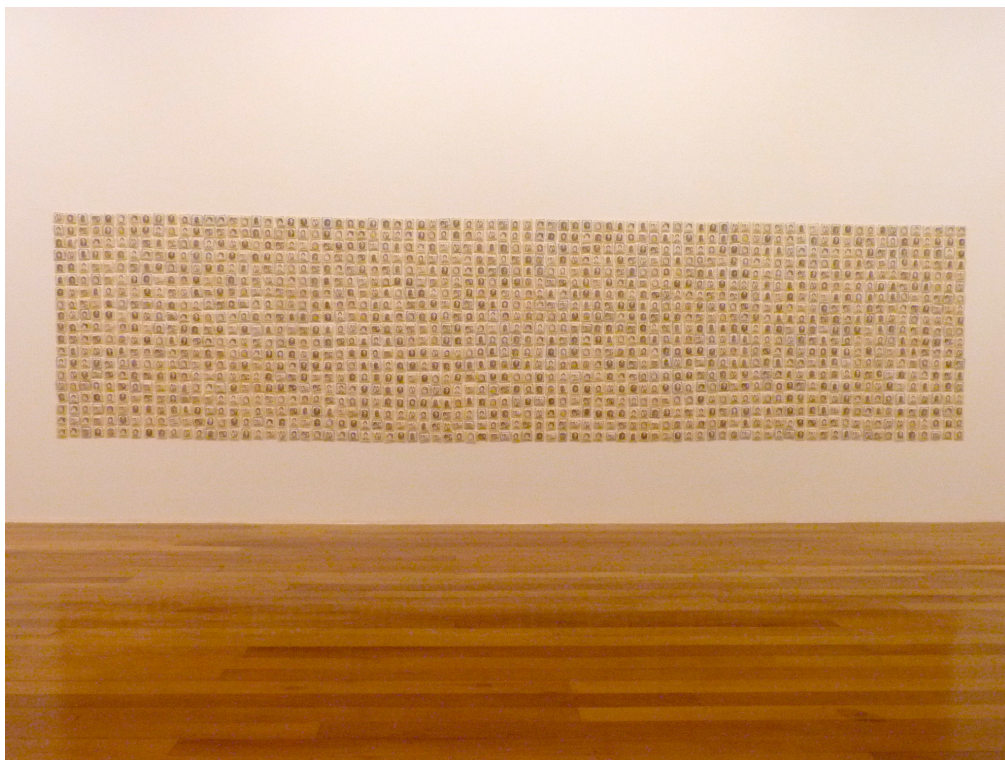
Historicamente as afro-brasileiras têm seus passados demarcados por vidas transcorridas em ambientes domésticos, do período da escravidão, no qual suas antepassadas desempenharam inúmeras funções, como as de amas de leite, amantes, cozinheiras, mucamas, dentre outras. Nesse lugar opressor da casa grande é que se davam as relações de trabalho a partir de estratégias de dominação paralelas às de relacionamento, como as de amor. Após a abolição da escravidão, por diversos motivos, são limitadas as possibilidades profissionais das afro-brasileiras que, em muitos casos, continuam a desempenhar funções domésticas exercidas por suas antepassadas. Isto é, ocorre uma perversa atualização dos ofícios das escravizadas, e o ambiente doméstico continua a ser “o lugar” determinado socialmente a essas mulheres. O recinto por onde passam as vidas da maioria esmagadora das afro-brasileiras é a cozinha.

⁷⁴ Feminino Negro é um termo que criamos e que encontra-se melhor explicitado no artigo SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. *Dimensões do Feminino Negro nas Obras de Janaina Barros: Abordagens da Arte Contemporânea Afrodescendente*. Revista GAMA Estudos Artísticos, Universidade de Lisboa, v. 2, p. 88-93, 2013.

Antes de adentrarmos aos três trabalhos de Rosana Paulino trazemos também duas informações que consideramos de extrema relevância. A primeira, é que a artista tem nas artes e nas culturas populares do Brasil uma de suas referências criativas e que, em mais de uma ocasião, ela se expressou em relação a essa desvalorização por parte dos artistas eruditos no que diz respeito às potentes manifestações provenientes dos folguedos, do artesanato, das religiosidades, etc.:

A opção por um criar que dialoga com a arte e valores populares, um risco diante da contemporaneidade, levou-me, entretanto, a uma compreensão maior do que seja a arte e seu papel em minha vida, ao desvelar traços inerentes à minha formação e sobre quem sou. Por outro lado, diante do panorama atual, parece-me claro que aquele que se dispõe a ter como base elementos de sua cultura, principalmente dentro dos conceitos de uma arte que, infelizmente, nos dá a impressão de olhar mais para fora que para dentro de suas fronteiras geográficas, humanas e simbólicas, corre o risco de ver-se longe dos sistemas hegemônicos de circulação da informação e da arte. (PAULINO, 2010, pp. 24-5).

E, por fim, ressaltamos a preocupação constante de Rosana com o pensar do artista, com um raciocínio que não é exato, que não é ciência e que não deve ser subestimado e, mais do que muitos artistas contemporâneos, preza pelas marcas de manualidade, de humanidade em suas obras.



Fig, 104 – Rosana Paulino, *Parede da Memória ou de Catarina*, 1995/2015, dimensões variáveis, patuás com imagens transferidas. Autoria: Renata Aparecida Felinto dos Santos.



Fig, 105 – detalhe.

A obra é constituída de patuás, objetos mágico-religiosos feitos em tecido ou em couro, de origem provavelmente malinquê ou *malinke*⁷⁵, grupo étnico que ficou conhecido no Brasil como mandinga devido à sua forte espiritualidade e conhecimento de cura. Essas pequenas bolsas são utilizadas enquanto amuletos de proteção contra energias negativas e carregadas dentro de carteiras, de bolsas, como pingente de corrente. Inúmeras substâncias podem constar no interior de uma bolsinha, tais quais preces, fumo de corda, búzios ou ervas. Os adeptos das religiões de matriz africana e, mesmo do catolicismo popular, fazem uso desse artifício de anteparo.

Parede da Memória ou de Catarina, 1994 é uma obra-instalação constituída de patuás. Rosana Paulino selecionou 11 imagens que constam da caixa de fotografias de família que se encontra na casa de sua mãe, objeto que gostava de observar e descobrir quem era quem eternizado nas imagens. Há mulheres, homens e crianças. Há seres humanos negros, brancos e misturados. Cada uma das imagens foi transferida para os patuás, como numa estampa. A cada montagem dessa obra, o número de patuás pode aumentar ou diminuir. Ela chegou a compor a obra com 1.300 peças. Na exposição *Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca*, 2015, sob a curadoria de Chiarelli, foi a primeira vez que a artista montou a obra completa com as dimensões que nos apresenta. Ao adentrar a sala onde se encontram os artistas contemporâneos, essa era a obra de maior destaque que se encontrava na parede dos fundos.

Parede da Memória... reúne, pois, um homem branco que seria aquele que desposou a sua avó negra; suas irmãs ainda muito bebês; seu pai homem negro, dentre outros familiares. A obra alude ao caráter mestiço das famílias brasileiras. Não desejamos aqui elogiar o mito da democracia racial, mas acentuar justamente essa especificidade de nossa sociedade tão controversa e única. Ainda que o racismo tenha ultrapassado séculos desde a escravidão até os dias de hoje, os relacionamentos inter-raciais sempre estiveram presentes em nossa cultura, sejam eles consensuais ou não.

Ao mesmo tempo, família nas culturas tradicionais africanas, como já mencionamos, é um conceito amplo que se transforma em família estendida na medida em que incorpora agregados enquanto familiares. Simultaneamente, família

⁷⁵ Guiné-Bissau, Guiné, Senegal e Mali.

simboliza união, proteção, afeto, dessa forma, significados repletos de sentidos outros podem ser lidos nesses pequenos objetos ou a partir de seu conjunto. Família como lugar do qual saímos e para o qual retornamos. Família enquanto lugar-ambiente de abrigo e de segurança. Compartilhamos uma indagação acerca dessa obra: a pessoa fixada no patuá protege quem o detém ou é protegida por ele?



Fig, 106 – Rosana Paulino, *Ama de Leite número I*, 2005, terracota, plástico e fitas de cetim. 32 x 17,5 x 8,2 cm.

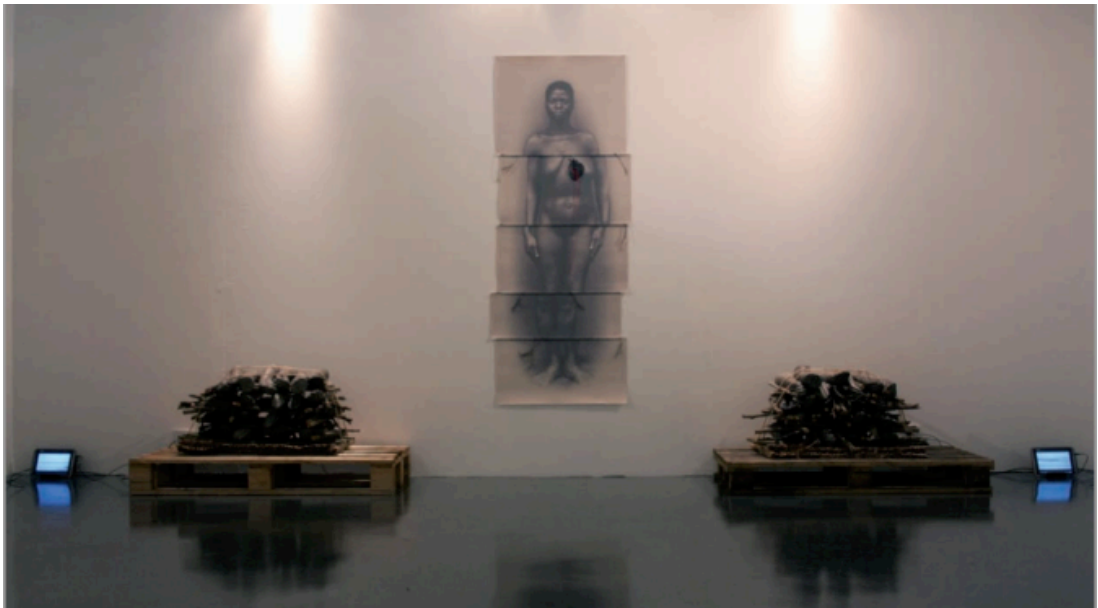
A pequena modelagem híbrida *Ama de leite numero I*, 2005, mescla em seu corpo o torso de uma mulher e, por sobre a extensão do mesmo, as várias tetas

como as de qualquer outro animal mamífero fêmea que amamenta muitos filhotes simultaneamente. De cada um dos mamilos sai uma fita de cetim amarelo, vermelho, branco, azul e na extremidade das fitas estão fixados pequenos bonecos brancos que representam crianças.

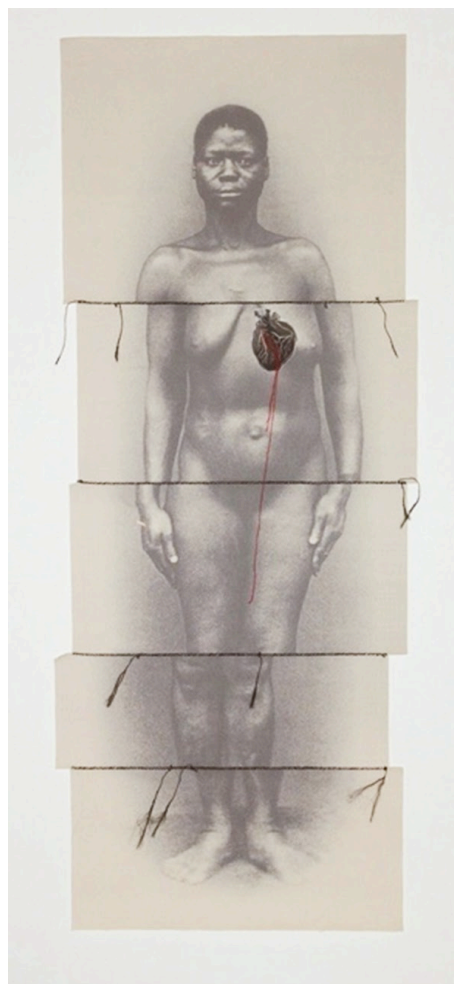
Essa escultura, que usa de alguns materiais que encontramos novamente na cultura popular, o barro e as fitas coloridas, como ocorre também em *Parede da Memória*...que se apropria dos patuás, traz à memória a figura da Mãe Preta ou Ama de leite, uma das ocupações de mulheres negras escravizadas no Brasil. Tal qual uma fêmea reprodutora, uma mulher tinha um valor muito mais elevado do que o de um homem durante o período escravocrata, visto que se comprava reprodução e prazer em uma só peça. Essa mulher poderia engravidar muitas vezes, tanto fornecendo mais braços para trabalhar ou para serem negociados, quanto para servir de fornecedora de alimentos a prole de seus proprietários.

O objeto é híbrido e causa estranhamento num primeiro olhar. Num segundo olhar, podemos relacioná-lo à violência da existência de mulheres nessas condições, pessoas que eram violadas em sua humanidade de várias formas: na sua sexualidade, na sua maternidade, na sua saúde, na sua afetividade. Evidentemente que a brutalidade vivida por esses corpos no passado possui memória que ecoa nos corpos de mulheres e de homens negros de hoje. A autora, feminista e ativista social Bell Hooks, ao falar dessa experiência entre os afro-americanos, e podemos transpor essa visão aos afro-brasileiros, defende que a experiência da escravidão e seu impacto sobre nossos corpos, influencia inclusive a capacidade do povo afrodescendente de amar e, especial, de se amar as mulheres negras que um dia foram apenas corpos para satisfação sexual, trabalho doméstico e fonte de alimento:

O amor precisa estar presente na vida de todas as mulheres negras, em todas as nossas casas. É a falta de amor que tem criado tantas dificuldades em nossas vidas, na garantia da nossa sobrevivência. Quando nos amamos, desejamos viver plenamente. Mas quando as pessoas falam sobre a vida das mulheres negras, raramente se preocupam em garantir mudanças na sociedade que nos permitam viver plenamente. Geralmente enfatizam nossa capacidade de "sobreviver" apesar das circunstâncias difíceis, ou como poderemos sobreviver no futuro. Quando nos amamos, sabemos que é preciso ir além da sobrevivência. É preciso criar condições para viver plenamente. E para viver plenamente as mulheres negras não podem mais negar sua necessidade de conhecer o amor. (HOOKS, 2010).



Fig, 107 – Rosana Paulino, *Assentamento*, 2015, instalação.



Fig, 108 – detalhe.

Em *Assentamento*, 2015, temos a exata dimensão do envolvimento de Rosana Paulino com seu processo de pesquisa e de como todo o conjunto de obras que produziu até hoje aponta para uma linearidade de discurso e para uma continuidade investigativa. Essa instalação foi primeiramente apresentada no Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (IPN), no Rio de Janeiro.

Nela a palavra assentamento possui duas asserções. Relaciona-se à fundação, base, estrutura arquitetônica fundamental para se erigir uma construção que, neste caso, poderíamos arrolar um país em construção a partir de um alicerce africano, tanto no que diz respeito aos corpos de seres humanos gastos durante esse processo de Brasil Colônia, Império e República, quanto ao legado cultural e histórico. Também podemos ligar a palavra aos assentamentos que são montados nos Candomblés para os orixás, os *Igbás*, esses se referem aos espaços físicos onde os orixás são representados fisicamente a partir de suas insígnias, cores, ervas, contas, etc., uma vez que não possuem forma humana.

Os elementos que compõem *Assentamento* são uma fotografia de uma mulher negra, talvez de origem africana, captada por Louis Agassiz (1807-1873), cuja forma de fotografar de frente, perfil e costas, tornou-se padrão dos registros fotográficos científicos, tendo os estudos antropológicos enquanto ciência. Essa imagem foi ampliada à escala humana. A artista a recorta, fragmenta, a reúne a partir de uma sutura grosseira feita em linhas pretas e vermelhas aparentes. No mesmo ambiente onde se encontram as fotografias da mulher negra manipulada, remontada, como diz a artista reunida a partir de um processo de “refazimento”, está armada uma estrutura de fogueira.

Segundo Rosana, esse corpo que foi reunido novamente de forma imprecisa representa o esforço sobre-humano de africanos e de afrodescendentes para refazerem suas identidades, histórias e vidas em meio à imigração forçada cujo, como consequência, ocasionou separações, de corpos e de planos – espiritual e físico. Pouco se fala a esse respeito, não individualizamos as existências do contingente africano traficado para as Américas, são apenas uma massa, combustível, madeiras para serem consumidas nas construções do país Brasil, tal qual numa fogueira, numa máquina movida a lenha.

Entretanto, nesse trabalho, Rosana atenta para a individualização dessas existências e, propõe que desvendemos, que imaginemos, que nos sensibilizemos

com a mulher da foto. Não vemos apenas um corpo negro, mas um corpo cujas marcas inscrevem-lhe uma história, uma verdadeira biografia.

4.3.3 Confluências Afro-poéticas

Kara Walker e Rosana Paulino possuem muitas confluências. Enquanto formação, ambas são gravadoras, portanto, dedicam-se ao desenho. Também possuem grande interesse por tratar visualmente das histórias de seus países de origem, detidamente no que se refere à escravidão e seus nefastos desdobramentos para o segmento afrodescendente. Kara trata primeiramente dessa questão de maneira generalizada, expondo as feridas mal cicatrizadas da sociedade estadunidense em relação a esse fato histórico por meio de suas silhuetas pretas recortadas.

A questão do corpo, da sexualidade enquanto determinadora das relações está posta. Posteriormente, dedica-se a discutir a representação da mulher afro-americana nos Estados Unidos da América a partir de dois estereótipos mais difundidos. Enquanto linguagem, saindo do bidimensional para o tridimensional.

Rosana Paulino, desde seus primeiros trabalhos tem se rendido a ficar na sua própria condição de mulher negra brasileira, para, a partir dela, dessa vivência-experiência, explicitar questões que se referem às outras mulheres afro-brasileiras. Rosana também traz ao debate como essas mulheres estão representadas, mas aprofunda a abordagem ao subjetivar as emoções e os sentimentos que acometeram ou acometem as mesmas. Impõe ao fruidor de seus trabalhos que imagine o lado humano das mulheres que representa, que se compadeça, se sensibilize com a forma como manipula imagens, técnicas e informações.

Estas artistas, mulheres afrodescendentes do século XXI, estão compartilhando conosco, tendo as Artes Visuais enquanto mediadoras, suas histórias, suas dores, seus desejos, suas faltas e, melhor, suas percepções de mulheres negras sensíveis no/ao mundo.

As inquietações suscitadas podem ser indícios de uma leitura mais atenta das realidades de muitas mulheres negras desde o período da abolição da escravidão até os dias atuais. Há sentimentos intrinsecamente ligados às condições destas que se repetem e se atualizam de 1889 até os dias atuais.

Para finalizar, observamos que Kara Walker e Rosana Paulino possuem a mulher negra no centro de seus universos criativos e estéticos, frente a todo um mundo que lhes diz não. Colocam, portanto, a mulher negra no centro do universo, pensam a vida a partir do que são. Nessa persistência reside também as forças de suas produções.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos que os três pontos de investigação a que se propôs esse trabalho foram contemplados. O que não significa que a temática investigada esteja esgotada, pois há aprofundamentos que, certamente, aguardarão a oportunidade do desenvolvimento de uma outra pesquisa para que sejam efetivados.

Apresentamos um estudo investigativo que conjugou informação; revisão histórica dos nomes e produções de artistas afrodescendentes que figuram nas Artes Visuais brasileiras; e, por fim, visamos instigar reflexões acerca de subjetividades existenciais sobre as quais ainda temos dificuldades para incorporar enquanto temáticas caras a essa área das artes. Também buscamos, num estudo comparativo que culminou nas confluências afro-poéticas entre artistas visuais afro-brasileiros e afro-americanos, trazer nomes e produções que consideramos fundamentais para pensar sobre essa produção de Artes Visuais que vem sendo denominada afro-brasileira ou *African-American*. Explicamos que cor ou raça ou segmento étnico-racial isolados ou somados a gênero são interseccionalidades insuficientemente apreciadas nas pesquisas em Artes Visuais e que, devido a um processo reivindicatório, mas também orgânico, precisam ser discutidos hodiernamente.

Na realização de um breve revisionismo por meio do qual a intencionalidade foi repassar e restituir nomes, produções, temáticas e poéticas relacionadas às histórias e heranças dos povos de culturas africanas e afro-brasileiras, encontramos artistas afrodescendentes brasileiros que, já no início do século XX, realizavam obras que pautavam tais questões, como é o caso do injustiçado Wilson Tibério, cuja biografia é pouco conhecida e há poucas obras disponíveis para apreciação no Brasil, estando as restantes no acervo do Museu Afro Brasil. Tibério já trazia em sua pintura assuntos de seu interesse que para a época eram representações incomuns, como os registros de cerimônias de Candomblé. Algo que Carybé fez mais tarde com muito mais repercussão e aceitação.

Nessa fase da pesquisa, refletimos acerca da quantidade de artistas afrodescendentes cujas biografias e produções não conheceremos, ou porque se perderam no tempo, ou porque não foram reconhecidos enquanto talentosos e criativos, ou porque os temas e poéticas às quais se dedicaram não eram de

interesse ao sistema da arte, ou porque não tiveram condições socioeconômicas de fazerem visíveis suas produções, ou porque não dispunham de uma rede de relacionamentos adequada, ou pela conjunção de todos esses porquês.

Examinando os três pontos iniciais, salvo a exceção de Tibério, somente a partir da segunda metade do século XX é que foram se abrindo oportunidades para artistas afrodescendentes com temas correlatos em suas obras e, ainda assim, para um seleto time que estava em diálogo com a escola construtivista e que manipulava a simbologia religiosa iorubana; ou que tinha como temática uma cultura afro-brasileira de matriz popular, por vezes, tema essa rotulada enquanto exótica e, por isso mesmo, com potencial mercadológico que recolocava o elemento negro enquanto criador artístico no âmbito do “folclore”.

Detectamos na contemporaneidade uma transformação em relação a essa questão. Ainda que haja a negação de uma produção recente realizada por artistas afrodescendentes e que coaduna com suas origens, a mudança se presentifica. Algumas galerias têm investido em artistas afrodescendentes em seu time de artistas visuais, valorizando a abordagem dos paradoxos brasileiros no que diz respeito à intrincada relação cor, raça, segmento étnico-racial e sociedade.

Apesar de haver interesse por parte do mercado editorial, ainda não temos tantas pesquisas sobre Artes Visuais abordando o tema dos artistas afrodescendentes no Brasil, sobretudo porque na própria Academia, por vezes, há docentes que não se arriscam a essa orientação por ser esse considerado terreno pantanoso.

Há, no entanto, o acompanhamento da cena de arte contemporânea brasileira aqui apresentada, por parte da revista independente *O Menelick 2º Ato: afrobrasilidades e afins*⁷⁶, que por meio de seu conselho editorial ou de profissionais convidados, já publicou textos e entrevistas com e sobre Yêdamaria, Emanuel Araújo, Rosana Paulino, Michelle Mattiuzzi, Peter de Brito, Jaime Lauriano, Sidney Amaral, dentre outros artistas visuais afrodescendentes. A temática predominante nesse periódico, que existe de maneira independente há cinco anos, é a cultura

⁷⁶ “O Menelick 2º Ato é um projeto editorial independente de valorização e reflexão acerca da produção artística da diáspora africana, bem como das manifestações culturais popular e urbana do ocidente negro, com especial destaque para o Brasil. O projeto foi criado em 2007, e inicialmente restringia-se a ocupar o sítio virtual (...). Em maio de 2010, após quatro anos de estudo sobre uma estética editorial que pudesse aproximar o novo negro urbano do século XXI às raízes ancestrais, responsáveis por moldar a sua identidade cultural, foi publicada a primeira edição impressa da revista”. O MENELICK. *A Revista*. São Paulo, Disponível em: <<http://omenelick2ato.com/revista/>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

afrodiaspórica no mundo. Assim, um de seus pontos de interesse é quem está e o que se tem produzido e discutido em Artes Visuais.

As entrevistas e textos publicados possibilitam o registro histórico e o exercício crítico acerca das produções que aqui elucidamos. Uma vez que não temos no Brasil tantas revistas especializadas em Artes Visuais ou em artes de forma geral, a importância e a responsabilidade dos que organizam e pautam os textos de *O Menelick 2º Ato* são patentes. Isso sem adentrar ao pioneirismo e ao compromisso dos responsáveis pela publicação.

Por exemplo, a abordagem e a adequação do termo arte afro-brasileira, incorporado e traduzido de *African American art*, recentemente foi atualizada por um de seus propagadores, Emanuel Araujo, em entrevista concedida aos jornalistas José Nabor do Amaral Júnior (fundador da Revista) e Oswaldo Faustino em decorrência da comemoração de aniversário do Museu Afro Brasil. A entrevista revela como a adjetivação de uma arte por meio do indicativo racial passou a ser irrelevante para o artista e gestor cultural em detrimento das qualidades estéticas e conceituais que o trabalho apresenta:

Há tempos, eu pensava nessa questão da afro-brasilidade nas artes. Hoje já não penso mais. Acho que, dentro de algumas características em que nasça uma obra, ela pode ser ou pode não ser. Alguns artistas tem vínculo profundo com a questão das africanidades, até por instinto, ou por competência, por reflexão ou raciocínio, como Rubem Valentim. Outros, por compromisso étnico estético, como mestre Didi, Agnaldo Manoel dos Santos, ou como Maurino Araújo, de Minas Gerais, fortemente influenciado por Aleijadinho, mas que acrescentou na sua obra expressionista muito de África. Então esses artistas são exemplos, mas não quer dizer que outros tenham que ser afro-brasileiros em sua arte. O que seria afro-brasilidade, afinal? (ARAUJO apud FAUSTINO, 2015).

Pode parecer paradoxal, entretanto, Araujo toca num ponto sensível que muito nos interessa: valorizar os artistas afro-brasileiros e que contemplem por meio de suas produções temáticas que suscitem questões relacionadas, porém não sobrepor raça, cor ou segmento étnico-racial à qualidade e originalidade das obras. Ou seja, conceder visibilidade ao que possui realmente qualidade estética e poética.

Nesse sentido, existe no Brasil, como apresentamos ao longo dos capítulos, com maior ênfase nos Capítulos 3 e 4, uma produção visual a qual poderíamos classificar enquanto afro-brasileira dentro de determinados cânones mais tradicionais na asserção do termo, tais quais origem étnico-racial do artista em

concordância com os assuntos abordados e com as estéticas e poéticas desenvolvidas e adotadas, tal qual a artista visual Rosana Paulino. Paralelamente aos artistas que produzem suas obras interessados não num lugar idealizado da concepção arte afro-brasileira, mas sim empenhados nas questões formais da arte como, por exemplo, de Rômulo Vieira da Conceição. E há, ainda, variáveis entre esses dois lugares de reflexão, criação e produção. Sobre arte afro-brasileira ou não afro-brasileira e, portanto, simplesmente arte livre das categorizações, Araujo expressou que:

Acho que um pouco é isso: a arte afro-brasileira existe e não existe. Ela existe através desses exemplos que são quase que históricos hoje em dia, mas não se pode negar que um Estevão Silva, que é um pintor acadêmico, clássico, filho de escravos, e muitos outros artistas, como Manoel da Cunha que ele próprio foi escravo, deixassem transparecer na sua obra alguma coisa ligada à África. Porque a África que nós conhecemos é inventada para a gente. Não é uma África real, que está do lado de lá do Atlântico. Estevão Silva tem uma cor quente e a gente pode atribuir a ele alguns aspectos, além da sua própria origem. Mas isso não quer dizer que a arte dele seja afro-brasileira. É uma arte quente de um artista negro, com características de sua própria vivência. (Idem).

À parte a discussão sobre nomearmos ou não essa produção com o termo arte afro-brasileira, muitos artistas afrodescendentes estão em comunhão criativa ao, de maneira orgânica, quase que num urgente impulso criativo coletivo, produzir a partir desse lugar de negras e negros nascidos e criados no contexto histórico brasileiro, ou seja, com todas as implicações e controvérsias aqui já apresentadas e debatidas.

Num primeiro momento, é o Museu Afro Brasil, especializado nesse recorte, quem deu visibilidade a esses novos nomes com a exposição *A Nova Mão Afro-Brasileira*, de 2013, sob a curadoria de Araujo, que trouxe artistas já consagrados como Eustáquio Neves, mas que também apresentou novos nomes como Heberth Sobral (1984-). A esse respeito, discordamos tacitamente da curadoria que selecionou apenas uma mulher artista visual para compor o conjunto de nomes convidados: Sonia Gomes. Dois anos depois, é uma instituição histórica prestigiada como a Pinacoteca do Estado de São Paulo que apresentou novos nomes, reconhecendo e validando a qualidade e importância da produção de artistas afrodescendentes cujas obras estavam em vosso acervo, como também adquirindo trabalhos daqueles que faltavam à coleção.

Com a exposição *Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca*, 2015-2016, o atual diretor Tadeu Chiarelli não somente dá continuidade às ações de Araujo realizadas no período de dez anos no qual foi diretor da instituição e no qual ampliou consideravelmente o número de obras de artistas afro-brasileiros no acervo, que já exploramos anteriormente, mas, sobretudo, se alinha a uma postura de revisionismo e de valorização das produções de artistas de um contexto afrodiaspórico que até pouco tempo estavam à margem da História da Arte. *Territórios* perpassa a coleção da instituição pública de Valentim da Fonseca e Silva até o mais jovem dos expoentes da arte afrodescendente, afro-brasileira ou somente arte contemporânea que é Jaime Lauriano.



Fig. 109 – panorâmica da exposição *Território: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca*, 2015-6, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Luz, São Paulo. Autoria: Renata Aparecida Felinto dos Santos.



Fig. 110 – panorâmica da exposição *Território: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca*, 205-6, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Luz, São Paulo. Autoria: Renata Aparecida Felinto dos Santos.

Conversas e encontros têm sido promovidos pela revista *O Menelick 2º Ato* em parceria com a Cubo Preto Ensino de Arte e Cultura, e com galerias da capital paulistana como a Emma Thomas e a Central Galeria, convidando esse público a questionar os seus olhares sobre o quem tem sido apresentado enquanto arte contemporânea e por quais motivos determinados assuntos não transparecem nessa produção na medida em que são temas que envolvem as noções de identidade, história, existência, estética e sociedade, sendo a arte, como dizia Mário de Andrade (1893-1945), “uma expressão interessada na sociedade”.

Concluimos, então, que o sistema de arte, que durante muito tempo se mostrou muito resistente em absorver os artistas visuais afrodescendentes e suas produções, está realizando um esforço de compreensão sobre o que, como, por que e de onde esses artistas visuais afrodescendentes falam, ou melhor, criam imagens que são leituras subjetivas de mundo.

A resistência a essa modificação e a inclinação a manutenção de olhar conservador, unilateral e excludente sobre a arte ainda persistem⁷⁷, mas o que ocorre hoje é um movimento que se passa no mundo - , e o Brasil não pode e nem deveria silenciar-se no que se refere a esse reconhecimento, visto que somos a maior nação negra fora da África, atrás apenas da Nigéria. Como não observarmos com um olhar mais zeloso, curioso e carinhoso o que os descendentes desses nigerianos e de muitas outras nações africanas estão nos dizendo e mostrando acerca do que somos enquanto Brasil? Por que ainda os excluimos desse lugar que também foi construído por seus antepassados desde o período Barroco? Quais são as reais perdas na escrita das Artes Visuais quando o racismo se torna um filtro? São questões a provocar os críticos veementes dessa nova postura acerca da produção de arte.

Finalmente, gostaríamos de apontar para o fato de que agora é um momento histórico em que todas as pessoas terão voz, ou em se tratando de Artes Visuais, todos poderão apresentar a sua versão de leitura de si e do mundo em suas próprias imagens, com seus referenciais, memórias, poéticas. Esse direito não pode ser negado e muito menos estas imagens não podem ser invisibilizadas, pois demarcam existências, subjetividades e sensibilidades que recontam histórias e História.

⁷⁷ Acerca dessa resistência conservadora, há iniciativas que visam diversificar temáticas, compreensões e olhares por meio de exposições no Brasil, citamos a crítica à exposição *Territórios: Artistas Afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*, feita por Fábio Cypriano. CYPRIANO, Fábio. Mostra da Pinacoteca mantém preconceito com gueto negro. Folha de São Paulo, São Paulo, 24 dez. de 2015, Caderno Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/12/1722562-mostra-da-pinacoteca-mantem-preconceito-com-gueto-negro.shtml>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

LIVROS

ACERVO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. São Paulo: Banco Santos, 2002.

MHN – MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. São Paulo: Banco Safra, 1989.

O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. São Paulo: Banco Safra, 1990.

O MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. São Paulo: banco Safra, 2001.

ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces.** Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

ALVES, Miriam. **Brasil Autorrevelado: literatura brasileira contemporânea.** Belo Horizonte: Nadyala, 2010. (Coleção Repensando África, volume 7).

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social de arte no Brasil.** São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ARGAN, G. Carlo. FAGIOLO, M. **Guia de historia da arte.** Lisboa: Estampa, 1992.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora.** 2. Ed. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

BERND, Zilá. **A questão da negritude.** Série Qualé. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **O que é negritude.** Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BITTENCOURT, Renata. **Modos de negra e modos de branca: o retrato Baiana e a imagem da mulher negra na arte do século XIX.** II Encontro de História da Arte, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de Março de 2006, Campinas, SP.

ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces.** Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

ARAUJO, Emanuel (Org.). **Textos de negros e sobre negros.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva; SILVA, Renato Araujo da. **África em Artes.** São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015.

CATÁLOGO GERAL DO ACERVO. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura/ MINC/ IMESP/ DEMA/ Pinacoteca do Estado, 1988.

CANTON, Kátia. **Novíssima Arte Brasileira: um guia de tendências.** São Paulo: Iluminuras, 2001.

CALAÇA, Maria Cecília Felix. SILVA, Dilma de Melo. **Arte africana e afro-brasileira.** São Paulo: Terceira Margem, 2006.

CARRIL, Lourdes. **Quilombo, favela e periferia: a longa busca da cidadania**. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2006.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-Brasileira**. São Paulo: Editora C/ Arte, 2007.

CUNHA, Mariano Carneiro da. **Arte afro-brasileira**. Em: ZANINI, Walter. *Historia da arte brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1980, 2v.

DÁVILA, Jerry. **Diploma de brancura: política social e racial no Brasil – 1917 – 1945**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

EAGLETON, Terry. **A idéia de cultura**. 2.ed. – São Paulo: Editora UNESP, 2011.

EISENHOFER, Stepan. **African Art: a magnificent contribution to world culture**. Germany: Taschen, 2010.

ESTRADA, Luís Gonzaga-Duque. **A arte brasileira**. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

FANON, Frantz. **Pele negra, Máscaras brancas**. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

FERREIRA, Lúcia Fonseca. **“Negritude”, “Negridade”, “Negricia”: história e sentidos de três conceitos viajantes**. Em: ARAÚJO, Emanuel (Org.). **Textos de negros e sobre negros**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

FERREIRA, Ricardo Franklin. **Afrodescendente: uma identidade em construção**. São Paulo: Edusp, 2000.

FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Raízes Africanas**. Rio de Janeiro: Sabin, 2009.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Poéticas afro-brasileiras**. – 2. Ed. – Belo Horizonte: Mazza; OUC Minas, 2012.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

FREITAS, Verlaíne. **Adorno e a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & Senzala: a formação da brasileira sob o regime patriarcal**. 47. Ed. São Paulo: Global Editora, 2003.

GILROY, Paul. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34. Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. Em PEREIRA, Edmilson de Almeida. **Negras raízes mineiras: os Arturos**. Juiz de Fora: Ministério da Cultura: EDUFJF, 1988.

GONZALES, Lélia e HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Coleção Dois Pontos. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

INOCÊNCIO, Nelson. **Emanoel Araujo: o mestre das obras**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. Maria de Andrade Marconi, Eva Maria Lakatos. – 7. Ed. – São Paulo: Atlas, 2010.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Pintores negros dos oitocentos**. São Paulo: MWN Motores Brasil, 1988.

LEWIS, Samella. **African American Art and Crafts**. Los Angeles, Califórnia: University of California Press, 1990.

MELO, Alexandre. **Sistema da Arte Contemporânea**. Lisboa: Documenta, 2012.

MINTZ, Sidney Wilfred. PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica**. Rio de Janeiro: Pallas: Universidade Candido Mendes, 2003.

MONTI, Franco. **As máscaras africanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MORAES, Angélica de. Em RIBENBOIM, Ricardo (Org.). **Mapeamento nacional da produção emergente: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 1999/2000**. São Paulo: Itaú Cultural: Imprensa Oficial do Estado: Editora da UNESP, 2000.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **A Travessia da Calunga Grande: Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637 – 1899)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1986.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NINA RODRIGUES, Raymundo. **Os africanos no Brasil**. São Paulo: Madras, 2008.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O Aleijadinho: Passos e Profetas**. São Paulo: EDUSP, 1984.

_____. **O Rococó Religioso no Brasil e seus Antecedentes Europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PANOFSKY, Erwin. **O significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

_____. **Idéia: a evolução do conceito de belo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção tópicos).

POWELL, Richard J. **Black art: a cultural history**. New York: Thames & Hudson, 2002.

RAMOS, Arthur. **As culturas negras no novo mundo**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 2. Ed. São Paulo:

Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Ana Katia Alves. **Infância afrodescendente: epistemologia crítica no ensino fundamental**. Salvador: Editora EDUFBA, 2006.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. **A invenção do ser negro: um percurso das idéias que naturalizaram a inferioridade dos negros**. São Paulo: Educ: Fapesp; Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

SANTOS, Ivair Augusto Alves dos. **O movimento negro e o estado ((1983 – 1987): o caso do Conselho de Participação e desenvolvimento da Comunidade Negra no Governo do Estado de São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. (Org.). **Culturas Africanas e Afro-brasileiras em sala de aula: saberes para professores, fazeres para alunos**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Racismo no Brasil**. São Paulo: Publifolha, 2001.

_____. **O sol do Brasil: Nicolas Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez, 2002.

SILVA, Nelson Fernando Inocêncio da. **Emanoel Araujo: o mestre das obras**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2012.

_____. **Consciência negra em cartaz**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2001.

_____. **Representação visual do corpo afro-descendente**. Em: PANTOJA, Selma (org.) *Entre África e Brasil*. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Marco Zero, 2001.

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

SIQUEIRA, Magno Bissoli. **Samba e Identidade Nacional: das origens à Era Vargas**. São Paulo: Editora da UNESP, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1999.

THOMPSON, Lázaro Cabrera. **Los pueblos bantús en El continente africano, América y El Caribe**. Em: *Arte e Cultura da América Latina, Revista da Sociedade Científica de Estudos da Arte*, Volume 16, 2º semestre, 2006. São Paulo: CESA: Terceira Margem, 2007, p. 33-47.

THOMPSON, Robert Farris. **Flash of the spirit**. New York: Random House, 1983.

TIRAPELI, Percival. GAUDITANO, Rosa. **Festas de Fé**. São Paulo: Metalivros, 2003.

_____. **São Paulo: Arte e Etnias**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

_____. **Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

TOURINHO, Irene. **O feminino como história de vida. Mitos e territórios**. Goiás: Museu de Arte Contemporânea, 2003.

TRINDADE, Raí Santana. **Yêdamaria: 50 anos de arte**. Em “Yedamaria”. (Catálogo de exposição). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

VISENTINI, Paulo Fagundes. **As revoluções africanas: Angola, Moçambique e Etiópia**. São Paulo: Editora da UNESP, 2012.

CATÁLOGOS

100 anos da Pinacoteca: a formação de um acervo. (catálogo de exposição). Centro Cultural FIESP. Galeria de Arte do SESI. 16 de agosto a 16 de outubro de 2005. FIESP/ SESI/ SENAI/ IRS/ Pinacoteca do Estado de São Paulo. Secretaria de Estado da Cultura. Governo do Estado, 2005.

ALEIJADINHO e seu tempo: fé, engenho e arte (catálogo da exposição). (Curadoria de Fábio Magalhães). 2.ed. – Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2007.

ALEIXO, Ricardo. EM: ARAÚJO, Emanuel. **Arte e religiosidade no Brasil – heranças africanas** (catálogo da exposição). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1997.

AGUILAR, Nelson (Org.). **Arte Afro-brasileira**. (catálogo da exposição). São Paulo: Mostra do Redescobrimento: Associação Brasil+500 anos Artes Visuais, 2000.

_____. **Arte do Século XIX**. (catálogo da exposição). São Paulo: Mostra do Redescobrimento: Associação Brasil+500 anos Artes Visuais, 2000.

_____. **Arte Moderna**. (catálogo da exposição). São Paulo: Mostra do Redescobrimento: Associação Brasil+500 anos Artes Visuais, 2000.

_____. **Arte Contemporânea**. (catálogo da exposição). São Paulo: Mostra do Redescobrimento: Associação Brasil+500 anos Artes Visuais, 2000.

ARAÚJO, Emanuel. Emanuel. **A Mão Afro-brasileira: significado de sua contribuição artística e histórica** (catálogo da exposição). 1.ed. São Paulo: Tenenge, 1988.

_____. **A Mão Afro-brasileira: Significado da Contribuição Artística e Histórica** (catálogo de exposição). 2.ed. revista e ampliada – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010. 2v.

_____. **Os herdeiros da noite: fragmentos do imaginário negro** (catálogo da exposição). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1994-1995.

_____. (Org.). **Negro de corpo e alma** (catálogo da exposição). Mostra do Redescobrimento: Associação Brasil+500 anos Artes Visuais, 2000.

_____. (Org.). **Para nunca mais esquecer: negras memórias, memórias de negros** (catálogo da exposição). Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 2002.

_____. (Org.). **Textos de Negros e sobre Negros**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

_____. (Org.). **Eustáquio Neves: Fotografias** (catálogo da exposição). Projeto Arte e Religiosidade no Brasil: Heranças Africanas. São Paulo: Edições Pinacoteca/ Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1997.

_____. (Org.). **Negros Pintores** (catálogo de exposição). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2008.

_____. (Org.). **Mestre Didi: Deoscóredes Maximiliano dos Santos, o escultor sagrado**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2009.

BARJA, Wagner. FONTELES, Bené (Org.). **Rubem Valentim: artista da luz**. (catálogo de exposição). Pinacoteca do Estado: Imprensa Oficial, 2001.

COELHO, Teixeira (Org.). **Coleção Itaú Contemporâneo** (catálogo de exposição). São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

_____. (Org.). **Coleção Itaú Moderno** (catálogo de exposição). São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

DRISKELL, David C. **Two centuries of Black American Art**. (catálogo da exposição). Los Angeles: Museum of Art: 1976.

MOSBY, Dewey F. **Across Continents and Cultures: The Art and Life of Henry Ossawa Tanner** (catálogo de exposição). Kansas City, Missouri: The Nelson-Atkins Museum of Art, 1995.

SALUM, Maria Heloísa Leuba. **Cem anos de arte afro-brasileira**. Em AGUILAR, Nelson (Org.). Arte Afro-brasileira. (catálogo da exposição). Mostra do Redescobrimento: Associação Brasil+500 anos Artes Visuais, 2000.

SILVA, Claudinei Roberto da. **Sidney Amaral: O Banzo, o Amor e a Cozinha de Casa**. São Paulo: Ministério da Cultura, Funarte, Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura e Museu Afro Brasil, 2015.

TEXTOS DE SITES

AFRICAN-AMERICAN The Foundations of African-American Studies, The Emergence of African-American Studies Departments. *Education State University*. Disponível em: <<http://education.stateuniversity.com/pages/1742/African-American-Studies.html>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

Revista Afro-Ásia. 1º Festival Mundial de Artes Negras , p. 177 – 82. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n2_3_p177.pdf> . Acesso em: 08 nov. 2014.

AVANCINI, José Augusto. Mário e o Barroco. *Revista do Instituto Estudos Brasileiros (IEB)*, Universidade de São Paulo, nº 36, 1994, pp. 47-65. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/71330/74336>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

O BRASIL Negro. Ações afirmativas e políticas de afirmação do negro no Brasil. 10 nov. 2013. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/negros>>. Acesso em: 05 ago.2008.

BITTENCOURT, Renata. Modos de negra e modos de branca: o retrato Baiana e a imagem da mulher negra na arte do século XIX. *II Encontro de História da Arte*, IFCH-Unicamp, 27 a 29 de Março de 2006, Campinas/SP. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000349823>>. Acesso em: 26 jan. 2016.

Folha de São Paulo. Conheça as melhores galerias de arte de SP eleitas pelo público e por um júri. *Folha de São Paulo*. 27 dez. 2013. Disponível em: <<http://guia.folha.uol.com.br/exposicoes/2013/12/1388743-conheca-as-melhores-galerias-de-arte-de-sp-eleitas-pelo-publico-e-por-um-juri.shtml>>. Acesso em: 13 nov. 2014.

Guia de Museus Brasileiros. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/os-museus/museus-do-brasil/>>. Acesso 13 nov. 2014.

BORGES, Mariana. Pesquisa aponta quebra do discurso da democracia racial. *Agência Universitária de Notícias – Sociedade*. Edição Ano: 38 - Número: 13 - Publicada em: 30 jun. 2005. Disponível em: <<http://www.usp.br/aun/imprimir.php?id=1307>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

BRU Pacífico. As 10 melhores galerias de São Paulo. 01 abr. 2012. Disponível em: <<http://www.brupacifico.com.br/as-10-melhores-galerias-de-sao-paulo/>>. Acesso em: 13 nov. 2014.

FREIRE, L. A talha na Bahia do século XVIII. *Cultura Visual*, n. 13, maio/2010, Salvador: EDUFBA, pp. 137-151. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rcvisual/article/viewFile/4032/3442>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os Prêmios de Viagem da Academia em Pintura. Em: PEREIRA, Sonia Gomes (Org.). 185 anos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002, pp. 69-92.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. Todos os negros são africanos? O Pan-Africanismo e suas ressonâncias no Brasil contemporâneo. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho 2011. Disponível em: <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1309546368_ARQUIVO_Trabalho_com_pletoANPUHivaldo2011\[1\].pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1309546368_ARQUIVO_Trabalho_com_pletoANPUHivaldo2011[1].pdf)>. Acesso em: 15 jan. 2015.

MACHADO, Vanessa Rosa. SANTOS, Fábio Lopes de Souza. Lina Bo Bardi e a cultura material popular. Sem data. Disponível em: <http://www.docomomobahia.org/linabobardi_50/22.pdf> .Acesso em: 05 nov. 2014.

OLIVEIRA, Carla Mary S. Das Dobras e Redobras: uma Discussão sobre o Barroco e suas Interpretações. *Revista Política e Trabalho* - Programa de Pós-Graduação em Sociologia – UFPB, Setembro, 1999, p. 151-65.

PEDROSA, Adriano. Emanuel Araujo: o conhecedor de arte. *Revista Os Brasileiros*. 08 set. 2014. Disponível em: <<http://www.revistabrasileiros.com.br/2014/09/emanuel-araujo-conhecedor-de-arte/#.VFve-zICb-A>>. Acesso em: 05 nov. 2014.

SANDERS, Vivi. Rosa Parks & the Montgomery Bus Boycott. *Talking Points*. Virginia, pp. 3-8, set. 2006. Disponível em: <<http://www.virginia.edu/lifetimelearning/civilrights/articles/Rosa%20Parks%20&%20the%20Montgomery%20Bus%20Boycott.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2015.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. *Dimensões do Feminino Negro na Obras de Janaina Barros: Abordagens da Arte Contemporânea Afrodescendente*. Revista GAMA Estudos Artísticos, Universidade de Lisboa, v. 2, pp. 88-93, 2013.

VOGT, Carlos. O Brasil Negro: Ações afirmativas e políticas de afirmação do negro no Brasil. *Com Ciência*. Reportagens, publicada em 10 nov. 2003. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/negros/>>. Acesso em: 03 jan. 2014.

ABOUT EDUCATION. Edmonia Lewis. *About Education*. Overview, 2016. Disponível em: <<http://afroamhistory.about.com/od/biographies/a/Edmonia-Lewis.htm>>. Acesso em: 24 jan. 2016.

AFRICAN-AMERICAN. African-American Studies. *Collins Library – University of Puget Sound*. Encyclopedia of Education, 2003. Disponível em: <<http://ic.galegroup.com/ic/ovic/ReferenceDetailsPage/ReferenceDetailsWindow?displayGroupName=Reference&prodId=OVIC&action=e&windowstate=normal&catId=&documentId=GALE%7CCX3403200031&mode=view&userGroupName=taco25438&jsid=64a73fbd6f48f6908e6a1707ba2aa020>>. Acesso em: 13 mai. 2015.

AFRICOBRA. Disponível em: <<http://africobra.tumblr.com>>. Acesso em 26 jan. 2016.

Arte Como álibi no Caderno SESC_Videobrasil 10. *Associação Cultural VideoBrasil*. São Paulo, 14 jan. 2015. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/news/1795263>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

Arturos. CEDEFES, Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.cedefes.org.br/index.php?p=projetos_detalhe&id_pro=39>.

Biography Edmonia Lewis/ American Art. *Smithsonian American Art Museum*. Disponível em: <<http://americanart.si.edu/collections/search/artist/?id=2914>>. Acesso em 22 jan. 2016.

BISPO, Alexandre Araujo. O Valentim da Praça Pública: Arte, Brasilidade e Espaço Coletivo. *Revista O Menelick 2º Ato*. Mai. 2011. Disponível em: <<http://omenelick2ato.com/artes-plasticas/rubem-valentim/>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

BLACKFACE: a History of Minstrel Shows. Disponível em: <<http://black-face.com/minstrel-shows.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

BORGES, Marina. Pesquisa aponta quebra do discurso da democracia racial. *Agência Universitária de Notícias Sociedade*. Edição Ano 38, Número: 13, 30 jun. 2005. Disponível em: <<http://www.usp.br/aun/imprimir.php?id=1307>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

CHANDA, Jackqueline. III Encontro Arte e Tessitura da Vida: A Questão Étnica nos Parâmetros Multiculturais da História da Arte de 23 a 26 de junho. Palestra de Jacqueline Chanda Universidade Estadual de Ohio / EUA. *Teoria Crítica em História da Arte: Novas Opções para a Prática de Arte-educação*.

Claudia Ferreira (1976-2014): tratada como bicho. *Pragmatismo Político*. Redação Pragmatismo, 19 mar. 2014. Disponível em: <<http://www.pragmatismopolitico.com.br/2014/03/claudia-negra-auxiliar-de-limpeza-morta-arrastada-por-viatura-da-pm.html>>. Acesso em: 30 nov. 2014.

CYPRIANO, Fábio. Mostra da Pinacoteca mantém preconceito com gueto negro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 dez. de 2015, Caderno Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/12/1722562-mostra-da-pinacoteca-mantem-preconceito-com-gueto-negro.shtml>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

EBOMI, Alberto. O que é um assentamento de orixá: Igbá. *Juntos no Candomblé*. Disponível em: <<http://www.juntosnocandomble.com.br/2014/11/o-que-e-um-assentamento-de-orixa-igba.html>>. Acesso em: 29 jan. 2016.

Escola Fluminense. *Enciclopédia Itaú Cultural*. Termos e Conceitos. São Paulo. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13541/Escola-Fluminense-de-Pintura>>. Acesso em: 10 out. 2014.

Espaço Olavo Septubal. *Itaú Cultural*. Coleção, São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/explore/espaco-olavo-setubal/colecao/>>. Acesso em: 02 nov. 2015.

FAUSTINO, Oswaldo. Museu Afro Brasil: 10 anos de reinvenções das africanidades. *Revista O Menelick 2º Ato*. São Paulo, dez. 2014. Disponível em: <<http://omenelick2ato.com/artes-plasticas/MUSEU-AFRO-BRASIL-10-ANOS/>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

GILROY, Paul. O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Candido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27159/28931>>. Acesso em: 01 dez. 2015.

HOOKE, Bell. *Vivendo de Amor*. Geledés, publicado em 09 mai. 2010. Disponível em: <<http://arquivo.geledes.org.br/areas-de-atuacao/questoes-de-genero/180-artigos-de-genero/4799-vivendo-de-amor>>. Acesso em: 26 jan. 2016.

INSTITUCIONAL. O que é o SESI, SESI. Disponível em: <<http://www.portaldaindustria.com.br/sesi/institucional/2012/03/1,1789/o-que-e-o-sesi.html>>. Acesso em: 13 jan. 2016.

Kara Walker Biography. *BIO*. 2016. Disponível em: <<http://www.biography.com/people/kara-walker-37225>>. Acesso em: 29 jan. 2016.

Kara Walker e o trabalho das sombras da escravidão. *Estadão*. Cultura, Agencia Estado, publicado em 01 abr. 2002. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,kara-walker-e-o-teatro-de-sombras-da-escravidao,20020401p7253>>. Acesso em: 29 jan. 2016.

LEI 10.639/03 completa uma década. *Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial*. São Paulo, 09 jan. 2013. Disponível em: <http://www.seppir.gov.br/noticias/ultimas_noticias/2013/01/lei-10-639-03-completa-uma-decada>. Acesso em: 05 dez. 2014.

LOPES, Fabiana. Arte contemporânea no Brasil e as coisas que (não) existem. *Revista O Menelick* 2º ato, mar, 2015. Disponível em: <<http://omenelick2ato.com/artes-plasticas/COMO-FALAR-DE-COISAS-QUE-NAO-EXISTEM/>>. Acesso em: 29 jan. 2016.

Museus do Brasil. *IBRAM – Portal do Instituto Brasileiro de Museus*. 02 fev. 2016. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/os-museus/museus-do-brasil/>>. Acesso em: 13 nov. 2014.

O MENELICK. *A Revista*. São Paulo, Disponível em: <<http://omenelick2ato.com/revista/>>. Acesso em: 02 fev. 2016.

O que é o ICOM. *ICOM – Internacional Council of Museums*. Disponível em: <www.museums.gov.mo/por/imd2012/icom.html>. Acesso em: 11 nov. 2015.

PREFEITURA DE. Comunidade Negra dos Arturos. *Prefeitura de Contagem*. Conheça Contagem, Contagem. Disponível em: <http://www.contagem.mg.gov.br/?es=patrimonio_historico&artigo=586594>. Acesso 20 jan. 2015.

Região Nordeste lidera dados do Trabalho Infantil. SESI – Conselho Nacional. Tribuna do Norte. Disponível em: <<http://www.viravida.org.br/noticias/ler/311>>. Acesso em: 02 nov. 2015.

REVISTA FÓRUM. Sonho americano? Conheça 10 fatos chocantes sobre os EUA. *Revista Fórum*, 13 dez. 2013. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/2013/12/13/sonho-americano-conheca-10-fatos-chocantes-sobre-os-eua/>>. Acesso em: 29 jan. 2016.

ROSA, Allan. In: A implementação da LDB alterada pela lei 10.639/2003 na educação básica. *Curso de Formação em Direitos Humanos, Ação Educativa*, São Paulo, 07 nov. 2012. Disponível em: <<http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/?p=16444>>. Acesso em: 01 dez. 2015.

ROSSI, Marina. Mais brasileiros se declaram negros e pardos e reduzem número de brancos. *El País*, 15 nov. 2015. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/13/politica/1447439643_374264.html>. Acesso em: 10 jan. 2016.

SAMPAIO, Claudia Dias. Museu – Novo Tempo para o Templo das Musas. *Fundação CECIERJ*. Notícia. Educação Pública, 13 nov. 2006. Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/jornal/materias/0343.html>>. Acesso em: 09 nov. 2015.

SAMPAIO, Claudia Dias. Museu – Novo Tempo para o Templo das Musas. *Fundação CECIERJ*. Notícia. Educação Pública, 13 nov. 2006. Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/jornal/materias/0343.html>>. Acesso em: 09 nov. 2015.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Entre o tronco e os atabaques: a representação do negro nos museus brasileiros. *Colóquio Internacional O Projeto UNESCO no Brasil: uma volta crítica ao campo 50 anos depois*. Salvador, 2014. Disponível em: <[HTTP://ceao.ufba.br/unesco/13paper-myrian.htm](http://ceao.ufba.br/unesco/13paper-myrian.htm)>. Acesso em: 28 dez. 2013.

SECRETARIA DE CULTURA. História. *Museu Afro Brasil*, São Paulo, sem data. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/o-mab/historia>>. Acesso em: 22 set. 2014.

SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *Proa – Revista de Antropologia e Arte*. Ano 02, vol.01, n. 02,

nov. 2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasmioni.html>>. Acesso em: 01 fev. 2016.

TARDÁGUILA, Cristina. Exportação de obras de arte brasileira cresce 403% desde 2007. *O GLOBO*, 19 abr. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/exportacao-de-obras-de-arte-brasileira-cresce-403-desde-2007-8153811#ixzz3pjp7Emzj>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

TV Land Celebrates AfriCobra: art for the people. *Howard University*. Department of Art. Disponível em: <<http://www.art.howard.edu/tvland-africobra-art-for-the-people/>>. Acesso em: 26 jan. 2016.

UOL VESTIBULAR. IBGE usa classificação de cor preta; grupo negro reúne pretos e pardos. *UOL*. São Paulo, 03 mai. 2013. Disponível em: <<http://vestibular.uol.com.br/noticias/redacao/2013/05/03/ibge-usa-classificacao-de-cor-preta-grupo-negro-reune-pretos-e-pardos.htm>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

MONOGRAFIAS, DISSERTAÇÕES E TESES

BARRUS, Edson. **Cão Mulato: cópia = original**. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1999.

BITTENCOURT, Renata. **Um dândi negro: o retrato de Arthur Timóteo da Costa de Carlos Chambelland**. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2015.

PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras**. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Artes Plásticas, São Paulo, 2011.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. **A escravidão africana na arte contemporânea brasileira: um olhar sobre quatro artistas**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, 2004.

SOUZA, Marcelo de Salet. **Museu Afro Brasil: o reconhecimento da cultura material e simbólica afro-brasileira**. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Departamento de Artes Plásticas, São Paulo, 2006.

VIANA, Janaina Barros Silva. **Uma Possível arte afro-brasileira: corporeidade e ancestralidade em quatro poéticas**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, 2008.

VÍDEO

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo da história única** (TEDx palestra apresentada). 2009. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br>, acesso em 10 jan. 2016.

APÊNDICE 1 – Modelo de entrevista para galeristas

PESQUISA TESE DOUTORADO:

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE AFRODESCENDENTE POR MEIO DAS ARTES VISUAIS

CONTEMPORÂNEAS: estudos de produções e de poéticas.

DOUTORANDA: Renata Ap. Felinto dos Santos – Instituto de Artes – UNESP

DADOS DA GALERIA:

Nº DE IDENTIFICAÇÃO:

DATA:

1. A sua galeria costuma se preparar para participar de feiras internacionais de Artes Visuais? Se sim, quais foram as mais importantes das quais participaram nos últimos dois anos?
2. Qual é o público alvo de sua galeria? Pessoas físicas ou jurídicas? Público classe A, B ou C?
3. Quais são os tipos de trabalhos que têm maior aceitação junto a esse público: esculturas, pinturas, fotografias? Cite outras linguagens se julgar necessário.
4. Existe uma temática específica que atraia os compradores? Um assunto que tenha maior aceitação? Se sim, qual ou quais?
5. E uma temática que repudie os compradores? Se houver, qual ou quais?
6. Você diria que há temáticas ou assuntos que, porventura, estando presentes nas obras poderiam dificultar as vendas das mesmas tais quais questões raciais, sociais ou de gênero? Se sim, por que acredita que isso ocorra?
7. Recorda-se de haver no elenco de artistas visuais da galeria, algum que seja

afrodescendente? Se sim, poderia dizer o nome desse artista e com qual temática ele trabalha?

8. Se não há, você conseguiria elencar os motivos dessa ausência?
9. Enquanto galerista, você considera importante para o mercado de arte que existam artistas visuais que tratem de temáticas como a racial? Por quê?
10. Consegue citar um artista visual afrodescendente contemporâneo de que goste? Qual e por quê?

Agradeço imensamente pela disponibilidade para responder a essas perguntas que fazem parte da minha pesquisa de doutorado.

Saudações!!

ENTREVISTA COM GALERISTAS

NOME DA GALERIA – Vermelho

DESEJA QUE A IDENTIDADE DA GALERIA SEJA MANTIDA SIGILO?

() Sim (x) Não

NOME DO RESPONSÁVEL PELAS RESPOSTAS:

FUNÇÃO: Eduardo Brandão e Eliana

LOCALIZAÇÃO: Higienópolis

DATA: 18 de junho de 2015

1. A sua galeria costuma se preparar para participar de feiras internacionais de Artes Visuais? Se sim, quais foram as mais importantes das quais participaram nos últimos dois anos?

Sim. Verificar no site.

2. Qual é o público alvo de sua galeria? Pessoas físicas ou jurídicas? Público classe A, B ou C?

Não sei dizer a porcentagem, não lido com a empresa, lido com uma pessoa. Quando preciso do endereço da pessoa para entrega, geralmente é uma empresa. Às vezes tem um representante que compra pela empresa. A maioria das vendas é para o colecionador privado.

3. Quais são os tipos de trabalhos que têm maior aceitação junto a esse público: esculturas, pinturas, fotografias? Cite outras linguagens se julgar necessário.

A maior parte das obras é de artistas que lidam com múltiplas linguagens, multimeios. A galeria quase que na sua totalidade trabalha com esse perfil que vem dos anos 1980/90.

4. Existe uma temática específica que atraia os colecionadores, um assunto que tenha maior aceitação? Se sim, qual ou quais?

Não. Essa é uma galeria que começou muito local brasileira e hoje temos artistas latinos americanos. Dois europeus.

Acho que existe um interesse em ser uma galeria latino americana, por estar fora da Europa/América do Norte, existe um preconceito, a nossa arte vale menos. Um interesse pelo exótico. O exótico está no olho no outro e não no nosso.

5. E uma temática rejeitada pelos colecionadores? Se houver, qual ou quais?

O que as pessoas deixam de comprar? Questões formais dentro do conceito caído do que é feio e é bonito. O colecionador não tem esse premissa, ele vai colecionar arte, não pensa no feio ou bonito e o público maior faz essa escolha sem dúvida nenhuma considerando o campo visual formal. No campo mais conceitual as pessoas não gostam de conviver com algumas questões, que pra gente é muito importante, como tocar em conflitos sociais. Reconhecem como arte e vêem a importância daquilo, mas outra coisa é você levar para dentro da sua casa. Pois o que as pessoas querem é tirar o conflito de casa, as pessoas querem diminuir os conflitos, não faz sentido trazer uma obra que lida com essa questão. No

caso do comprador mais amplo por outro lado, o colecionador, essa vai ser razão pela a qual ele vai comprar a obra. Atrapalha o dia dele, trazer o conflito para a casa. Agora, quando se lida com a arte, olhando mais pelo campo filosófico, ele não vai deixar de comprar porque ela lida com conflitos de minorias. Os artistas que trabalham com as questões sociais como Rosana Palazyan e Beth Moises sabem onde estão agindo e estarão numa galeria que age dentro desse âmbito.

Não pode estar num lugar onde o representante vai tentar vender o trabalho para uma casa Vogue. Os compradores, em sua maioria, têm uma linha temática e conceitual. Eu não trabalho com pintura por questões estratégicas, porque tem muita gente que já o faz.

6. Como galerista, o que você trouxe inicialmente?

Se discutia se fotografia era ou não arte, não acho que a obra seja feita com o objetivo de ser vendável. Por conta da reprodutibilidade, a serialização, as edições afastavam a idéia do original como um verdadeiro valor.

7. Quais os primeiros artistas que ingressaram na galeria?

Começou a galeria com meus ex-alunos. Você vê a intensidade de garotos e garotas que estão começando, e o tempo é um elemento que decide a permanência do sujeito, quanto de fôlego ele tem. O que mais me intrigava na época era como alguns garotos e garotas tão talentosos não conseguiam entrar no mercado e deixavam de fazer arte para fazer outras questões.

Dai uma idéia de abrir uma galeria que tivesse espaço para quem estavam fazendo esse trabalho, eu supus que os meios não eram aceitos, a fotografia, o vídeo, a performance que eram pouco trabalhados na época. Sabe aquele trabalho que é diferente das mídias tradicionais? Trabalhos que são difíceis de fazer a ficha técnica? Até então, eu era bem avesso ao mercado. Tinha um lugar com a Dora Longo Bahia e com o Felipe Chaimovich para encontros de artistas de final de semana que já tinham terminado a escola, porque a escola não dava conta de abrigar esses jovens como profissionais, para criar um campo pós universidade. Lá surgiu a idéia. Uma continuidade do trabalho. Veio a idéia de um lugar para vender esses trabalhos estranhos. Não acho que a universidade/ faculdade prepara os alunos, o futuro artista para o mercado de arte. Eles não são mercado e não sabem o que estão fazendo exatamente. Saber fazer um portfólio não é garantia de entrar no mercado. É um problema de design de texto que não exige do aluno, uma educação mais completo, fazer um bom texto. Conversas mínimas como os alunos como não haver erros de português num currículo, que um museu possa pegar e se apropriar. Tem a Mostra de artistas da FAAP e da UNICAMP, formando tentando montar a mostra de final de curso com eles, como um “curador”. Trabalhos pelos os quais eles seriam avaliados pelos outros professores. Informações básicas como a obra é catalogada pelo museu, por exemplo.

8. Você considera importante o artista saber sobre seu próprio trabalho?

É como falar sobre relacionamento, um menino de 15 anos , quando ele tiver 50 ele tem que saber falar sobre, mas e aos 15?

O artista não precisa saber falar do seu trabalho, para fazer um trabalho. Conseguir falar, o uso do verbo é difícil para uma pessoa, por falta de treino ou por não ter tido uma educação especifica, a não ser que se proponha a ser um artista que fala.

A gente tem problema em falar em público por questões de infância, o próprio trabalho pode ser o canal de comunicação, gosto de ouvir um artista que vai se expressar bem, como qualquer pessoa, porém não considero imprescindível.

(A partir deste ponto, considere mais prático e proveitoso colocar os comentários em tópicos, ou mesmo criar novas perguntas, ao invés de fazer as perguntas prévias

pontualmente e de forma rígida. O intuito foi o de absorver ao máximo o que Eduardo Brandão me dizia e me ensinava ao mesmo tempo).

9. Como você denomina os artistas que trabalham com a Galeria Vermelho?

Grupo de artistas, e temos uma meta, que é a divulgação, que a venda é incluída, a divulgação é básica. Trabalhamos com arte, tem intenções que não são que não são somente de favorecimento econômico.

Um bom galerista, como o curador toma conta do artista, o galerista é um cara entre o ateliê e a divulgação do que são os museus, os centros culturais. A gente tem uma meta, em fazer esse trajeto entre o ateliê e os grandes centros de apreciação da arte, esse é o nosso trabalho, tirar do singular e tenta colocar onde vai ser mais visto. Em diferentes regiões, África, Europa, Austrália. Meu trabalho é esse: tirar de um lugar e por em outro, com um bom texto, uma boa fotografia, por isso, preciso de grana para pagar essa operação, a grana pra quem tem pretensão de fazer um bom trabalho é fundamental. O bom artista é o que faz história, dá conta daquilo que não conseguimos fazer.

10. Dinheiro.

É pensar em cada profissão. Por exemplo, um cabeleireiro até ganhar público e prestígio, por quando tempo você vai ter que fazer o cabelo de graça, até ser auto-suficiente? Ou um cozinheiro, por quanto tempo vai cozinhar nas festas das tias até ter seu buffet? Quando tempo o menino vai bancar os quadros até entrar num centro cultural? Por quanto tempo a família vai fazer o investimento nos filhos? Na medicina, por exemplo, o cara está trabalhando antes de terminar. A urgência da arte talvez seja um pouco mais difícil de ser vista. Quanto tempo esse sujeito, quanto de fôlego tem que ter até ser aceito dentro do campo da produtividade dentro do que ele está se propondo, e óbvio que a qualidade do trabalho vai colocá-lo pra dentro ou pra fora, mas não é a única questão.

11. Estranheza das obras.

As pessoas chegavam aqui e viam um tijolo com rodinha, no começo foi isso. Aí entra o meu trabalho também, esse tijolo com essa rodinha é o que vai ficar aí como arte. Minha capacidade de acreditar naquilo como objeto. Não sou eu que vou falar pro cara que é arte, ele tem que ver isso no circuito da arte, quando ele chega no museu e ver esse tijolo com rodinha. Eu me pergunto “aqui tem a intenção artística?” O artista quer pôr o trabalho dele nessa intersecção do que é arte ou não é arte, quando o público leva essa questão para a obra, ela está sendo feliz. O que é uma questão de definição, é bom não ter definido o que é arte, não só filosoficamente. É bom a gente ter, a questão não é se é arte ou não, o que já está catalogado na nossa vida, dá para repensar as catalogações.

12. Educação e galeria (comparação entre galerias no Brasil e fora e a preocupação com a formação de público).

Eu acho que aqui no Brasil a gente tem mais essa atitude do que fora, não pode ser uma acusação, eles têm um meio onde isso acontece, centro cultural. Hoje no Brasil isso acontece também, mas temos que pensar no mercado primário e no mercado secundário. Primário, é a galeria que trabalha com a primeira venda de uma obra. O mercado secundário, a gente fala, o nosso lucro, gira em torno de 6% a 10%, que é abaixo de um restaurante, o secundário 33% a 35 %, no mercado secundário eles vendem a obra do artista já reconhecido, os *connoisseurs* os caras que entendem de arte e decidem o que vai e o que fica, normalmente são galerias, mas tem os caras muito ricos que não vêm aqui comprar, vão nesses caras, eles compram e revendem. Demoravam mais antes, o mercado é mais veloz, esses caras começam a comprar e deixam igual vinho amadurecer. Tem um terceiro componente que é o leilão, o *connoisseur*. Dentro do mercado da arte, as galerias que trabalham com artistas vivos, na cadeia alimentar a gente é a mosca, quem aparece na cena é a gente, onde tem a vernissage, mas é gente é só o lançador. A grande briga, o mercado da arte mesmo, acontece depois que eu vendo.

Todos os meus artistas são mais óbvios. Eu não destaco nenhum nome, já leva fácil. Pra mim eles são importantes. Meu investimento não pode ser uma linha.

13. Sobre o feminino na arte.

Todas as mulheres que eu trabalho falam do feminino, não sei do quanto está visível, visível está, nas conversas isso é buscado, como Lia Chaia, que é óbvio. A questão do feminino no trabalho da Carla Iani, a diferença social aparece mais forte ainda em Rosângela Rennó, Claudia Andujar o indígena, o excluído social (fez o trabalho das prostitutas), a Carmela Gross, tem os neons, o feminino que trabalha, a questão do trabalhador é mais importante que o feminino, mais complexo e mais interessante. A mulher não entra no trabalho porque é mulher, mas porque tem algo dentro da sociedade que essa mulher defende.

Dentro do time da galeria tem mais mulheres e duplas que são casais, dois casais de meninos e meninas, duplas de artistas que lidam com essas questões, o Chelipa Ferro. Mauricio Dias e Valter (suíço), lidam com a questão da sexualidade, muito da loucura, deslocamentos não voluntários, da cor de raça, o trabalho deles é um político direto. É isso, a questão frontal.

14. Brasil e raça.

As coisas são mais complexas do que parecem. Eu tenho um pouco de medo das opiniões que são diretas, que o mundo da arte é um mundo de questionamento, trabalhos diretos não questionam, eles dizem. A vida é complexa, a gente tem que entender os entrelaçamentos. Trabalhos políticos e diretos eu gosto quando a resposta não vem simples, acho que tem artistas que levantam questões sociais e outros que trazem respostas, eu tenho medo dessas respostas. Tem muito fascismo, tem obra que fala sobre o racismo e começam a ser racistas, o trabalho fala de minorias... Eu vivo com outro cara e tenho dois filhos negros, às vezes, os trabalhos que questionam são mais interessantes.

A gente têm problemas, o trabalho da arte é pensar sobre isso, o que acontece, como acontece, e não criar mais preconceito. A arte pode ser muito preconceituosa. A arte foi veículo de discurso nazista. A capacidade de comunicação da arte é infinita, só porque o cara se diz artista ele está preocupado.

A capacidade da arte em dar mais do que um conforto do reconhecimento da discussão do belo, pra maioria das pessoas a arte é isso, com o tempo vamos vendo a capacidade da arte de reestruturar a sociedade. Arte é beleza, mas não só não apenas.

Arte não é mole, mas não pode ser dura. Acho importante ter no meu time de artistas pessoas preocupadas com essas questões, não preciso ser gay para falar de gay, ser negro para falar de negro. Arte é do pensamento, do campo filosófico, as questões sociais vão ser diminutas, o problema não está no negro, a questão é outra, como fazer uma sociedade que pré-conceitua as idéias. É filosófico, é conhecimento, é ignorância. Onde você vai jogar a sua ignorância num mundo limitado.

15. A escolha de quem é o público fruidor de uma obra :existe?

Você não escolhe a quem comunicar e pra quem é a potência da obra em conseguir se dirigir. Você escolhe o que vai dizer, são grandes surpresas.

Kiefer, a obra dele falou para um grupo de pessoas que não o representavam, neonazistas. Por quebrar alicerces a arte reestrutura a sociedade. Leva a pessoa a questões. Quando tem dúvida, tem que desconfiar do que acreditava. Alguma coisa te faz pensar diferente, são novas formas de responder o cotidiano.

Eu estudava nos EUA nos anos 1970, e arte conceitual é uma arte das minorias, eu acho que fui educado ali, ali que começo. Lia livros e livros sobre isso, arte fazia sentido quando defendia... Entendia que arte conceitual aqui foi a arte que lidou com a política. Nos EUA

tem a questão do negro, da mulher, do índio nativo, aí o que eu pergunto hoje será que não mudou um pouco? Se eu reconhecer que hoje a gente tem a mesma necessidade de 40 anos atrás, é quase assumir que a arte não serve pra nada, e aquilo serviu, *ser gay* nos anos 70 é uma coisa e hoje é outra, ser negro nos anos 70 é uma coisa e hoje é outra. Será que a arte não é responsável por algumas mudanças? Será que bater nessas teclas hoje seria admitir que estou sendo um saudosista, reacionário? A arte não tem que ser um olho da sociedade? Eu tinha essa preocupação no começo da minha vida, se já não é diferente hoje, quando a gente bate nessa tecla: será que a gente está sendo conservador? Será que a gente não ficou conservador sendo promotor dessa discussão? Será que a questão existe na molecada hoje? Por ser outro tempo, eu vou ficar levantando as bandeiras? Eu não posso me meter, sou um divulgador.

Acredito no artista que levanta essas questões e que não traz as respostas.

A instituição e o mercado secundário caminham juntos. Esperam um reconhecimento a médio prazo para aquisição. O colecionador já não, quem compra no mercado primário compra na galeria, no mercado secundário compra quem tem mais dinheiro. O reconhecimento cultural feito pelo público, pelos curadores, isso que faz o filtro.

ENTREVISTA COM GALERISTAS

NOME DA GALERIA: Emma Thomas

DESEJA QUE A IDENTIDADE DA GALERIA SEJA MANTIDA SIGILO?

(x) Sim () Não

NOME DO RESPONSÁVEL PELAS RESPOSTAS: Juliana Freire e Flavia Bernardo (conferir esse ultimo nome).

FUNÇÃO: diretora/ sócia

LOCALIZAÇÃO: Jardins

DATA: 18 de junho de 2015 / 06 de julho de 2015

(a entrevista foi realizada em dois dias diferentes, foram muitas idéias e assuntos nos quais acreditamos e compartilhamos. Comecei a entrevista com a Juliana Freire que iniciou falando de sua origem, e depois de um tempo de conversa, sua sócia Flaviana Bernardo, chegou).

No dia do índio eu recebia os parabéns, porque meu cabelo é preto assim. Eu achava engraçado isso, por mais que eu achava legal eu não tinha nada de índio, eu não sabia nada de ervas, não me relacionava com a cultura como o índio faz. Não entendo nada dessa cultura, se eu tive tataravó, tataravô índio isso não venceu as gerações. Acho que a maioria dos brasileiros é sem raça definida na lata. Minha família não entende que tem, que existe um conhecimento e uma sabedoria da terra.

As pessoas enxergam os galeristas como as pessoas predatórias que abusam dos artistas. E isso é muito antigo. Sempre existiu, sempre assim, mas antes quem investia na cultura eram as instituições como as religiosas, a monarquia, depois da Revolução Francesa, a burguesia. Quem está no poder, independente do poder financeiro, mas ele é sempre cultural ou político.

Depois da internet como ferramenta de comunicação acessível, as pessoas podem escolher ser quem eles querem, não precisam passar mais por estruturas de poder, podem criar a sua própria demanda a partir de seu próprio núcleo. Quando abrimos a Emma Thomas, existe há 9 anos, a moeda nunca foi o dinheiro, a moeda é a troca, a gente com o espaço, o artista com a obra e depois de quatro anos pensamos que podia se tornar um negócio, sem nome ONG, instituto, porque queríamos vencer uma barreira, des-hierarquizar as palavras. Quando a gente nomeou como galeria naquele bequinho na Rua Augusta, ganhamos muita visibilidade.

A moeda é tentar ganhar dinheiro com o que você gosta, com o que te dar prazer, tem uma galera tentando se adaptar para fazer o que gosta, saindo e montando o seu coletivo, o seu grupo, é difícil, é muito difícil. Têm pessoas que têm pouca relação com gestão, com administração, empreendedorismo no sentido de negócio, pessoas mais românticas. Essa adaptação tem que ser feita, quem é bom de idéia vai ser empregado de quem é bom com os negócios. Essa mistura até das raças de onde você coloca sua energia é importante, a nossa jornada aqui é de ser gestoras desse projeto, a gente precisa que a galeria se banque, a gente abandonou nossos trabalhos para que ela tivesse energia de crescer. Já tem nove anos, tem um contexto de realização pessoal e é um negócio, fazer a melhor gestão disso, esse negócio pode prosperar sem a culpa católica horrorosa da nossa cultura.

Você passa muita coisa pra chegar aqui, então você não vai perder esse pouquinho. A gente critica as irmandades e sociedades e a gente não se pergunta porque permaneceu e ele, esse povo ou pessoas, se uniu. Se a gente vai no básico que todo mundo está tentando sobreviver e viver em paz, não faz sentido brigar um com o Outro e só achar os seus iguais, pessoas que compactuam com as mesmas filosofias, mas não brigar com o Outro. A classe dos artistas é muito pouco unida, muito romantizada: “o artista vítima do sistema”, que sistema? Isso é muito antigo. Tenho uma dificuldade de agir junto com meus colegas galeristas. A questão é como chegou, por que você chegou? Questões importantes, lidar com as questões tem menos negros e mulheres, há um elitismo na arte contemporânea, também é dever dos negros ou mulheres separados ou juntos, de fazer o que você está fazendo de perguntar para os galeristas e de aproximar esse diálogo, e por que existe e se existe. Que o mundo é machista a gente sabe, quem cria os meninos são mães.

Quando eu chego em Londres eu sei o que é o racismo, eu entendo o que a pessoa oprimida sente, as pessoas lá naturalmente me colocam numa situação inferior. Vem sim uma revolta que exerço muito aqui no Brasil, de questionar, de apresentar as feridas deles também. Quem está do outro lado não imagina que existe isso, acho isso engraçado.

(Flaviana Bernardo chega para se unir à conversa).

FB: quando você viaja você abre uma caixinha horrorosa de rótulos.

1. A sua galeria costuma se preparar para participar de feiras internacionais de Artes Visuais? Se sim, quais foram as mais importantes das quais participaram nos últimos dois anos?

FB: Sim. Arco em Madrid. Tem uma categorização de latino-americano, mas é só uma categoria, eu acho que isso super favorece quando se menciona arte brasileira ou latino-americana, tá rolando uma tendência, um olhar pra cá de alguma maneira. Tem uma sedução de um não conhecimento, é exótico mesmo. O Oriente Médio foi a última tendência, as minorias, os excluídos, momento político de descobrir as histórias. Acho que nunca teve, é recente esse movimento, de descobrir o que não era *mainstream*, os esquecidos que o país tá resgatando, e ao mesmo tempo os talentos da América Latina como cada um lida com os momentos políticos, como os colombianos, os argentinos, os peruanos, os brasileiros lidam com sua própria história.

JF: a gente tenta se desvincular desse formalismo, a gente se desvinculando da Galeria Baró a gente queria um lugar com natureza. Não tem nada a ver com o Brasil ter um cubo branco, tem que ter uma samambaia no meio da galeria, essa desconstrução de tudo, não tem como atingir isso para o público da galeria, não dava para ser tão radical. A gente fez uma proposta para os arquitetos não ser um cubo branco, mas tem um espaço neutro para a exposição, eles nos taxaram de paradoxais, mas pensando nessa idéia eles pensaram numa aproximação com o público da casa, a idéia do concreto e do tijolo baiano, não vai ser parede branca. O cubo branco não é mais importante do que a casa. A pessoa se sentir um pouco mais bem-vinda.

FB: a pessoa guarda para si a experiência de estar no lugar, vem mais outros artistas e um monte de coisas, era meio que focando na experiência de chegar nesse ambiente menos frio, menos isolado. As pessoas continuam investindo nisso, mas isso é chato. Você fica preocupada se deveria estar naquele lugar ou não. Depois que abri a galeria fiquei muito chata com isso, quero uma pista para entrar no trabalho do artista.

JF: transformar a arte num cânone só afasta, deixa a coisa mais hermética do que ela é, se a gente que está no meio não fizer isso, tentar aproximar o máximo possível, desde consumidor até o leigo, a gente não está ajudando. A gente se sentia hostilizada em algumas galerias, eu gosto de arte, eu vejo na internet e quando eu vou no espaço eu não me sinto bem. Identidade da galeria, é ter um espaço no qual eu acredito, o contato com uma outra maneira de ver o mundo, uma produção cultural. Ainda se espera entrar de um

jeito e sair de outro, não é como entrar numa empresa. O serviço da galeria não é gerar vendas, mas questionamentos, propor espaço para o diálogo, pra que ele aconteça. Pouco avaliada essa produção brasileira, hoje. Esta difícil a crítica.

Se você coloca num objeto cultural só uma visão financeira ele é um objeto estéril. Ele tem que ser espelho do que está acontecendo. Tem ao mesmo tempo uma seleção elitista.

Pensar a arte somente como produto é muito vazio, e não é apesar do capitalismo transformar tudo em produto. Por exemplo, uma valsa é uma encomenda, mas ela sobreviveu a essa encomenda. Se ela reverbera uma sociedade naquele momento ela sobrevive gerações. O artista não estará mais vivo, nem eu, nem a galeria, mas tem que estar autônomo. E a obra significa algo daquele momento.

JF: O artista que trata de tema social vai ser levado para casa se ele, o artista virar uma marca, como o Andy Warhol, como a latinha Campbell e a cadeira elétrica, ninguém vê a cadeira elétrica. Quando chega aí, se compra até o coco do Piero Mansoni.

FB: tem a questão da estética também, a estética não precisa refletir isso, pode sublimar tudo isso, sendo extremamente violenta usando de uma apresentação super sutil. Está além da superfície, a questão da força do trabalho. Guilherme Mohallem, artista libanês do time da Emma Thomas, foi para um lugar do interior dos EUA (Tennessee), foi para uma comunidade que se distanciou da sociedade e vive o mais fechado o possível lá. Quando chegou foi a primeira vez que se enxergou como neutro, não o enxergavam pensando se ele era brasileiro, gay, artista. Pela primeira vez que se sentiu em casa indo cinco, seis vezes a esse lugar. O trabalho se chama *Welcome Home*, quem não se encaixou ia pra lá por algum momento. Depois disso ele decidiu ir para o Líbano, um lugar de repressão, de um ambiente de guerra, para o oposto. Porque as pessoas no Líbano matam por honra tem tudo a ver com o lugar, eles inventaram esses códigos porque eles precisavam, inventaram esses códigos que funcionam lá e não num outro lugar. Como ele passou a não ter mais o que criticar após transcender uma série de questões, agora ele está num buraco, um grande buraco porque teve a aceitação de sua família, dos artistas e no lugar, e agora? Qual a minha causa?

2. Qual é o público alvo de sua galeria? Pessoas físicas ou jurídicas? Público classe A, B ou C?

JF: Pessoa física.

3. Quais são os tipos de trabalhos que têm maior aceitação junto a esse público: esculturas, pinturas, fotografias? Cite outras linguagens se julgar necessário.

JF: A gente um histórico melhor com objetos de mesa ou de parede, mais do que desenho ou foto em si.

4. Existe uma temática específica que atraia os colecionadores, um assunto que tenha maior aceitação? Se sim, qual ou quais?

JF: Grupo de artistas. Um grupo de pessoas.

5. E uma temática rejeitada pelos colecionadores? Se houver, qual ou quais?

JF: O que você trouxe são abordagens novas de assuntos antigos. A temática erótica beirando o pornográfico. Homoerótico. Pela nossa experiência foi a que houve mais retaliação. Mais tabu sexual, mais que outras coisas. A exposição do Peter de Brito foi há seis anos a primeira, e ultima há três. As de capas foi um sucesso, a brincadeira com a identidade foi um sucesso porque ele colocava questões não só de discutir os padrões de beleza da sociedade, mas também a interferência da mídia ditando essa padrões. A crítica foi bem humorada e foi 100% aceito, marcou o imaginário das pessoas. Tudo como uma loja de aeroporto, uma perfumaria, uma luz de loja chique. A ambientação foi feita para que isso. A ultima falou sobre a banalização da pornografia, em março de 2013. O texto está no site, fala sobre a dificuldade, sobre conversar sobre esse novo erotismo.

(perguntei se a legitimidade legal de casamento entre pessoas do mesmo sexo nos EUA, se mudaria a recepção da segunda exposição do Peter de Brito).

JF: A gente é muito colônia. A gente estava pensando em fazer outra exposição, a gente está com o compromisso de querer fazer venda, a gente tá querendo vender e pode dar errado por conta disso A abordagem bem humorada, saiu até na mídia.

6. Você diria que há temáticas ou assuntos que, porventura, estando presentes nas obras poderiam dificultar as vendas das mesmas tais quais questões raciais, sociais ou de gênero? Se sim, por que acredita que isso ocorra?

Vide resposta acima. Ver Virginia de Menezes, transexual negra que ficava na cachoeira. Era uma Bienal que tinha uma carga, muita pedrada.

7. Se recorda de haver no elenco de artistas visuais da galeria, algum que seja afrodescendente? Se sim, poderia dizer o nome desse artista e com qual temática ele trabalha? (Não é crucial que o nome seja mencionado, mas a temática sim).

JF: Rodrigo Bueno na exposição “Vida Nova” ele falava de um assunto muito sério, de nossa possibilidade de não congelar o tempo, retratos de pessoas carcomidos por traças e cupins, mas como uma nova vida para a pintura, para o material, a essência no sentido físico. A gente percebeu na verdade que quando a gente falava do assunto morte, as pessoas se assustavam porque o trabalho é muito bonito. Quando a gente falava sobre morte, as pessoas ficavam meio assim. Mas tem, de outras maneiras, tem outros artistas que focam em diferentes questões. Tem artistas que trazem questões políticas e sociais. A Érica Ferrari foca em questões políticas e históricas, sobre onde essa obra de arte vai se encontrar, ela tem pesquisado sobre o lugar que vai abrigar ela e sua obra. Ela vai denunciando algumas guerras, algumas decisões que podem não ter sido muito inteligentes para a própria história. Ela falava sobre as águas canalizadas dos bairros de Jardins e Pinheiros, e expôs os nomes de córregos que foram canalizados e desembocam no Rio Pinheiros, fala sobre a construção da cidade, uma cidade que teve um plano que nunca foi seguido, ela vai denunciado, de uma maneira sutil e pela beleza, mas tem uma questão, uma questão histórica. O Lucas Simões que faz esculturas de cimento e de papel, na exposição anterior ele fez um chão sólido, por baixo tinha uma fina camada de espuma, quando a pessoas entravam o chão craquelava, o chão ficou como de um local da seca. Resultado de uma pesquisa de arquitetura brutalista, de arquitetos que fazem alguns prédios com algum tipo de uso social. Para ele a análise do tempo é muito importante, porque como ele é arquiteto de formação. O edifício, esse lugar que vai abrir parte do princípio social da obra, os prédios podem agrupar famílias, um casal com filho, um casal com dois filhos, e ao longo do tempo o sentido da produção vai sendo perdido, a família muda, a cidade muda, tudo vai mudando e o propósito muda ao longo do caminho. Alguns prédios passam a ser demolidos, como se fosse o fim da história.

8. Se não há, você conseguiria elencar os motivos dessa ausência de artistas negros?

JF: Mas daí, eu pergunto para você, no Brasil quanto negros tem acesso à faculdade. Eu não tenho essa estatística, por isso que estou perguntando a você, é um reflexo da desigualdade como um todo, esse é um fator de inclusão no mercado e a arte pode ser um veículo para essa voz. Os artistas são auto-centrados. O Nazareno fala sobre relacionamentos e ele transcende questões de infância. O Lucas é um arquiteto e como todo o arquiteto tem utopias sociais. O artista acaba expressando questões que o incomodam. O Guilherme falou sobre o avesso da homofobia. Quando a gente fala sobre mulher eu não sei te dizer. A arte não só é o legado cultural que vai ao país e à cultura, todos os países emergentes investem muito nisso. O que se sabe de Paris? Arte. Da Inglaterra? Arte. Independente que não compreendeu do patrimônio imaterial, imagético, arte é uma força econômica, não vai fazer por bem, faz por mal, traz dinheiro, traz investidores pro lugar.

Bilbao, Inhotim, leva a cultura primeiro e depois vem todo o resto, é um absurdo que a gente não entende.

9. Enquanto galerista, você considera importante para o mercado de arte que existam artistas visuais que tratem de temáticas como a racial? Por quê?

JF: Tem artistas e projetos que a gente acha que vai ter uma aceitação e não, tem uma rejeição. A gente faz essas exposições livres, representar o artista e dar uma continuidade pelo projeto. A gente faz muita exposição que sabe que não vai vender nada e gente faz. A Galeria como componente cultural, a gente faz muitas coisas, a gente faz o que é possível. Enquanto galeria comercial a gente faz algumas experiências. A gente já ficou com artista que não vendeu, às vezes a pesquisa não chegou o tempo dela, às vezes, o público não vai ter empatia por aquela pesquisa, às vezes a gente não soube vender a proposta, a data pode estar errada, a gente nunca faz experiência única por causa disso. Se a gente não vender os artistas também vão perguntar o que está acontecendo. A Galeria, a gente entende mais como um coletivo do que eu (Juliana) e Flaviana, como galeristas. Quando a gente abriu a Emma Thomas a gente sabia que não vinha de famílias abastadas e que tinha essa limitação. Percebemos que havia a necessidade de uma cena mais laboratorial, menos elitista e mais democrática e acessível. E a partir disso que a gente foi encontrando a maneira de entender o curador e o colecionador, primeiro focamos no público, a gente percebeu que se a gente inventasse uma galerista, seria a nossa maneira bem humorada de falar desse cenário elitista. A gente abriu como movimento de contra cultura, como a gente não abriu no ataque mas, brincando, a gente foi recebido pelos próprios galerias, quanto pelo público que queria galerias mais receptivas.

10. Consegue citar um artista visual afrodescendente contemporâneo de que goste? Qual e por quê?

JF: Amo o trabalho do Paulo Nazareth que é bem expressivo. A gente gosta muito do Peter de Brito. Eu não sei se o Efraim Almeida é afrodescendente. Juliana vai mandar o nome de artista sul-africana que eu adoro.

FB: embora tenham aberto galeria de grafite, que não é uma arte de rua, eu não considero dentro de um ambiente de *Fine Art*, é arte de rua, é expressão de rua, eu acho que quando se analisa um grupo assim, a estatística deve ser um pouco diferente, a rua está aí pra quem quiser. Você entra à força, você atropela.

JF: na época que trabalhei feminismo tinha o *Black Power* e uma força estética bem forte, acho que tudo é necessário, que tenham uma pesquisa com afrodescendência, que eles também se unam para apresentar essas questões no sentido positivo do diálogo. Foi o que a gente fez quando abriu a Galeria, a gente viu que existia um movimento de arte alternativa, acho que não só os negros, mas várias expressões que não encontram lugar, tem coisas que se encontrarem lugar é outra questão, as pessoas precisam avisar as outras que está acontecendo. Tem gente que não sabe que tem mulheres negras produzindo, tem artistas que eu sou fã que nem sei o nome. A gente, às vezes, sabe a cara do trabalho e não a do artista. É uma realidade que você não sabe.

ENTREVISTA COM GALERISTAS

NOME DA GALERIA: Zipper

DESEJA QUE A IDENTIDADE DA GALERIA SEJA MANTIDA SIGILO?

() Sim () Não

NOME DO RESPONSÁVEL PELAS RESPOSTAS: Lucas Cimimo

FUNÇÃO: diretor

LOCALIZAÇÃO: Jardins

DATA: 01 de julho 2015

1. A sua galeria costuma se preparar para participar de feiras internacionais de Artes Visuais? Se sim, quais foram as mais importantes das quais participaram nos últimos dois anos?

Sim. *Parc (Peru Arte Contemporânea)*, de 2014. *Moving Image* (vídeo arte), 2014, em Nova Iorque. *Art*, 2014 e 2015, em Londres.

2. Qual é o público alvo de sua galeria? Pessoas físicas ou jurídicas? Público classe A, B ou C?

Não tem um público. A maioria das aquisições são para pessoas físicas.

3. Quais são os tipos de trabalhos que têm maior aceitação junto a esse público: esculturas, pinturas, fotografias? Cite outras linguagens se julgar necessário.

Apostamos em alguns artistas que apostam em arte e tecnologia como Fernando Velásquez (algoritmos), atual curador da *Red Bull* deste ano, e Marcio H. Motta (vídeo arte em objetos, projeta sobre os objetos) que acabou de entrar, recém-formado pela UnB, 31 anos. Tem alguns artistas que fazem vídeo. A maioria dos vídeos que são comercializados você acha na internet, você compra algo que está público. Tento vender vídeo arte por mais que achem que não é arte, não tenho paciência para assistir vídeos muito longos. *Timing* de vídeo curto, vídeos de 30 segundos em *looping*.

4. Existe uma temática específica que atraia os colecionadores, um assunto que tenha maior aceitação? Se sim, qual ou quais?

Tem linguagens com mais resistência e tem outras que são mais compradas? É uma questão estatística, não consigo presumir o que vai vender. Eu já errei muito em exposição. É lugar certo, na hora certa. Tem artistas que tem uma tendência a vender mais fácil que o outro. Muito mais fácil vender um artista do que um Jaime Lauriano.

Quanto mais você se restringe menos público você atinge. Tem galerias que abriram para atingir o mesmo público. A Mendes Wood DM e a Luisa Strina, por exemplo, vendem para a mesma meia dúzia. No Brasil tem uma limitação clara, os preços que eles têm é muito complexo. A Zipper tem vendido para os parrudos e a primeira obra, no caso de colecionadores jovens. A primeira obra que comprou na vida comprou na Zipper, por exemplo, é muito legal vender para um grande colecionador. Essas outras galerias nunca vão conseguir vender a primeira obra para uma pessoa. Buscamos artistas com boa bagagem com boa repercussão institucional. Que tenham uma coisa que por si só já passem uma mensagem. São propostas. Tudo é importante nesse sentido.

Existe sempre a discussão entre artes conceituais e visuais dentro do visual existe o conceito, dentro do conceitual existe conceito, essa “briga”, entre uma e outra é complexa, mas existe. Na lógica, tudo tem um conceito. Têm artistas que preferem contar mais e artistas que preferem contar menos. A gente gosta de coisas que já te passam essa mensagem, você não precisa abrir uma página. Estava exposto Luis Coquenão (Angolano). Encontrado na Arte Rio e um cliente em comum fez essa ponte. Dentro da lógica existe uma questão de postura.

Temos adotado essa nesses cinco anos de abertura, de existência. Na exposição de Morazi, em junho desse ano, tivemos 1200 visitantes na galeria Zipper, se 5% foram clientes. A Zipper não funciona para meia dúzia. Não é um lugar segregador, uma postura de acolhimento é necessária, independente de ter dinheiro ou não. “Posso ver obra do acervo?”, “Pode”. A gente tem o objetivo de promover a Galeria e o acesso a ela, a marca. Tudo é uma marca. A Zipper é a galeria que tem mais seguidores no Instragam, no Facebook, por si só já um número expressivo.

5. E uma temática rejeitada pelos colecionadores? Se houver, qual ou quais?

Há temas mais difíceis. Temas sociais as chances de vender estatisticamente são menores. A grande questão é achar quem compre. Um tema que gera repulsa em muita gente.

6. Por que isso acontece?

É uma coisa que tem que ver diariamente. Ou se coloca em casa ou se embala e espere valorizar por 15 anos.

Trabalho do João Castilho, “Terra Dada” (mostrou uma imagem que tem uma cova aberta e depois a mesma coberta), um trabalhador rural trabalha a vida toda e somente quando ele morre tem um pedaço de terra onde ele é enterrado. São duas fotos.

Pedro Varella tem uma boa saída, tem uma obra bonita, bem executada, a Estela Sokol tem uma saída grande, João Castilho vende mais ou menos, Carolina Ponte que tem esse desenho sobre papel, pintura. Adriana Duque, Ana Hock.

7. Você diria que há temáticas ou assuntos que, porventura, estando presentes nas obras poderiam dificultar as vendas das mesmas tais quais questões raciais, sociais ou de gênero? Se sim, por que acredita que isso ocorra?

Sim (ver resposta acima). O que é mais vendável uma Adriana Duque ou um João Castilho?

8. Você tem artistas que tratam de temas sociais?

Daniel Escobar e especulação imobiliária, e a falsa venda de apartamentos e a busca da felicidade. Ele pega os guias de viagens, pega o melhor de cada um, cria uma cidade em 3D que omite os problemas sociais que existem. Busca folhas de *outdoor*, retira fragmentos com um furador e depois monta imagens com as bolinhas que simulam fogos de artifício. Como você vende uma obra dessa para uma pessoa mais capitalista? Depois que você compra, você será igual às outras pessoas.

Como falar de crítica de consumo se você faz algo para consumir?

É uma galeria que vende coisa barata, mas está num espaço grande. Adriana Duque tem uma coisa engraçada, ela busca meninas pobres e transforma em princesas. Felipe Morozini que critica a cidade falando sobre os cinzas, da beleza do dia a dia. O trabalho não é isso, mas tem parte disso de meninas humildes, não é pra fazer apelo.

9. Como preparar um bom artista? Como o artista entra numa galeria do porte da Zipper?

Sergio Carvalho é o único colecionador brasileiro com obras exclusivamente de arte contemporânea. Sua coleção esteve no Paço das Artes, exposição chamada “Vértice: Duplo Olhar”, o maior colecionador de arte contemporânea de verdade. Ele tem uma coleção com

obras de 1.300 de artistas novos, ele é a única chance de ver um coletivo com um panorama do que acontece de arte contemporânea, você não vai ver isso em nenhum lugar.

10. Que caminhos apontaria para os novos artistas ou quem quer entrar numa galeria?

Quanto artistas se formam por ano? Quanto artistas tem numa galeria num time? A Zipper tem 25 artistas. O fato de trabalhar com jovens artistas, se um artista foi fazer residência você fica sem receber obras. Tem que ter um grupo de artistas que produzam com essa oscilação. Precisa de alguma maneira equilibrar isso, por isso o número de artistas é muito maior.

11. Você acha importante artistas com essa temática mais social?

A maioria dos trabalhos hoje em dia têm um apelo grande com a crítica da sociedade. Só ver a última Bienal, era praticamente toda a exposição ligada a esse movimento. Não se paga a conta da Galeria com obras de temática social. Cada um tem que fazer o que ele sente encorajado, o que o coração manda fazer. Acho importante. Mas a Galeria tem que ter um recorte e o nosso foi para tentar trabalhar com artistas que tenham em si uma mensagem mais clara. Obras que tenham um espírito.

12. Se recorda de haver no elenco de artistas visuais da galeria, algum que seja afrodescendente? Se sim, poderia dizer o nome desse artista e com qual temática ele trabalha? (Não é crucial que o nome seja mencionado, mas a temática sim).

Lógico que tudo é importante cada artista vai dar seu ponto de vista, acho que existe um preconceito e esse preconceito sofrido te gera estímulos. Eu não posso falar de racismo. É importante colocar para discutir as coisas, mas tem muitos artistas que discutem a técnica, o processo, e outros que discutem, depende do seu estímulo, do que você viveu. Tudo é importante, depende da maneira como você fala, se a mensagem é percebida. Isso é um ponto importante. Não adianta fazer uma exposição que vai criticar o mundo se as pessoas não entendem o que você passou.

13. Se não há, você conseguiria elencar os motivos dessa ausência?

Um negro mulçumano no poder é o ápice da contradição (referindo-se ao presidente dos EUA, Barack Obama). A sociedade americana é racista, mas ao mesmo tempo o presidente é negro. Grande parte da população é negra e duvido que votariam num lourinho, mas isso é uma estatística, tanto que a Dilma tem muito mais aceitação que o Aécio que é um playboy.

14. Enquanto galerista, você considera importante para o mercado de arte que existam artistas visuais que tratem de temáticas como a racial? Por quê?

É um pouco contraditório, falar criticamente sobre o consumo, mas viver do consumo. Adriano Costa falando sobre a identidade do consumo e que é tão exclusivo quanto ter uma bolsa da Channel.

15. Consegue citar um artista visual afrodescendente contemporâneo de que goste? Qual e por quê?

Tem que ter uma afinidade, o galerista e o artista, tem que ter uma sincronicidade. Não consigo julgar, não consigo falar dessa questão do artista negro. Um negro conseguiria ter qualquer trabalho aqui exposto, o tema é a questão que se explora, os artistas negros também são minoria numa faculdade, também é uma questão de quantos artistas são formados e são negros, já tem uma concorrência grande sobre os artistas. Têm muitos artistas que eu gosto e que eu trabalharia. Vou te contar uma coisa, James Kuda é um artista japonês, muita gente ama ele, coleção de artistas japoneses, ele fica puto, ele é escolhido porque é japonês ou porque a obra é boa?

ENTREVISTA COM GALERISTAS

NOME DA GALERIA: Mendes Wood DM

DESEJA QUE A IDENTIDADE DA GALERIA SEJA MANTIDA SIGILO?

() Sim (x) Não

NOME DO RESPONSÁVEL PELAS RESPOSTAS: Renato Silva

FUNÇÃO: diretora

LOCALIZAÇÃO: Jardins

DATA: 21 de julho de 2015

(Depois de me receber, me presentear com um livro que eu estava comprando na loja da Galeria, me oferecer água e café, Renato Silva, pergunta se poderia começar falando, para nos conhecermos melhor. Concordei).

Acho complicado quando a gente começa a tratar do trabalho de arte como se houvesse a plataforma do racial ou dar cor, ou de gênero. Acho que esses são tempos onde as pessoas tem levantado muitas bandeiras. Tenho uma bandeira só que é a bandeira do oprimido. Não posso dizer que sou feminista, mas sempre vou estar do lado das mulheres. Estou falando por mim, eu levanto a bandeira da luta contra o racismo, de tudo que diz ser negro num país como o nosso. Isso é premente no cotidiano, a arte é um caminho maravilhoso pra gente, trazer a conscientização o enobrecimento da raça e tudo mais pelo trabalho de arte em si e não por ser um trabalho de arte feito por alguém da raça negra. A arte fala por si só, toda arte é política. Se a gente tentar extrapolar muitos limites como sendo de um afrodescendente de um trabalho afro, todas essas escalas, todas essas premissas já estão embutidas na concepção do trabalho. Agora eu acho importante salientar uma coisa. A gente nunca pode deixar de se auto-afirmar. A gente obteve uma série de conquistas, a gente teve conquistas que focaram num nível muito raso, inclusive do negro com relação a sua riqueza cultural e histórica, as conquistas que tivemos como chegar nesse ponto e daqui onde ela pode partir, ou até onde.

(Sobre eu chamá-lo de galeristas mais de uma vez, quando em verdade, ele é diretor de geral da Galeria).

Marchand é o galerista que eram conhecidos assim nos anos 90, que era reconhecidamente um galerista.

1. Qual o seu papel como diretor?

Cada galeria é um modelo de gestão, assim como cada empresa tem um modelo de gestão, alguns são bastante verticais, aqui o modelo de gestão é bastante horizontal, são três galeristas que passam a maior parte do tempo deles fora do país. Esta é uma galeria que teve um alcance internacional. É uma galeria muito jovem, ela se solidificou hoje como uma das grandes do país, fazendo 14 feiras num ano, 12 no outro. Se não tiver no Brasil pessoas para tomar conta disso, fica complicado. Eu sou diretor da galeria que toma conta de tudo, mas tem outras diretoras e nossa plataforma de diálogo não tem uma questão hierárquica. Eu cuido mais da produção, comecei como produtor até chegar a esse cargo.

2. Como estávamos falando de empoderamento e da questão racial, ele me informou de um fato ocorrido nos EUA no dia 10 de julho, sexta-feira passada.

Os EUA são o único país onde há contextualização da luta do negro que não impede que haja ainda hoje esse pedido de reparação, você vê o que aconteceu na Carolina do Sul dois dias atrás. Houve uma passeata depois de 50 anos, na qual afro-americanos pediram a retirada da bandeira dos Confederados dos prédios públicos, não sei que prédios eram exatamente. Houve manifestação dos Confederados para não retirada disso, e houve uma coisa que acho fundamental para o negro brasileiro entender que há nos EUA uma crescente luta por equiparação, depois do Obama é lógico, houve uma marcha contrária e houve conflito nas ruas, na Carolina do Norte se não me engano, onde há uma nova geração de *Black Panthers*. Há duas gangues nos EUA que centralizam as ações dentro desse caráter de gangue mesmo, *creeps* (azul) e *bloods* (vermelho). Ainda tem gangues que sempre estiveram em guerra e ano passado foi a primeira vez que eles sentaram para negociar uma trégua em torno do bem comum, a luta contra o racismo, estavam todos eles lá, os jovens *Black Panthers* e aí teve uma luta séria contra esses racistas que queriam a manutenção desse símbolo máximo da segregação.

O ano passado a gente teve uma conversa aqui na Mendes Wood DM e convidei a artista e escritora Coco Fusco (cubana-americana), a gente tratou sobre arte e racismo. foi a primeira vez que, no Brasil, houve essa conversa numa galeria de arte. Depois disso surgiu “A Presença Negra”. “Nossa primeira ação foi na Mendes Wood”, achei estranho ler/ ouvir isso, eles estiveram aqui, mas mandamos convites para organizações nas favelas, Heliópolis, esperávamos 50 pessoas, e vieram 300. Tinha um homem negro chorando, pasmo dizendo que não esperava que isso acontecesse nesse lugar, que tivessem tantos negros e negras numa vernissage.

O racismo na nossa sociedade é endêmico e quando falamos em discutir o racismo temos que falar que pela enorme barreira do financeiro e econômico que faz com que a discussão se dilua. Por isso a gente está sempre lidando com essas barreiras para estabelecer a discussão.

3. Como você chegou aqui e como se deu seu interesse por arte contemporânea?

Nasci e fui criado numa favela e desde cedo fui acostumado a trabalhar. Fui criado na Vila Guarani, e a gente vivia ali embaixo, à beira da Rodovia Imigrantes. Depois eu morei no Grajaú na parte da minha pós-adolescência. O que aconteceu comigo foi o seguinte: desde moleque eu aprendi a brigar por aquilo que eu queria ter, os meus pais sempre foram guerreiros e trabalhadores, foram pais de quatro filho e podiam prover comida e teto das casas onde minha mãe trabalhava. E desde moleque eu sempre tive comigo que se eu quisesse uma bicicleta eu teria que ter dinheiro para comprar uma. Meu pai era pedreiro e minha mãe faxineira; minha pai pernambucano, minha mãe paranaense. Desde os seis anos eu lembro que insistia com um senhor negro, seu Humberto, eu ficava insistindo, “deixa eu te ajudar a pintar”, pensando na *bike*, ele tinha um centro de umbanda. Foi o primeiro trabalho que tive ajudando esse pintor. Depois eu trabalhei num boteco. O primeiro cara que me deu um trabalho foi um negro e o segundo também. Ele falou que gostava de jogar bilhar e ele pedia para eu servir os caras lá. Eu trabalha numa oficina mecânica, num mercadinho. Eu olhava as casas que tinham jardim e falava: “posso cortar a grama do seu jardim?”. Pra ter linha, pra ter vareta, folha, descolar rolimã. O estudo caminhava a essa vontade de estar na rua, eu sou o terceiro. Eu cuidava da casa e cuidava do mais novo. Eu fiz tudo o que você poder imaginar, eu trabalhei numa empresa como office-boy, eu fiz tudo o que você pode imaginar para ter meu próprio dinheiro. Sempre gostei de ler, de Humanas mais do que de Exatas. Prestei vestibular para a Casper Líbero e não tive grana para pagar sequer a matrícula, ia fazer Jornalismo. Fiquei 10 anos sem estudar, trabalhava, tocava em banda e era “jogador”, trabalhava para ter grana e ajudar em casa. Fui galgando posições, tive uma

loja na Galeria do Rock, até um dia em que estávamos lá os dois sem grana, e ele já tinha trabalhado como montador na Bienal, ele não pôde ir, mas disse que mandaria um amigo. Meu contato com arte contemporânea era mínimo, tinha visto Rodin no MASP*, uma vez, não tinha relação com arte contemporânea, arte para mim era pintura e escultura. Aí, foi quando minha vida mudou, fui fazer essa primeira montagem e vi que dava para ganhar uma grana com aquilo e fui fazer montagem de exposições. Nesse momento eu resolvi estudar e mudei minha vida. A figura do curador era algo que eu poderia objetivar um dia, porque ele era a pessoa que pensava na arte, no conceito, eu tinha um fanzine e pensava em música, em cinema, eu olha e pensava: “uau, isso é muito legal!”. Continuei fazendo esses trabalhos, juntamente com montagens em galerias, cenografia para exposições, topei qualquer coisa, pedreiro, pintor de casa. Fui convidado para a Galeria Fortes Villaça e aquilo mudou minha vida. Eu passei na USP e fiz Letras. Quando eu estava na Fortes Villaça, e estabeleci contato com OsGêmeos, eles me convidaram para escrever pela primeira vez sobre arte contemporânea. De não me conformar para ficar no *backstage*. Escrevi outro texto para o catálogo dos OsGêmeos para cá e FAAP. Aí o NUNCA também me convidou para um texto da exposição em Paris. Comecei, então, a escrever sobre arte. Fiz a coordenação de Bienal e tudo isso me deu uma bagagem assustadora. Passei um ano na Bienal de 2010, os artistas que tinham as grandes construções dentro do pavilhão. Abri uma empresa, passei a fazer produção para a Galeria Millan, para o Pivô (uma organização independente, fazem exposições, ateliês com artistas, espaço de pesquisa e difusão da arte), fiz a produção da primeira exposição do Pivô, em 2011. Tudo o que eu fiz tentei ser o melhor, se eu pintasse a casa, ela tinha que ser bem pintada e que eu não sujasse a casa, eu tentava ser bem naquilo que fazia. Essa coisa da ordem tem muito a ver com a minha mãe, moramos numa favela, mas ela pode ser o lugar mais limpo do mundo. Meus pais sempre foram essa referência muito forte” A gente não tem nada pra te dar, mas a gente tem valores”. Uma coisa que devo frisar é que nunca enxerguei o branco como inimigo, eu sempre fiz questão de mostrar pra mim mesmo, talvez por isso mesmo, não projetava isso no dono, nem no patrão, se você fica projetando no Outro a aprovação dos seus atos e de seu potencial produtivo você vai criar muito mais barreiras. Mas como sempre batalhei por aquilo que eu queria, isso me deu força para galgar objetivos maiores. Depois do Pivô, eu vinha fazendo algumas montagens na Mendes Wood DM, eu fiz uma equipe de montagem, fui convidado pela Mendes Wood DM para trabalhar aqui, uma galeria crescendo se estruturando, me convidaram. Desde o momento em que pisei aqui como profissional, tive contato com esses três caras que são pessoas muito humanas, sempre me reconheceram e sempre tive um respeito muito grande desde o momento em que cheguei aqui. Foi o primeiro local onde a minha experiência contava, onde o que eu falava era ouvido e levado em consideração. O que foi muito importante para meu crescimento na minha fase adulta. Estou aqui desde agosto de 2012. O canal de diálogo aberto com eles comigo, essa segurança que carrego comigo, essa foi uma forma de enxergar mais e mais em mim esse potencial, a gente sempre se viu limitado pelo sistema, teve uma plataforma muito honesta de troca. Por serem pessoas jovens, eu sou a pessoa mais velha na galeria, sempre acreditaram na minha experiência como algo positivo. Isso me ajudou a potencializar o que considero ideal para o ambiente de trabalho, todo mundo se ajuda, todo mundo se apóia, a gente cuida um do outro.

(continua).

Dois dados que podem ser importantes para registro, sou de 1973, tenho 42 anos, de todos meus amigos de quando tinha 10, 9 anos, esses dias eu fiz as contas de 15, apenas 3 sobreviveram e um deles fui eu. 12 morreram, 8 na mão da PM. Outros dois em briga e dois por AIDS. A gente vive sobre a égide do poder do branco endinheirado, nunca vou julgar um irmão. Da mesma forma que não julgo.

O “A Presença Negra”, poderia ser mais potente, sendo um grupo mais envolvido com os irmãos se buscassem mais parcerias, envolvimento com as instituições, para buscar a

inserção não somente no mercado, mas o mercado não é tudo, ele é somente uma das facetas onde pode ser propagada a arte. Tem artistas que sabem que podem se inscrever em editais, partindo por uma ação mais efetiva. Fazer com que a arte dele seja vista e discutida. E se fechar no grupinho.

16. A sua galeria costuma se preparar para participar de feiras internacionais de Artes Visuais? Se sim, quais foram as mais importantes das quais participaram nos últimos dois anos?

Sim. A gente começou a selecionar um pouco mais porque é muito custoso, para estruturação da galeria, é muita gente passado muito tempo fora da galeria, agora que estamos mais estruturados, a gente precisa da presença dos galeristas e dos profissionais de venda. Uma galeria de MG que vem expor aqui na SP Arte, ela vai ter um público que não vai viajar para ver a galeria na cidade de origem.

17. Qual é o público alvo de sua galeria? Pessoas físicas ou jurídicas? Público classe A, B ou C.

São Paulo, Rio de Janeiro, existe sempre um grupo de colecionadores que visita todas as galerias e compra em todas as galerias. Tem gente que compra mais numa galeria porque gosta das obras dessa galeria. As galerias são até parceiras nesse sentido, elas não são inimigas. Se houver um artista que está numa galeria ele pode ser indicado por outra galeria para um comprador. O valor do trabalho de arte na Galeria Mendes Wood DM, ele não é tão elevado, ela tem um valor por trabalho do artista razoavelmente mais baixo que algumas galerias que tem o tamanho que temos, o volume do trabalho dos artistas é muito grande, por isso um time de 19 funcionários, contando com os três galeristas. E a outra questão, isso faz com que colecionadores que estão começando a tomar contato com o mercado de arte façam uma coleção a partir das coisas que eles gostam. Posso dizer que temos trabalhos que vão de 1.500 a 50.000 dólares.

18. Quais são os tipos de trabalhos que têm maior aceitação junto a esse público: esculturas, pinturas, fotografias? Cite outras linguagens se julgar necessário.

O colecionismo no Brasil é novo, então a pintura acaba sendo o grande chamariz, acho que em todas as galerias. A Mendes Wood DM como tem essa caráter diferente no programa dela, o Paulo Nazareth, por exemplo, não faz pintura, é um dos mais vendidos. Não para dizer que procuram mais pintura. A pintura sempre vai ser mais procurada.

19. Existe uma temática específica que atraia os colecionadores, um assunto que tenha maior aceitação? Se sim, qual ou quais?

Não tem uma linguagem específica buscada pelos compradores.

20. E uma temática rejeitada pelos colecionadores? Se houver, qual ou quais?

Na Mendes Wood podemos dizer que não. Temos um artista como o Fernando Max Penteadado, com diálogo calcado no homoerotismo/ homoafetivo e tem uma boa saída. Temos uma gama de conceitos muito vastos. Você tem arte política, tem arte conceitual, tem a pintura, tem o homoerotismo, tem a fotografia, você tem tudo. E a Mendes é reconhecida por isso, ela se expandiu por lidar com muitos temas, se espinhosos ou não, mas não parte da gente. É um programa bastante amplo. O público de arte contemporânea está preparado para lidar com temas mais maduros. Tem a ver com a formação da cultura no Brasil, uma Bienal também lida com temas específicos ou maduros ou espinhosos, uma Bienal tem um caráter mais educativo, de uma educação para arte. Uma galeria de arte tem a liberdade para estabelecer em seu programa aquilo que ela quer, ela dá voz ao seu artista para produzir aquilo que ele quer produzir. Acho que as galerias dão mais importância aos temas que podem ser considerados espinhosos em qualquer exposição. Tiago Martins de Melo trata da formação do povo brasileiro, trabalha com sincretismo religioso, erotismo tudo no mesmo pote, questões de luta pela terra, questão de luta dos negros pela auto-afirmação, você poderia ter como base, um artista que lida com temas contundentes.

21. Você diria que há temáticas ou assuntos que, porventura, estando presentes nas obras poderiam dificultar as vendas das mesmas tais quais questões raciais, sociais ou de gênero? Se sim, por que acredita que isso ocorra?

Isso é muito relativo. Uma pessoa que compra um trabalho do Paulo Nazareth ela está comprando algo que traz uma discussão imediata, se ela vai expor algo que vai por na sala, no quarto. Na minha casa por exemplo, a maior parte das obras é de caráter político. A pessoa se sente confortável com aquilo que a faz se entender. Óbvio que você vai ter aquelas pessoas que querem combinar a obra com o sofá e com a parede, o equilíbrio da forma e narrativa, vai de pessoa para pessoa. Eu tendo a acreditar, não gosto de escrever texto com linguagem muito rebuscada ou muito acadêmica, eu prefiro escrever numa linguagem mais direta, a função é comunicar, uma escolha que eu faço, mas não posso me censurar ou limitar no campo da discussão, pensando que o espectador não está apto a entender esse ou aquele assunto, não posso pensar que um comprador vai deixar de comprar pelo tema que aquele trabalho propõe.

22. Se recorda de haver no elenco de artistas visuais da galeria, algum que seja afrodescendente? Se sim, poderia dizer o nome desse artista e com qual temática ele trabalha? (Não é crucial que o nome seja mencionado, mas a temática sim).

O Tiago Martins de Melo, vai ter tanto o Candomblé, como a luta pela terra. Paulo Nazareth, talvez Roberto Winter e Deyson Gilbert. Anna Bella Geiger, de uma geração anterior, do mesmo momento de Cildo Meirelles, do Tunga, que tratam do tema mais políticos. Das pessoas das galerias, existe o *liaison*, que cuidam de determinados artistas. Fernando Marques Penteado. Eu cuido desses artistas. São 26 artistas no programa incluindo Sonia Gomes.

23. Se não há, você conseguiria elencar os motivos dessa ausência de artistas negros?

Acho que é uma questão da formação cultural. Temos poucos artistas negros produzindo no Brasil, essa falta de cuidado com as populações negras, pobres periféricas, no que diz respeito a criar oportunidades de acesso, estudo na arte, as universidades. Então a arte quando chega, chega num momento muito tardio, isso está mudando aos poucos. A Bienal tem esse cuidado de levar as crianças até lá. Para que as pessoas saibam que a arte é uma possibilidade na vida de todo mundo. A gente tem dois artistas no programa e tem outros brancos que trabalham com a temática de forma mais contundente e tem um diretor. Paulo Nazareth eu curei uma produção dele na Alemanha chamada "Genocídios nas Américas", do índio, do negro, levamos a Elisabete Gomes da Silva (esposa do pedreiro Amarildo), a ativista do Blogueiras Negras, Maria Rita Casagrande, Tonico Benittes (kaiojá). Foi super bem recebido, tivemos essa conversa. Uma semana antes abri "O ponto de ebulição", é o nome da exposição com 10 artistas brasileiros, PSN, pós-junho de 2013. Artsy é um dos maiores sites sobre exposições do mundo todo. Saiu como uma das 30 coisas a serem vistas no verão europeu.

24. Enquanto galerista, você considera importante para o mercado de arte que existam artistas visuais que tratem de temáticas como a racial? Por quê?

Pessoalmente acho fundamentais por conta da nossa luta. Aqui no Brasil, no mercado, segue a mesma linha porque a gente vive num momento onde o crescimento do conservadorismo na sociedade brasileira, 30 % da câmara é de evangélicos, é uma onda que vai tomando conta do país, a gente pode ser engolido por essa onda conservadora, vai ser difícil encontrar voz.

25. Como um artista entra no time da galeria? O que atrai?

Tem que produzir, tem que continuar trabalhando e buscando de alguma forma mostrar o seu trabalho. Existem dezenas de editais, as pessoas têm que procurar seus editais, se

organizar, apresentar projetos para exposições. Eu apresento projetos, não foi aceito por conta da verba, não foi aceito, ok, mas o projeto existiu. E fiz isso por mim mesmo. Eu não posso ficar esperando que o mercado abra a porta pra mim. Galeria não pode ser o objetivo principal. Quando a galeria se torna o principal objetivo, penso, será que a respeitabilidade pela obra tem que vir do mercado? Nesse ponto eu sou um pouco turrão.

26. Consegue citar um artista visual afrodescendente contemporâneo de que goste? Qual e por quê?

Sidney Amaral, acho foda o trabalho, Sonia Gomes, Paulo Nazareth, Flávio Cerqueira. Emanuel Araujo. Olyvia Bynum. Bárbara Avelino.

ENTREVISTA COM GALERISTAS

NOME DA GALERIA: PILAR

DESEJA QUE A IDENTIDADE DA GALERIA SEJA MANTIDA SIGILO?

() Sim (x) Não

NOME DO RESPONSÁVEL PELAS RESPOSTAS: Elísio Yamada

FUNÇÃO: Proprietário diretor

LOCALIZAÇÃO: Rua Barão de Tatuí, 389, Santa Cecília

DATA: 03/ 08/2015

1. A sua galeria costuma se preparar para participar de feiras internacionais de Artes Visuais? Se sim, quais foram as mais importantes das quais participaram nos últimos dois anos?

Feiras nacionais participamos de duas SP Arte e Arte Rio. Já fizemos a SP Foto, a PARTE por dois anos, mas essas são as feiras nacionais que fizemos. No começo da galeria fizemos várias feiras internacionais, América Latina que é o que a gente gostava, declinamos de Peru e do Chile. No Peru há duas feiras, inclusive você poderia pedir um apoio deles, um convite VIP. ARCO em Madri, importante e tradicional, México por três anos, cenário consolidado, galerias ótimas, o último ano não foi bom talvez a gente não volte. No final do ano fazemos Untitled, em Miami. Por ano resolvemos que faremos duas a três internacionais e duas no Brasil.

2. Qual é o público alvo de sua galeria? Pessoas físicas ou jurídicas? Público classe A, B ou C?

A gente gosta de acionar as instituições, museus que tem programas de aquisição. Além da questão do retorno, mas também do reconhecimento do trabalho. Já vendemos para o SENAC, escritório de advocacia que tinham uma intenção de decorar a sala, mas era um colecionadora.

3. Quais são os tipos de trabalhos que têm maior aceitação junto a esse público: esculturas, pinturas, fotografias? Cite outras linguagens se julgar necessário.

Na minha galeria é a pintura. Gostamos de artistas que fazem uma boa pintura, mas não é vamos ter pintores porque achamos que sai melhor no mercado. Mas é uma questão de gosto e de vontade, mas efetivamente o que sai mais são as pinturas.

4. Existe uma temática específica que atraia os colecionadores, um assunto que tenha maior aceitação? Se sim, qual ou quais?

Acho que não tem uma temática que saia mais. Uma coisa que causou surpresa na exposição Rosenberg Sandoval, eu comecei a descrever o trabalho, uma instalação que ele fez na Colômbia, que apresentava 17 formas diferentes de falar “assassinato” por questões de dialeto e como poderia descrever isso, a pessoa que eu estava falando não quis nem saber mais sobre a obra devido ao tema. As telas e os trabalhos de pintura com uma tendência mais abstrata. Se bem que fizemos uma exposição de Flávio Flaques, vendeu todos os trabalhos da sala, ele é um super pintor realista, mas ele fez uns desenhos de

papel amassado, ele desenhou e pintou bolinhas de papel amassado, “A4”, “Ofício”, umas caixas na parte de dentro. Trabalha com pintura.

5. E uma temática rejeitada pelos colecionadores? Se houver, qual ou quais?

Somos uma galeria jovem ainda formando seu público, mostrando a que veio, nunca imaginei que em dois três anos teríamos uma representação como temos, porque um determinado artista é representado pela galeria. Acho que é uma coisa a ser conquistada. Comparada a galerias que estão há muito tempo no mercado, muita gente compra porque tem o aval, o peso, a importância institucional, financeira, em termos de valorização. Mas nunca senti essa rejeição.

6. Você diria que há temáticas ou assuntos que, porventura, estando presentes nas obras poderiam dificultar as vendas das mesmas tais quais questões raciais, sociais ou de gênero? Se sim, por que acredita que isso ocorra?

Célio Braga que é um artista de Goiás, trabalha com questões dessa natureza, ele trabalha com camisas brancas que os amigos entregam abordando a questão da delicadeza, da fragilidade, de assuntos pessoais da vida dele, o fazer a costura que remete a infância de quando ele morava com a vó. Usa tecidos de roupas de pessoas que ele conhece, traz mais sutilmente. Rosenberg Sandoval, tem uma ação em vídeo que se exhibe junto com o mapa do Brasil que é formado por perfurações com punhal. Milagros De La Torre, peruana que trata das questões políticas, tais como muitos documentos como livros proibidos pela igreja (biblioteca de Salamanca) que foram apagados. Por isso, há uma questão antropológica no trabalho dela: “quem é, para onde vai”, o interesse dela passa por isso, numa escala pequena, mas outra maior; fotografias retiradas das paredes das casas que ela registrou as marcas das fotografias nas paredes. Essas casas foram abandonadas por suas famílias (confirmar).

7. Sobre a importância da publicação de livros que tratem das obras dos artistas.

Em feiras internacionais ou mesmo no Brasil, o artista com uma certa idade sem livros, fica uma coisa meio pendente. Levamos um de nossos artistas duas vezes à Miami, e as pessoas perguntavam sobre livro desse artista.

Uma coisa que fazemos questão de fazer é uma reflexão crítica sobre a exposição, desde as primeiras exposições temos essa prática. Um artista nosso ganhou um prêmio de exposição na FUNARTE, ele fez a exposição e a publicação, a galeria completou uma verba. O que a gente procura na medida do possível é o registro, a história disso.

8. Temática latino-americana.

O mercado brasileiro conhece poucos os artistas que estão na América Latina. A gente gosta do que a gente vê e até por questões estratégicas, a Argentina é próxima, o Chile, a arte que é produzida no continente é reconhecida em grandes pólos de questionamento e comércio. Foi uma busca quase que natural. Eu não gosto muito desses rótulos, temos um interesse sim, não porque a questão geográfica é importante, mas é uma arte boa, muito boa. As vertentes clássicas que a arte aborda são importantes, mas não são uma característica. Há colecionadores que se interessam por arte política, como um colecionador de BH, a coleção se estruturou por isso.

9. Dimensão política da arte.

Acho super importante, é uma questão que me pega. Quando você olha um artista, analisa um artista por vias políticas, mas tem momentos que você talvez não saiba porque você gosta numa primeira aproximação, mas depois esses porquês vão sendo revelados. Pensando na forma como eu e meu sócio trabalhamos, antes de mais nada, temos que gostar muito do trabalho que estamos apresentando, e ver um sentido num grupo de artistas. Pensamos em estratégias no nosso negócio, por exemplo, estar com uma obra vendida por nós numa coleção interessante. “Esse é jovem mas pode dar um super potencial”, são questões que permeiam todas as nossas decisões. Óbvio que acho que é

uma questão bem-vinda, alguns artistas mais, outros menos, enfrentando isso de uma maneira mais direta, a gente tem isso como questão importante, mas não definidora, mas está presente. Arte é política.

10. Se recorda de haver no elenco de artistas visuais da galeria, algum que seja afrodescendente? Se sim, poderia dizer o nome desse artista e com qual temática ele trabalha? (Não é crucial que o nome seja mencionado, mas a temática sim).

Montez Magno (afrodescendente), com 82 anos, de Recife, há um trabalho em que ele traz um questionamento de quem ele é e de onde ele vem, uma brincadeira com palavras e com símbolos. “Monumento a Colombo” com dois ovos em vez de um. Três potes dos anos 1970 com fitas em conserva (maquina de escrever, fio de telefone e fita de telex). Ele amplia muito uma questão regional, reposiciona. Institucionalmente ele é o artista que tem mais retorno, ele esteve no Panorama de Artes Visuais, do MAM, sob a curadoria de Lisete Lagnado, com “Reduquítio”, 1971. O conhecemos por um livro, ele estava sem galeria, ficou muito tempo fora do mercado por escolha, acreditava que o mercado não correspondia as expectativas dele, tentou se auto-gerenciar. É de uma geração mais desapegada, com outra demanda, tem um contexto sociocultural, a questão pessoal, de personalidade. Ele pegou um vácuo e poderia estar num patamar maior, ter mais representação em museus, todo mundo reconhece que ele é um artista muito bom, estar em acervos importantes no Brasil e fora, participou de Bienais de projetos importantes e interessantes. Ele é um grande exemplo da relação entre artista e galeria, vendendo diretamente, mas além disso, que mais ele vai conseguir fazer, a galeria ajuda com exposições em seu espaço físico, mas também levando para feiras. Se tem uma chance de levar esses artistas a lugares onde sozinhos eles não chegariam, você tem uma grande chance enquanto galerista, que deve estar muito bem antenado “Vai funcionar bem na Espanha”, por exemplo. Mas a gente pode errar.

11. Artista jovem?

André Ricardo (afrodescendente), é jovem e incrível, totalmente focado na produção artística. Mora na Zona Sul, nasceu em 1985, e tem uma produção com uma coerência, com referência urbana, conexões que ele faz quando está em metrô, ônibus, a partir dos deslocamentos na cidade. Trabalho que é misturado com a vida, com a forma como ele vive. Na USP/ECA tinha um ateliê coordenado por alguns professores, eles selecionaram os artistas a partir de portfólio, no Paço das Artes. A gente viu no “Artistas Sem Galeria”, quando a gente vai pra feira a gente fica muito de olho. Outros artistas que passaram por esse processo a gente incorporou, o Rodrigo Sassi, por exemplo. Tem muita gente que indica alguns nomes.

12. Curadoria e exposições na Galeria Pilar.

Temos nove eventos na galeria por ano, considerando que temos duas exposições ao mesmo tempo ou duas individuais. A nossa curadoria é mais seleção do próprio artista, do trabalho que a gente vai trazer para cá. Uma situação mais recorrente. Mas existem projetos curatoriais também. Nos últimos três anos convidamos curadores uma vez por ano. Convidamos curadores para escrever textos de abertura de exposições, convidando o curador via o artista que vai expor, uma reflexão em cima do que ele vai expor.

13. Você conseguiria elencar os motivos dessa ausência do artista negro/afrodescendente no mercado?

Sempre houve uma grande diferença, os menos favorecidos, os mais favorecidos, a arte acaba refletindo isso. Assim como não tem, quando eu estudei na FAU não tinha nenhum artista afrodescendente. Essa ausência está como reflexo da própria sociedade. As artes plásticas ou visuais, ela tem uma entrada maior, assim como a dança. As artes plásticas tem mais possibilidade para grupos menos favorecidos. A gente tem um artista Benvenuto Chavajay, Guatemala, que também é índio.

14. Consegue elencar alguns artistas afrodescendentes cujos trabalhos lhe agradem de alguma forma?

Jaime Lauriano acho ele muito bom. Fabiana Faleiros que tem os vídeos que chamam “Masturbar” que quebram uns tabus. Abordando as questões do socioeconômico e sociocultural tem o Beto Schuafati que trabalha com a Luisa Strina, ele passou por nós e foi abduzido pela Luiza Strina.

APÊNDICE 2 – Modelo para avaliação de acervos de museus

PESQUISA TESE DOUTORADO:

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE AFRODESCENDENTE POR MEIO DAS ARTES VISUAIS

CONTEMPORÂNEAS: estudos de produções e de poéticas.

DOUTORANDA: Renata Ap. Felinto dos Santos – Instituto de Artes – UNESP

DADOS DO MUSEU:

1. Data de inauguração do Museu.
2. Quantas obras compõem o acervo desse Museu?
3. Quantos artistas afrodescendentes são autores dessas obras?
4. Quais são os artistas mais representativos do acervo?
5. Quais são os artistas contemporâneos no acervo? Há algum afrodescendente?

APÊNDICE 3 – Modelo para avaliação de livros de arte

PESQUISA TESE DOUTORADO:

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE AFRODESCENDENTE POR MEIO DAS ARTES VISUAIS

CONTEMPORÂNEAS: estudos de produções e de poéticas.

DOUTORANDA: Renata Ap. Felinto dos Santos – Instituto de Artes – UNESP

DADOS DO LIVRO:

1. Data de publicação do livro/obra.
2. Abrangência cronológica da obra?
3. Quantos artistas afrodescendentes são mencionados?
4. Quais artistas afrodescendentes estão mencionados vinculados a movimentos ou escolas artísticas?
5. Há imagens de obras desses artistas ou retratos deles próprios?

ANEXO 1

Informações da Disciplina

Júpiter - Sistema de Graduação

Escola de Comunicações e Artes

Comunicações e Artes

Disciplina: CCA0311 - Cultura Africana e Afro-Brasileira

African Culture and Afro-Brazilian

Créditos Aula: 2

Créditos Trabalho: 0

Carga Horária Total: 30 h

Tipo: Semestral

Ativação: 01/01/2007

Objetivos

A disciplina visa oferecer aos discentes subsídios sobre a temática Africana e Afro-brasileira, conforme Lei Federal 10.639/03, focalizando as linguagens artísticas.

Programa Resumido

A disciplina abordará o processo de formação cultural brasileiro, com ênfase na matriz africana, e, seus desdobramentos na atualidade.

Programa

Formação cultural brasileira: matriz africana.

Valores civilizatórios africanos presentes na Cultura Brasileira.

Racismo, etnocentrismo e identidade.

Preconceito, racismo, discriminação e segregação.

O olhar colonizador nas expressões artísticas.

Presença estética neoclássica da Missão Francesa no século XIX.

Os artistas negros do século XIX.

O projeto de identidade para a nação brasileira: o modernismo.

A produção artística na primeira metade do século XX: a mão afro.

A produção artística na segunda metade do século XX: a mão afro.

O Museu Afro Brasil.

Avaliação

Método

Aulas expositivas, seminários, resenhas de textos programados.

Critério

Os discentes serão avaliados a partir de leituras, exercícios e reflexões a partir de textos, atuação em dinâmicas de grupo, participação nas aulas e em seminários, relatórios críticos sobre visitas e roteiros programados, bem como prova escrita.

Norma de Recuperação

Bibliografia

ARAUJO, E. A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica, SP: Terenge, 1988.

BOSI, AS. Dialética da colonização, SP: Cia das Letras, 1992.

CUNHA, M.C. Arte afro-brasileira in ZANINI(Org.) Historia geral da Arte no Brasil, SP: Fundação Moreira Salles, 1983.

FONSECA, M.N.S. (Org.) Brasil afrobrasileiro, BH: 2000.

GARCIA CANCLINI, N. Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade, RJ: EDAFRJ, 2005.

LEITE, J.R.T. Pintores negros do oitocentos. SP:MWM Motores Diesel, 1988.

MOSQUERA, G. África en el arte latino-americano, Universidad de los Andes, 1991.

MUNANGA, K (Org.) Estratégias e políticas de combate à discriminação racial. SP: EDUSP,1996.

SILVA, D. CALAÇA, M.C. Arte africana e afro-brasileira, SP: Terceira Margem Editora, 2006.

RIBEIRO, D. O povo brasileiro, SP: Cia das Letras, 2006.

Site: www.arteafricana.usp.br

Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/cca/disciplinas>>. Acesso em: 23 jan. 2016.