

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes - IdA
Departamento de Artes Visuais - VIS
Teoria, Crítica e História da Arte

**Corporeidade negra como local para discursos na arte
afro-brasileira contemporânea**

Brasília, DF
2018

Mateus Raynner André de Souza

Corporeidade negra como local para discursos na arte afro-brasileira contemporânea

Monografia submetida ao curso de graduação em Teoria, Crítica e História da Arte da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do Título de Bacharel em Teoria, Crítica e História da Arte

Orientadora: Denise Conceição Ferraz de Camargo

**Brasília, DF
2018**



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES – IdA

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS – VIS

ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

Aos quatro dias do mês de julho de dois mil e dezoito, às dezenove horas e trinta minutos, realizou-se, no Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes na Universidade de Brasília, a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso do aluno **MATEUS RAYNNER ANDRÉ DE SOUZA**, intitulado “Corporeidade negra como local para discursos na arte afro-brasileira contemporânea”. A Banca Examinadora foi composta pelas professoras: Dra. **Denise Conceição Ferraz de Camargo** (orientadora), Dra. **Adriana Mattos Clen Macedo**, Dra. **Renata Simoni Homem de Carvalho**, Dra. **Cinara Barbosa de Souza** (suplente). Após arguir o candidato, a Banca deliberou pela aprovção; com a notificação SS. Proclamado o resultado, os trabalhos foram encerrados e, para constar, eu, Denise Conceição Ferraz de Camargo, presidente da sessão, após dar ciência ao coordenador do Curso de Teoria, Crítica e História da Arte, professor Dr. Gustavo Lopes de Souza, lavrei a presente Ata, que assino em conjunto com as professoras titulares da Banca.

Profa. Dra. Denise Conceição Ferraz de Camargo

Profa. Dra. Adriana Mattos Clen Macedo

Profa. Dra. Renata Simoni Homem de Carvalho

**A todos que vieram antes de mim.
A todos que virão.**

Eu agradeço, eu agradeço, eu agradeço

Por muito pensei na melhor forma de agradecer, se deveria de fato agradecer. Sempre me pareceu tão clichê agradecer a família pelo apoio dado, aos mestres pelos ensinamentos, aos amigos pelas trocas, a orientadora pelas contribuições, ao meu namorado pelo carinho.

Ao mesmo tempo que também me parecia injusto não agradecer a família pelo apoio dado, aos mestres pelos ensinamentos, aos amigos pelas trocas, a orientadora pelas contribuições, ao meu namorado pelo carinho.

Lembrei então de um mantra que muito me foi caro em um momento de tormenta. Era uma canção que repetia inúmeras vezes “eu agradeço, eu agradeço, eu agradeço...”. Essa frase ressoava em minha cabeça, um esforço constante em permanecer grato, entendido não como uma ação, mas um estado de espírito. Ainda que ressoe clichê e piegas, assumo essa gratidão perante a vida.

Penso sobre este agradecer incessável, a tudo e a todos. Agradecer a família pelo apoio dado, aos mestres pelos ensinamentos, aos amigos pelas trocas, a orientadora pelas contribuições, ao namorado pelo carinho.

Eu agradeço, eu agradeço, eu agradeço.

Mas, sobretudo, agradecer também aos percalços, aos momentos de dúvida, aos desesperos, a todos que partiram, a todos que aqui estão, aos encontros, desencontros, as tormentas, as trocas de curso, as lágrimas, aos sorrisos, aos elogios, as broncas, ao sagrado e ao profano, aos dias de sol, aos dias de chuva, aos momentos de glória e derrota, a todas às vezes que pensei em desistir, a todas que decidi continuar, as confluências de pensamento, aos embates, a tudo e a todos que me atravessaram.

Eu agradeço, eu agradeço, eu agradeço.

A todas encruzilhadas da vida

Eu agradeço, eu agradeço, eu agradeço.

Imagens são notas que resgatam a força ancestral, aquela que só conhece quem sabe que é preciso rezar bem o feijão fradinho para fazer um bom acarajé.

(Denise Camargo)

Resumo

Este trabalho propõe pensar o conceito de corporeidade negra na arte afro-brasileira contemporânea como um local para discursos da produção artística afro-brasileira. Compreender a corporeidade negra pela sua relação com a própria cultura afro-brasileira, encontrando um corpo plural, em que a noção de identidade negra perpassa todos os corpos. Entendo que a produção afro-brasileira contemporânea é um campo diverso, o que torna impossível tratar dela como um todo; A pesquisa ganha corpo com a análise de quatro obras afim de pesquisar aproximações entre a produção afro-brasileira contemporânea e encontrar possíveis questões levantadas pelos discursos da corporeidade negra na arte. As obras são: *Transmutação da Carne* (2015) de Ayrson Heráclito; *Implantar Anamú* (2016) de Dalton Paula; *Atos de transfiguração: receita de como fazer um santo* (2015) de Antônio Obá; E *Qual é o pente?* (2014) de Juliana dos Santos. Discutir o tema, ainda que na esfera de trabalhos acadêmicos, é esperar que um dia este conhecimento chegue aos estudantes da educação básica, que os artistas aqui estudados ganhem espaço e visibilidade em museus e exposições, é garantir também um debate antirracista.

Palavras-chave: arte afro-brasileira; corporeidade negra; cultura negra; artistas negras e negros.

Lista de Figuras

Figura 1. Mateus Raynner – “Inserções em circuito pedagógico I”.....	12
Figura 2. Representações da Sankofa.....	23
Figura 3. Juliana dos Santos - “Qual é o pente?”	29
Figura 4. Antônio Obá – “Atos de transfiguração: receita de como fazer um santo”.....	31
Figura 5. Antônio Obá – “Atos de transfiguração: receita de como fazer um santo”.....	31
Figura 6. Dalton Paula – “Implantar Anamú”	33
Figura 7. Ayrson Heráclito – “Transmutação da Carne”.....	35
Figura 8. Detalhe da roupa de charque e instrumento utilizado para marcação (Transmutação da Carne - Ayrson Heráclito).....	35

Sumário

INTRODUÇÃO	11
1. ARTE AFRO-O-QUÊ?: UMA BREVE APRESENTAÇÃO	16
1.1 DA GENEALOGIA À MAIORIDADE DE UM CONCEITO	16
1.2 ARTE AFRO-O-QUÊ-CONTEMPORÂNEA	19
2. CORPOREIDADE NEGRA	23
2.1 CORPOREIDADE NEGRA COMO LOCAL PARA DISCURSOS NA ARTE AFRO-BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA	25
3. QUATRO DISCURSOS DA CORPOREIDADE NEGRA NA ARTE AFRO- BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA	28
3.1 QUAL É O PENTE?	29
3.2 ATOS DE TRANSGIFURAÇÃO: RECEITA DE COMO FAZER UM SANTO.....	31
3.3 IMPLANTAR ANAMÚ	33
3.4 TRANSMUTAÇÃO DA CARNE	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	38
REFERÊNCIAS	41
APÊNDICE: Pequenas biografias de alguns artistas afro-brasileiros contemporâneos .	47

INTRODUÇÃO

Ocupar e entender meu local na Universidade sempre foi uma questão. O que se reflete visivelmente nas mudanças de curso e nas deambulações pelos diversos departamentos. Dentro do curso de Teoria, Crítica e História da Arte, o que coincide com o ingresso no movimento negro e no movimento estudantil, começo a dar corpo ao que seria minha pesquisa durante boa parte da graduação.

Começo a assumir uma postura ideológica de pensar a História da Arte a partir de uma perspectiva étnico-racial. O que se refletia no recorte dado na maioria dos trabalhos finais das disciplinas, fez transparecer um pouco o meu próprio movimento interno, de me entender como negro, como pesquisador negro e de que maneira poderia construir uma pesquisa acadêmica consciente, quais contribuições eu poderia dar à academia, à arte e aos artistas que me são referência.

Vinculado ao projeto de pesquisa *Narrativas da Pele: identidade e autorreferência na produção imagética*, coordenado pela Professora Denise Camargo, ingresso na pesquisa científica, traço um estudo sobre as possíveis relações entre o corpo negro, cultura afro-brasileira e a fotografia contemporânea.

Entendo a monografia de final de curso como um elemento conclusivo de uma etapa e também propositivo, no sentido de que não há pretensão de se esgotar o assunto, mas fomentar o interesse para pesquisas e trabalhos futuros. Nasce, assim, um desejo contaminado pelas obras que participam deste trabalho, de amigos e conhecidos de entender o corpo negro como um possível local para discursos na arte contemporânea brasileira. Do encontro e do contato com as obras e artistas, com a formação em sala de aula e das pesquisas sobre arte afro-brasileira, desemboca a pesquisa.

Há algumas inquietações que me acometem antes mesmo do início da pesquisa, que remetem aos meus primeiros estudos em arte, no ensino básico. Em que me pergunto "Onde estão os artistas negros?". Questionamento que faço em um trabalho fruto desta pesquisa, em "Inserções em circuito pedagógico" (Figura 1) proponho uma série de intervenções em livros

amplamente utilizados no ensino de história da arte e em catálogos questionando a ausência de artista negros, propondo um diálogo com o futuro leitor, professor ou aluno.¹

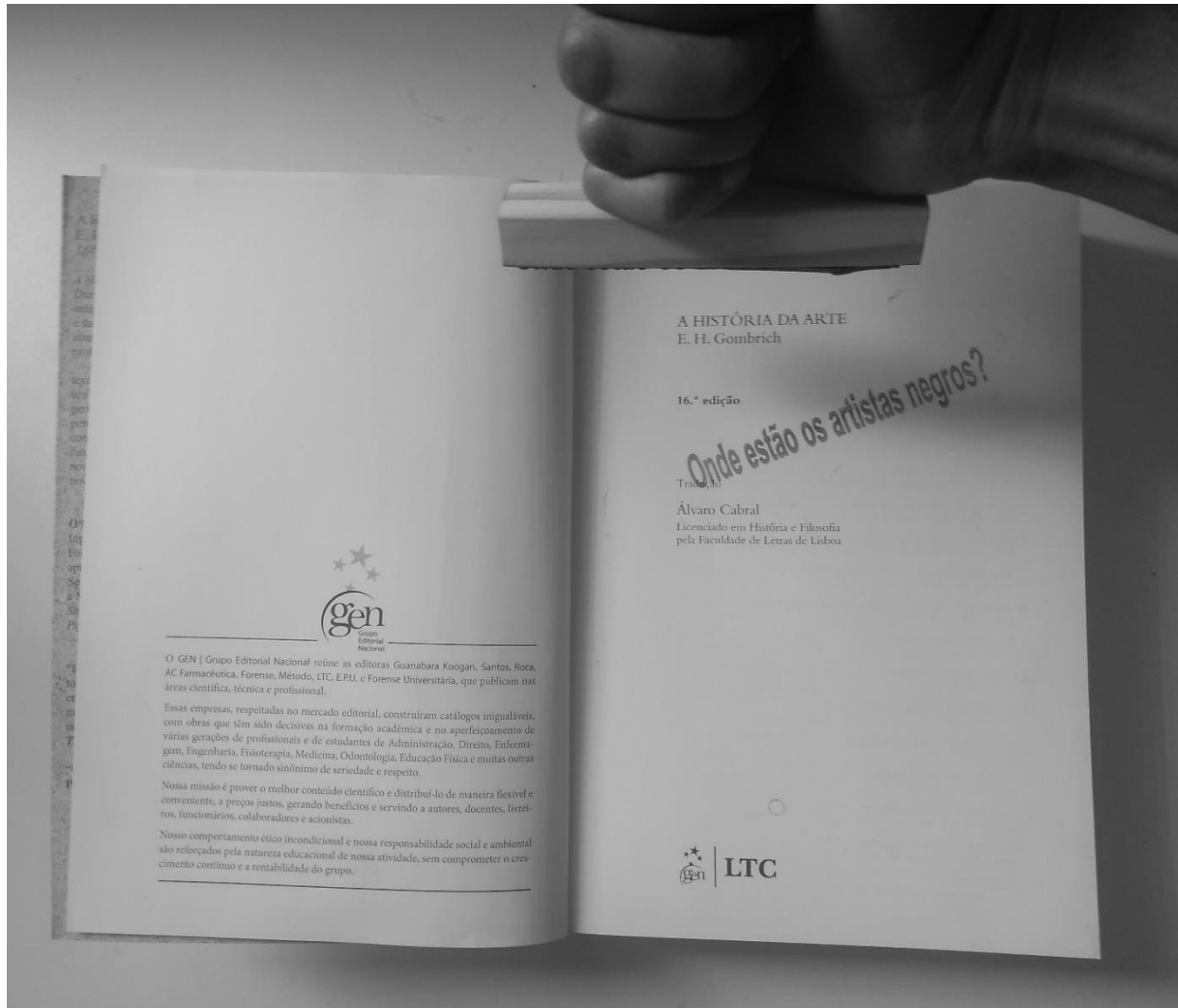


Figura 1: Mateus Raynner - Inserções em circuito pedagógico I - Fotografia, 2018.

Mesmo com a Lei 10.639, que inclui o ensino de história e cultura africana e afro-brasileira nas escolas e que pretende dar visibilidade ao "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" (BRASIL, 2003), não temos nas universidades uma fortuna

¹ "Inserções em circuito pedagógico" faz referência aos trabalhos de inserção em circuito de Cildo Mereiles, produzidos nos anos 1970. Foram feitos uma série de projetos de intervenções e apropriações em circuitos já existentes (cédulas e venda de produtos). Em "Inserções em circuitos ideológicos" e "Inserções em circuitos antropológicos", Cildo lança uma série de questionamentos sociais e políticos, marca de seu trabalho.

de disciplinas que abarquem esta temática, tão pouco encontramos esse assunto tratado de maneira transversal nas disciplinas existentes.²

Essa negação da cultura e história africana e afro-brasileira gera uma crise de representação. Ao se tratar sempre do cânone e de maneira eurocêntrica, o negro não se vê representado na história da arte, o que faz o racismo e o apagamento histórico do negro se perpetuarem. Uma educação centrada na pluralidade de conhecimentos e referências permite não só o indivíduo se sentir representado, mas também propicia mecanismos para que ele encontre sua emancipação.

Tratar neste trabalho de artistas negros e negras é ampliar um debate ainda marginalizado na academia. Discutir o tema, ainda que na esfera de trabalhos acadêmicos, é esperar que um dia este conhecimento chegue aos estudantes da educação básica, que os artistas aqui estudados ganhem espaço e visibilidade em museus e exposições, é garantir também um debate antirracista.

Pretendo discutir ao longo deste trabalho a noção de corporeidade negra na arte afro-brasileira contemporânea, e como ela se configura enquanto um local para discursos, por meio da produção artística afro-brasileira.

A ideia de uma arte afro-brasileira é ainda um campo em aberto na história da arte brasileira, não há um consenso sobre o tema, que tem ganhado inúmeras nomenclaturas ao longo da história, como Arte Negra e Arte Afrodescendente. Pretendo entender e me apropriar Neste campo de estudos para pensar a noção de corporeidade negra com um local para discursos na produção contemporânea, entendendo arte contemporânea também como um campo em aberto na história da arte, mas que se configura pela multivocalidade de discursos artísticos e linguagens.

No primeiro capítulo, faço uma breve revisão historiográfica da arte afro-brasileira, pensando alguns dos seus conceitos e nomenclaturas, com o objetivo de traçar uma linha histórica e pensar a atualidade ou não do termo na contemporaneidade, buscando a inserção de artistas

²Por mais que pareça perigoso fazer algumas dessas afirmações devido principalmente a falta de dados concretos que traduzam esse cenário, algumas pesquisas contribuem para delinear esse campo. Dilma de Melo Silva (1997) trata desse entrave, demonstrando que 70% dos livros utilizados na educação artística em escolas públicas, que foram consultados pela pesquisadora, são omissos na produção cultural negro-africana. Em outro estudo mais recente e em parceria com Maria Cecília Calaça, Silva e Calaça (2000) demonstram que a quantidade de títulos que tratam da arte afro-brasileira ou afrodescendente é muito menor quando comparado com outras áreas de ensino e pesquisa. Já, Renata dos Santos (2016) analisa o acervo dos cinco maiores museus do eixo Rio-São Paulo e demonstra que na soma do acervo de todos eles são encontrados apenas 30 obras de artistas negros.

negros dentro da nomenclatura utilizada. Em um primeiro momento, me atento mais profundamente a dois autores, Raimundo Nina Rodrigues (1904) e Marianno Carneiro da Cunha (1983), para pensar a genealogia e a institucionalização do conceito. Para trazer a discussão para a contemporaneidade teço uma comparação entre dois teóricos, Roberto Conduru (2007; 2013) e Renta Felinto dos Santos (2016).

A corporeidade é entendida como uma existência do corpo no mundo, por meio de um resgate eu busco compreender a corporeidade negra pela sua relação com a própria cultura afro-brasileira, encontrando um corpo plural, em que a noção de identidade negra perpassa todos os corpos.

No segundo capítulo, penso a noção de corporeidade negra como geradora de discursos na arte, buscando o lugar dessa corporeidade para compreender os atravessamentos míticos e simbólicos na produção artística afro-brasileira contemporânea. Utilizo os estudos de Muniz Sodré (1997; 2005; 2014; 2017), principalmente, para pensar essa noção de corporeidade e me apoio nas pesquisas de Silva e Barrechea (2015), Greiner (2012), Matesco (2009), Canguçu (2014) e Ferreira (2014) para compreender a noção de corpo na arte.

Entendo que a produção afro-brasileira contemporânea é um campo plural, o que torna impossível um engessamento ou tratar dela como um todo, a pesquisa ganha corpo no terceiro capítulo com a análise de quatro obras, afim de pesquisar aproximações entre a produção afro-brasileira contemporânea e encontrar possíveis questões levantadas pelos discursos da corporeidade negra na arte. As obras são: *Transmutação da Carne* (2015) de Ayrson Heráclito, *Implantar Anamú* (2016) de Dalton Paula, *Atos de transfiguração: receita de como fazer um santo* (2015) de Antônio Obá e *Qual é o pente?* (2014) de Juliana dos Santos.

Faço uma análise das obras a partir das questões do corpo negro, trago informações e relaciono com falas advindas de outros pesquisadores ou críticos de arte. A teoria surgiu a partir de um contato e afetação com as obras. Foi um olhar e uma tentativa de inserir e apreciá-las dentro do contexto acadêmico que me permitiu escrever e construir este trabalho.

No apêndice trago biografias de alguns artistas afro-brasileiros contemporâneos, reunindo um material que poderá servir para futuras pesquisas. É importante frisar que este trabalho possui um caráter propositivo. Os artistas reunidos representam uma amostra de um conjunto que é muito maior e em constante crescimento.

O SACI

**O Saci tinha duas pernas
Uma dava passo africano
Com os anos
A cultura
Fez a ruptura.**

(Cuti)

1. ARTE AFRO-O-QUÊ?: UMA BREVE APRESENTAÇÃO

Busco neste capítulo traçar uma breve introdução historiográfica de como se constituíram os estudos e o cenário das artes afro-brasileiras, partindo da genealogia do conceito proposto por Nina Rodrigues (1904), chamada de *Arte Negra*, passando pela institucionalização do conceito com Carneiro da Cunha (1983), até chegar aos estudos contemporâneos. Com enfoque mais profundo em dois autores, Conduru (2007;2013) e Santos (2016), a fim de encontrar uma definição que permita conduzir os estudos ao longo do trabalho. Conduru sistematiza o pensamento de autores como Salum (2000) e Silva e Calaça (2006), além de servir como base para outros pesquisadores, já o trabalho de Santos assume um papel mais combativo e voltado para as questões étnicas.

Como será demonstrado a seguir, as artes que se convencionou chamar de afro-brasileiras por muito tempo permaneceram ligadas à noção de objetos ritualísticos. Assim, é um desafio pensar essa produção no cenário contemporâneo, haja visto a dificuldade de entender até que ponto o conceito pode ser alargado para abranger obras que o operam na lógica da história da arte contemporânea

Por meio dessa apresentação busco adentrar o tema e sistematizar um pensamento que abarque a multivocalidade da produção artística atual.

1.1 DA GENEALOGIA À MAIORIDADE DE UM CONCEITO

O ápice dos estudos afro-brasileiros desponta em nosso país com a transposição de um movimento tanto social quanto acadêmico estadunidense. Esse diálogo entre autores brasileiros e norte-americanos se torna mais frequente por volta dos anos 1960, quando mundialmente temos um cenário de luta e conquista de direitos da população afrodescendente, e a busca por unidade mundial desses povos. Assim, o que era chamado *African American Studies* [Estudos afro-americanos], se torna no Brasil Estudos Afro-brasileiros. (SANTOS, 2016)

No entanto, o termo e a ideia de "arte afro-brasileira" já apareciam no Brasil antes dos anos 1960, com outra visão e roupagem. Sua genealogia se encontra na pesquisa de Raimundo Nina Rodrigues, que publica em 1904 na Revista Kosmos um artigo intitulado "*As belas artes dos colonos pretos no Brasil*". Nele, o autor estabelece parâmetros para pensar o que se designa como *Arte Negra*, termo utilizado tanto para peças africanas quanto peças produzidas no Brasil por descendentes de africanos. O autor se limita a pesquisar artefatos utilizados em

contextos ritualísticos ou a ele ligados, dando destaque a objetos de origem fon e iorubana³, o que marca seu estudo e delimita um campo que é seguido por outros autores que pesquisaram a produção afro-brasileira.

Muito já se discutiu acerca das ideias e ideais racistas e higienistas que perpassam a obra de Nina Rodrigues, o que contradiz a própria visão do autor sobre a *Arte Negra* e suas tentativas de evidenciar o preconceito que marca o trabalho de outros pesquisadores com relação à arte produzida pelos povos escravizados. O rebaixamento da arte produzida por estes povos é considerado na fala do autor como uma "injustiça" e até mesmo um "erro".

Rodrigues enaltece a produção destes objetos de uso em cultos, ao grafar "Arte", com a primeira letra maiúscula. Assim, atribui aos artefatos um valor artístico e não somente etnográfico. (NUNES, 2007) É importante salientar que essa valoração era, na época, utilizada apenas para tratar de obras de arte de tradição europeias e produzidas no universo acadêmico. Dessa maneira, Nina Rodrigues contribuiu para a salvaguarda da produção dos povos africanos no Brasil e se tornou o catalisador do interesse acadêmico sobre artes produzidas por afrodescendentes. (SODRÉ, 2006)

Percebe-se que a *Arte Negra* para Rodrigues possui duas características fundamentais: serem obras de origem africana ou produzidas por afrodescendentes e terem finalidade de culto. Por mais que muitos autores posteriores tenham revisto e identificado preconceitos e outros problemas nas postulações do pesquisador, seu método continua a figurar os estudos sobre essa produção no Brasil por muitas décadas, influenciando, ainda que com as devidas ressalvas, estudiosos até os dias de hoje.

Em 1983, o capítulo Arte Afro-brasileira, escrito por Marianno Carneiro da Cunha no livro História Geral da Arte no Brasil, organizado por Walter Zanini, é explicitamente influenciado pelas postulações de Nina Rodrigues. É com os estudos de Cunha que a arte afro-brasileira ganha a sua maioria no campo teórico das artes. É também com o autor que o termo "arte afro-brasileira" se difunde no contexto acadêmico.

³Fon e iorubás se remetem a grupos étnicos e linguísticos africanos. Os povos chamados Fon tem sua origem na África Ocidental, em regiões onde hoje os Estados de Benin e Togo. Já os povos iorubanos, ou nagô, também se concentravam nas regiões do Benin e Togo, mas tinham maior predominância onde hoje se formou a Nigéria. Ambas as etnias constituíram grupos de pessoas africanas que foram escravizadas e trazidas para o Brasil durante o período colonial. A predileção pelos estudos de objetos ligados aos povos fon e iorubá está ligado, como demonstra Nunes (2007, p.113), à crença de que estes constituíram a maior parte do povo africano escravizado no Brasil e ao preconceito de que seriam mais "evoluídos" que povos de outras etnias como os bantos, grupo etnolinguístico que engloba mais de 400 grupos étnicos da África Subsaariana.

Cunha (1983) parte do pressuposto de Nina Rodrigues (1904) de que a arte afro-brasileira estaria ligada à funcionalidade de culto, no entanto, traz um contorno mais amplo a este pensamento ao descrever a matriz religiosa afro-brasileira com base em uma cosmogonia africana formada no Brasil⁴, e não como um subproduto ou uma mera transposição do culto africano para o nosso país. Mas, ao dar exclusividade de análise a objetos de cunho ritualístico, o autor, assim como Nina Rodrigues, deixa de fora obras com temática afro-brasileira produzidas por outros artistas. É importante ressaltar que Arthur Ramos (1956) e Clarival do Prado Valladares (1966) já haviam inserido no seio das artes afro-brasileiras artistas com temáticas laicas e "populares", além de artistas negros que haviam tido passagem pela Academia Imperial de Belas Artes⁵.

Tratar de obras religiosas como sendo a principal produção afro no Brasil, por dois autores que se encontram separados por pelo menos oito décadas, causa o entendimento de que a arte ritual foi a primeira manifestação artística plástica afro-brasileira propriamente dita.

Outro ponto a se observar nos estudos de Marianno Carneiro da Cunha, mas que já havia sido difundido por Nina Rodrigues, é o status de uma arte afro-brasileira que não se configurava inferior ou menos complexa que as artes de tradição europeia. O que contraria um entendimento que ainda encontra ressonância nos dias de hoje, de que os artistas afro-brasileiros são categorizados como "primitivos" ou "ingênuos". Esse olhar reduz a produção artística afro-brasileira como inferior quando comparada a obras produzidas dentro do cânone europeu. Entende-se que por não haver um pensamento acadêmico, os artistas não possuiriam noção estética nem uma racionalidade ao produzir, sendo seus objetos apenas vazão de impulsos internos. No entanto, categorizar obras afro-brasileiras como uma produção que possui o mesmo valor e complexidade de obras já canônicas, pode ser visto como uma atitude

⁴Cosmogonia trata de pensamentos sobre a origem e a existência do cosmos, encontramos expressões da cosmogonia afro-brasileira nos mitos e ritos das manifestações religiosas de matriz africana. Apesar de terem sua origem em África, não são essencialmente africanas, mas afro-brasileiras. Entende-se que no Brasil, o pensamento e a filosofia africana dos povos para aqui trazidos não foram meramente transpostos e não são encontrados de forma purista ainda hoje. Por outro lado, foram hibridizados com a cultura portuguesa e indígena em solo brasileiro, ganhando outras configurações, mas mantendo o referencial africano. Podemos encontrar estes exemplos nos ritmos musicais, na alimentação, e nas manifestações religiosas.

⁵Cunha, Nunes e Sandes (2006) afirmam que o mote do negro ingressante na Academia de Belas Artes só é retomado na exposição *A mão afro-brasileira*, que se constituiu dentro uma série de comemorações dos 100 anos da abolição da população negra escravizada no Brasil. Os artistas selecionados são evidenciados por sua descendência africanas e não pelo conteúdo ou temática de suas obras. *A mão afro-brasileira* também resultou em um livro organizado por seu idealizador, Emanuel Araújo, com textos de diversos artistas e autores que buscam identificar a "mão afro-brasileira" na história das artes no Brasil. Tendo uma publicação posterior com a exposição *A nova mão afro-brasileira* (2013), voltada para a arte contemporânea.

política e um avanço nos estudos afro-brasileiros dentro das artes, que contraria outras pesquisas da mesma época em outras disciplinas.

Carneiro da Cunha também é o primeiro pesquisador a diferenciar sistematicamente uma arte afro-brasileira de uma arte afrodescendente, estando a primeira ligada a um estilo e pensamento de matriz africana no Brasil, ao passo que o termo afrodescendente estaria ligado a uma categoria étnico-racial. O que confere, naquele momento, um caráter nacional à arte afro-brasileira. Para o autor, inclusive, a própria denominação "afro-brasileira" não seria uma categoria ligada apenas aos negros, mas também a artistas "brancos e mestiços", sendo esses os de maior destaque.⁶

É importante ter em mente os postulados de Carneiro da Cunha, seja para compreender a institucionalização da nomenclatura "afro-brasileira", seja para entender a constituição do termo, não estão atrelados a uma categoria étnico-racial. E como estes pressupostos que têm suas origens nos estudos do início do século XIX, com Raimundo Nina Rodrigues, foram se modificando até os anos 1980 e continuam reverberando ainda hoje.

1.2 ARTE AFRO-O-QUÊ-CONTEMPORÂNEA

Entender a genealogia do conceito é fundamental para pensá-lo na contemporaneidade. No entanto, este é ainda um desafio tendo em vista a dificuldade de serem duas ideias que ainda se encontram em aberto na história da arte: arte afro-brasileira e arte contemporânea. A arte afro-brasileira contemporânea, ou qualquer outra denominação que venha a adquirir, necessita de um debate qualificado para superar alguns preconceitos históricos. É ainda muito recente o interesse de estudiosos por esta produção, o que faz dela um conceito ainda em construção. (CONDURU, 2007; NUNES, 2007; SILVA, 2015)

Conduru (2007; 2013), apesar de não identificar nas práticas artísticas contemporâneas uma vertente afro-brasileira específica, facilmente destacável, compreende nesta a necessidade de problematização. Para ele, o termo "arte afro-brasileira" ainda faz sentido e ressoa na atualidade pela sua força sintética e sua presença em livros, museus, na arte e na mídia. "Usar

⁶Como demonstra Conduru (2013), o entendimento da produção afro-brasileira não estando atrelado a uma categoria étnico-racial já havia aparecido institucionalmente em 1950, com a inauguração do Museu de Arte Negra na cidade do Rio de Janeiro por Abdias do Nascimento. Havia obras tanto de artistas afrodescendentes quanto de artistas brancos, no entanto, por não haver local físico para o museu, considera-se como o grande marco institucional, que corrobora a visão de Cunha, a criação do Museu Afro Brasil, em 2004, em São Paulo por Emanuel Araújo. O mesmo entendimento aparece de forma contundente no "Manifesto ainda que tardio", de 1976, escrito por Rubem Valentin, o artista propõe uma arte afro-brasileira "que se traduz na fusão de elementos étnicos e culturais de origem europeia, africana e ameríndia." (VALENTIM, 2001, p.28)

a expressão arte afro-brasileira é insistir nas ideias de África como origem física discernível e de brasilidade como essência determinante de quem nasce e vive no Brasil e do que é aqui produzido". (CONDURU, 2013, p.21) Mesmo levando em conta, a validade de outros termos utilizados como sinônimos e propostos por diferentes pesquisadores, Conduru ressalta a importância de valorizar a nomenclatura já estabelecida, pois esta é capaz de remeter, dentro do campo artístico, a práticas e expressões artístico-religiosas-culturais de origens africanas.

O pesquisador segue a visão de Marianno Carneiro da Cunha (1983), ao entender que a arte afro-brasileira não se restringe à produção de artistas negros; Encontramos o mesmo pensamento em Munanga (2000), Salum (2000), Silva e Calaça (2006), Oliveira (2012). Assim, Conduru (2013), propõe que se pautem menos nos marcadores étnicos, privilegiando os valores culturais africanos imbricados na própria dinâmica sociocultural brasileira.

Dessa forma, e exemplificando, Conduru, na busca de uma “negritude com artisticidade” (2007), um “colorido negror” (2013), ou um “negrume multicolor” (2011) na contemporaneidade, entende como produção afro-brasileira contemporânea obras de artistas como Cildo Meireles, Lygia Pape, Leandro Machado, Nelson Leiner, Hélio Oiticica, Viga Gordilho, Anna Bella Geiger e de artistas internacionais como Pierre Verger, Carybé, Matthew Barney e Arto Lindsay, Cristina Lamas, Gerald Cyrus, Kehinde Wiley, Isabel Muñoz. Ressaltando que:

O desafio destes artistas, com sucesso variável, é tentar atingir o estatuto crítico/poético da arte, em diálogo com cultura afro-brasileira, sem ter de produzir obra sacra ou panfleto artístico, embora, ocasionalmente, as suas obras possam assumir-se como realizações religiosas e politicamente engajadas – uma dinâmica e um risco que têm afectado tanto críticos como historiadores, ambos sujeitos à condescendência e à ingenuidade, em nome da fé ou da causa negra. (CONDURU, 2010, p.12-13)

Conduru (2007) concorda com Salum (2000) ao definir arte afro-brasileira como “qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e religiosidade africanas tradicionais e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil.” (SALUM, 2000, p.113)

Renata Felinto dos Santos (2016) constata que aqui no Brasil a produção afro-brasileira fora associada principalmente a artistas brancos como demonstra falas de pesquisadores como Cunha (1983), o qual afirma que "dos artistas cobertos em geral por esta definição muitos são brancos, outros mestiços e muito poucos são negros". (CUNHA, 1983, p.1023). A fim de quebrar mitos ainda hoje vigentes de que não há artistas negros produzindo, a pesquisadora

identifica como "arte afrodescendente" ou "afro-diaspórica"⁷, as produções de artistas que se autodeclaram ou são lidos socialmente como negros. Assim, vai ao encontro a discursos que buscam apagar a "mão afro-brasileira" na história da arte.

Pautar essas transformações no campo das artes é, para a autora, estar a par das diversas mudanças em nossa sociedade, pois cada vez mais as pesquisas sobre o negro no Brasil recebem o enfoque do protagonismo negro na história nacional. Santos (2016) também destaca a formação de uma nova geração de pesquisadores em artes com interesse em aprofundar em áreas temáticas sobre seus antepassados e contemporâneas, buscando, dessa forma, uma compreensão por si próprios.⁸

A autora busca então entender como linguagens artísticas ocidentais, sob o ponto de vista do cânone europeu, são revistos e apresentados por artistas a propósito de um pensamento *afro* nas artes visuais ocidentais. Ou seja, uma forma de pensar pautada por outras experiências e lugares que não os do sistema hegemônico. "'Afro' não designa certamente nenhuma fronteira geográfica e sim a especificidade de *processos* que assinalam tanto diferenças para com os modos europeus quanto possíveis analogias." (SODRÉ, 2017, p.16) Estas produções não são marcadas, no entanto, por um determinismo biológico-racial. Elas ocupam muito mais um local de discurso, no qual o artista negro "não se ressabia em abordar temáticas intrinsecamente ligadas às suas origens históricas enquanto grupo étnico-racial." (SANTOS, 2016, p.169) É importante evidenciar que esta não é uma marca identitária que perpassa a obra de todos os artistas negros, não sendo, inclusive, uma obrigação que suas obras sejam assim reconhecidas.⁹

⁷“Diáspora é uma palavra de origem grega que significa ‘dispersão’. Designando de início, principalmente o movimento espontâneo dos judeus pelo mundo, hoje aplica-se também à desagregação que, compulsoriamente, por força do tráfico de escravos, espalhou negros africanos por todos os continentes. A Diáspora Africana compreende dois momentos principais. O primeiro, gerado pelo comércio escravo, ocasionou a dispersão de povos africanos tanto através do Atlântico quanto através do oceano Índico e do mar Vermelho, caracterizando um verdadeiro genocídio, a partir do século XV – quando talvez mais de 10 milhões de indivíduos foram levados, por traficantes europeus, principalmente para as Américas. O segundo momento ocorre a partir do século XX, com a imigração, sobretudo para a Europa, em direção às antigas metrópoles coloniais. O termo ‘Diáspora’ serve também para designar, por extensão de sentido, os descendentes de africanos nas Américas e na Europa e o rico patrimônio cultural que construíram.” (LOPES, 2004, P.236).

⁸A revista independente *Menelick 2º Ato: afrobrasilidades e afins*, cujo projeto editorial está focado na produção artística da diáspora africana, com vasto destaque da produção brasileira, é um exemplo dessa busca por protagonismo e sistematização de conhecimentos. Conferir: <http://omenelick2ato.com/revista/>

⁹Como marco institucional da visão de arte defendida por Renata Santos, elenco a exposição *Diálogos Ausentes* (2016) promovida pelo *Itaú Cultural*, que teve como curadoras Rosana Paulino e Diane Lima. A exposição foi parte de um evento que promoveu uma série de encontros com o objetivo de debater a presença negra nas artes, reuniu trabalhos produzidos por artistas negros nas artes visuais, no cinema, no teatro, literatura, música e na dança. Conferir o texto curatorial-manifesto de Diane Lima: http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2017/01/dialogosausentes_dianelima-rev_02.pdf

Aqui fica evidente o hibridismo da linguagem ocidental contemporânea artística com aquela chamada de afro-brasileira. Dentro do pensamento de Santos (2016), percebo que na arte atual, artistas combinam métodos próprios da arte contemporânea com questões e linguagens próprias das manifestações culturais e religiosas afrodescendentes no Brasil.

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 afrodiáspóricos que são. Acerca desta consciência branca e negra que coexistem num só ser, desta condição assumidamente híbrida numa perspectiva do dominador. (SANTOS, 2016, p.169)

Corroboro neste trabalho com a visão da autora, tendo em vista o enfoque que será dado às discussões do corpo e corporeidade na arte contemporânea. No entanto, concordo com Conduru (2013), não devemos abandonar o termo arte afro-brasileira, devido seu caráter sintético. Creio também na potência de disputar lugares dentro dos estudos já institucionalizados.

Esta revisão me permitiu compreender como ao longo da história artística, negros foram excluídos do campo das artes afro-brasileiras, por mais que este campo fosse valorado positivamente. Ao se identificar a genealogia do conceito com Nina Rodrigues em 1904 vemos se tratar de uma arte exclusivamente produzida por africanos ou afrodescendentes. No entanto, com Cunha (1983) e Conduru (2007; 2013) e com a institucionalização do conceito arte afro-brasileira, percebo um apagamento histórico da produção de artistas negros, que é retomada por Santos (2016).

Assim, após me localizar historicamente dentro do campo, compreendo a origem e a institucionalização de uma visão de arte afro-brasileira como sendo majoritariamente produzida por artistas brancos em Cunha (1983) e Conduru (2007; 2013). Mas, crendo no contrário, proponho ao tratar neste trabalho de arte afro-brasileira contemporânea, referir-me a qualquer manifestação plástica e visual produzida, na contemporaneidade, por artistas negros que retome, de um lado, a estética e as manifestações religiosas e culturais de origem africana no Brasil e, de outro, os cenários socioculturais do negro.

2. CORPOREIDADE NEGRA

Corporeidade é compreendida nesta pesquisa como em Souza Neto (2007), uma expressão da existência do corpo no mundo, uma forma de conhecimento, criação e de contato com outros, de partilha. Em que o homem passa a ser o corpo, ao invés de apenas possuí-lo.

Entendo a corporeidade negra como possuidora de uma narrativa não hegemônica que se distancia do cânone europeu e busco a figura da Sankofa (Figura 1) enquanto categoria simbólica, epistemológica e metodológica para o estudo do corpo. A Sankofa é uma "palavra-provêrbio", ou uma "oralidade-escrita", representada por um pássaro com o corpo voltado para frente, mas com a cabeça voltada para trás. É um resgate da simbologia *akan*¹⁰ que traduzida ao português, significa literalmente "volte e pegue", ou, como definem Nascimento e Gá (2009, p.40-41), "Nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou atrás". É, portanto, um olhar para o passado para se construir novas fundações, um aprender com aquilo que ficou renegado pela história mundial, é se voltar para o passado para pensar o presente e construir o futuro. (NASCIMENTO, 2008)

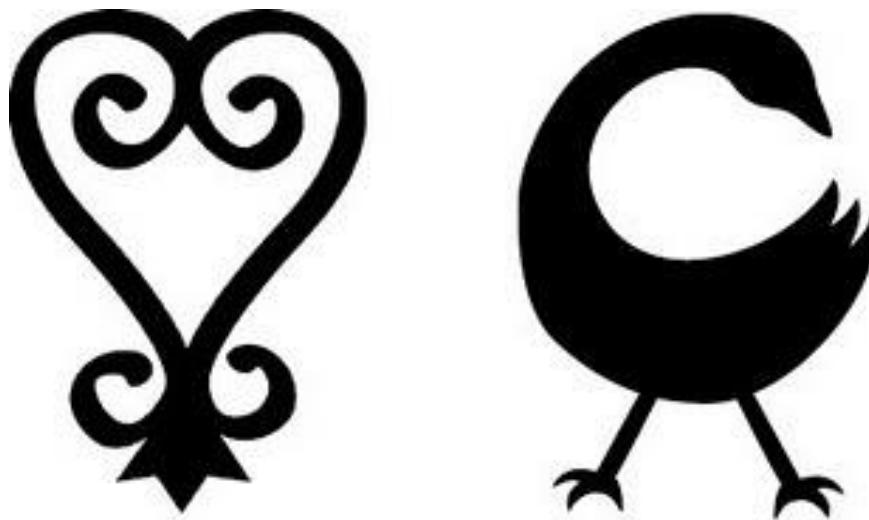


Figura 2: Representações da Sankofa. A Sankofa é uma "palavra-provêrbio", ou uma "oralidade-escrita", representada por um pássaro com o corpo voltado para frente, mas com a cabeça voltada para trás. In: NASCIMENTO, 2008.

¹⁰Os *akan* constituem um grupo étnico e linguístico da África Ocidental, da região onde se encontra Gana e a Costa do Marfim. Estes povos, possuíam um conjunto ideográfico de escrita e fala denominado *Adinkra*, desenvolvidos a aproximadamente 400 anos atrás, estes símbolos são ao mesmo tempo provérbios, registros históricos, animais, plantas e objetos, constituindo todo um sistema de escrita e oralidade. (NASCIMENTO, 2008)

Interessa-me pensar o lugar de corporeidade negra na arte afro-brasileira contemporânea, para compreender os atravessamentos míticos e simbólicos que perpassam essa corporeidade.

Existe uma dificuldade de se tratar de identidade negra no Brasil, pois se reconhecer enquanto negro é um processo a ser firmado ao longo da vida, em que é necessário o resgate da história pessoal e da história do negro no nosso país. Busco neste trabalho uma referência afro-brasileira acerca da corporeidade negra, buscando essas referências na própria cultura de matriz africana no Brasil, entendida de forma híbrida ou sincrética.

Pensar a corporeidade negra é pensar a manutenção e a recriação de mitos e origens dos povos afrodescendentes no Brasil. Contrapondo a ideia de uma "democracia racial" ou do mito da convivência pacífica das três raças no Brasil (ver Gomes, 2005), autores como Lopes (1988), Munanga (1999; 2009), Schwartz (2012), Souza (1983), compreendem um processo histórico de embranquecimento da população brasileira, seja no tom da pele, seja na negação da cultura e no próprio entendimento de ser negro. Esses autores, em consonância com pesquisadores internacionais como Gilroy (2001) e Mbembe (2014), entendem a necessidade de resgatar o conceito de raça negra, não como determinismo biológico, mas como categoria que permite compreender o passado colonial e a diáspora africana. Trata-se de um olhar para a história do negro e de buscar na origem sua própria identidade. Dessa forma, a identidade negra não é algo construído a priori, mas um processo de afirmação, de autoconhecimento e de enfrentamento das crueldades do racismo. A negritude é entendida, então, como algo além-da-cor-da-pele, uma história em comum que liga descendentes de escravizados ao redor do planeta, e que o mundo ocidental e branco convencionou de chamar negro. Não se refere a uma cultura comum a todos esses povos, mas ao fato de ser um grupo de pessoas que possuem em seus corpos uma condição histórica que ainda hoje os inferioriza.

Os corpos negros, mesmo com o advento do processo escravocrata, mantinham consigo suas crenças, visões de mundo, ritmos, cantos, língua, mesmo que o processo colonizador tentasse os apagar. A transmissão de cultura para os descendentes dos africanos recriou no Brasil uma memória do próprio povo que aqui estava, preservando laços de identidade, afeto e tradição. (AMADOR DE DEUS, 2011).

É na memória e no culto aos antepassados históricos e míticos que a diversidade étnica e sua comunalidade africana afirma-se, constituindo-se com variáveis um *ethos* que se estende por toda a população afro-brasileira, recompondo na continuidade e na descontinuidade o conhecimento, o pensamento e as subjacências emocionais dos princípios inaugurais re-elaborados desde épocas remotas. (SANTOS, 2006, p. 1)

A fala, meio sempre destacado dessa transmissão de identidade, é também gesto como nos lembra Nóbrega (2016), é, por ela mesma, já uma expressão corpórea. No entanto, a palavra mais do que dita, mas também cantada, expressa-se nas culturas africanas por meio de uma relação intrínseca com o resto do corpo, mecanismo que até hoje se configura nos ritmos afrodescendentes, nas expressões religiosas, na dança. Em que corpo, dança, música, religião, sagrado, profano, morte, vida, convivem em uníssono. (SODRÉ, 2014)

O corpo é sujeito da percepção. A nossa relação com o mundo perpassa o corpo, ele sente, se comunica, percebe, vibra. É o meio que nos permite sentir e apreender os objetos, as pessoas, as coisas físicas, todo o mundo se torna local de pensamento e percepção do sujeito.¹¹ Com essa percepção é possível definir corporeidade como a existência de um corpo que é coletivo e comunitário, que o conhecimento emerge da vivência desse corpo com seu entorno, com a natureza. Em que não há diferenças entre o corpo e o exterior. (SODRÉ, 2017).

A corporeidade implica a inserção de um corpo humano num mundo significativo, a relação dialética do corpo consigo mesmo, com outros corpos expressivos e com os objetos do seu mundo, significando dizer que se torna o espaço expressivo por demarcar o início e o fim de toda ação criadora, o início e fim de nossa condição humana. O nosso corpo, como corporeidade, como corpo vivenciado, não é o início e nem o fim, é sempre o meio, no qual e por meio do qual o processo da vida se perpetua. (SOUZA NETO, 2007, p.153)

A corporeidade negra como esse sentimento pautado por um referencial afro, e não por uma matriz de conhecimento greco-romana ou ocidental. Para isso é necessário um resgate das próprias experiências e manifestações culturais e religiosas de matriz africana. É também necessário, o entendimento de negritude como uma experiência que perpassa os corpos negros em diáspora e as questões de identidade que os acompanham. Através da vivência do indivíduo, emergem experiências coletivas, e pelas práticas ancestrais surge uma conexão desses corpos com o todo.

2.1 CORPOREIDADE NEGRA COMO LOCAL PARA DISCURSOS NA ARTE AFRO-BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

O corpo, entendido como fonte inesgotável para a criação artística, demanda que novas relações dos indivíduos sejam pensadas e vividas, para que se manifestem, simultaneamente, o interior o exterior, pois é na corporeidade, que os saberes e a experiência encontram sentidos simultaneamente. (SILVA e BARRENECHEA, 2015)

¹¹Para um maior entendimento acerca do corpo como expressão do sujeito na cultura ocidental consultar Maurice Merleau-Ponty (1999).

Em uma sociedade que busca constantemente encontrar de prontidão significados e saberes prontos, Greiner (2012) mostra como o corpo na arte tem a potência de subverter, de criar novos arranjos. Estando o corpo atrelado a possibilidades, permite uma série de experimentações e faz emergir do campo artístico uma série de questões políticas e da própria vida. Assim, o corpo funciona como um agenciador de experiências na arte.

Dessa forma, é impossível encontrar uma única significação para o corpo na arte contemporânea. O corpo é um local para a criação de discursos. Os próprios conceitos de corpo, imagem e representação se imbricam, se fundem, se complicam através da experiência artística. Sentimentos, sentidos, movimentações, dor, experiências, tudo irá servir para que a corporeidade se expresse como um local para discursos nas artes (MATESCO, 2009). Canguçu (2014) evidencia nesse cenário o artista como um propositor, cujo discurso é expresso por meio do seu corpo, "é o corpo – através do gesto, da conduta, do ato – que insiste e persiste sobremaneira na obra contemporânea. Apresenta-se, pois, de diferentes modos, chegando ao extremo de o corpo do artista coincidir com objeto de arte." (CANGUÇU, 2014, p.101)

Na arte contemporânea há um pluralismo de linguagens e representações. O corpo, ele mesmo, é a obra de arte, torna-se uma extensão do campo artístico, "um lugar de identidade e questionamento onde o indivíduo alienado tem a possibilidade de se tornar livre." (FERREIRA, 2014, p.36). Rompe-se o que separava o artista e espectador, cria-se relações com o mundo, através de símbolos e gestos, não se limitando ao espaço institucional dos museus. Transformando o espectador em também propositor e parte da obra.

Entendo a corporeidade negra, como um local para discursos por si só, um local de conhecimento, "um território onde se entrecruzam elementos físicos e míticos e se erigem fronteiras e defesas" (SODRÉ, 2014, p.16). Nas expressões artísticas contemporâneas, o corpo negro manifesta marcas sócio-históricas capazes também de trazer questões culturais que são por si próprias também sociais e históricas. Através da contaminação das linguagens artísticas ocidentais com as experiências do artista negro e de elementos simbólicos das manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras.

Existe, portanto, na noção de corporeidade um corpo-indivíduo que conhece e experiencia o mundo. Em se tratando de corporeidade negra, essa experiência ainda que individual ocorre de maneira similar em todos sujeitos negros, tornando o corpo negro não um corpo individual, mas um corpo coletivo, no sentido que as questões de identidade atravessam a todos.

A corporeidade negra é entendida pelas suas relações com a arte e suas relações com o mundo. O mesmo corpo que é local para criação de discursos artísticos pautados em questões étnico-raciais é também obra de arte e agente criador. Entendido como corporeidade e experiência coletiva, ele resgata uma memória que perpassa os corpos negros e o conhecimento afro-brasileiro.

Essas experiências coletivas e individuais podem se manifestar na arte por um resgate cultural ou religioso afro-brasileiro, hibridizando a própria linguagem artística contemporânea com a cultura de matriz africana recriada no Brasil. Assim esse corpo coletivo-individual confunde-se com o objeto artístico, é uma extensão da arte e permite o contato e experiências do público com a própria vivência do corpo do artista e dos seres que também a experienciam.

Assim, despontam-se diversos discursos pela corporeidade negra na arte afro-brasileira contemporânea, resgatando memórias e buscando no passado aquilo que ficou negado pela história oficial; É, como dito, olhar para o passado para se pensar um novo futuro, para tratar e construir novas fundações para o corpo negro como um todo.

3. QUATRO DISCURSOS DA CORPOREIDADE NEGRA NA ARTE AFRO-BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Diante da impossibilidade de abarcar toda a multivocalidade e produção contemporânea, me proponho a analisar quatro obras, quatro caminhos da corporeidade negra na arte afro-brasileira contemporânea, e traçar as questões que emergem da corporeidade negra na arte a partir das obras. São elas: *Qual é o pente?* (2014) de Juliana dos Santos, *Atos de transfiguração: receita de como fazer um santo* (2015) de Antônio Obá, *Implantar Anamú* (2016) de Dalton Paula e *Transmutação da Carne* (2015) de Ayrson Heráclito.

São trabalhos inseridos no âmbito da crítica e circuito das artes, que trazem questões ancestrais do negro e da cultura afro-brasileira e questões políticas, e refletem sobre a situação histórico-social do negro no Brasil. Ainda que a obra de Juliana dos Santos trate do cabelo afro como forma de reconhecimento da identidade de negra, a obra de Obá trate do peso simbólico do sincretismo religioso como forma de apagamento e celebração de identidade, a obra de Paula funcione como um conectivo para aproximar e pensar experiências identitárias do negro em diáspora, a obra de Heráclito conecte tempo e experiências do ser negro hoje com marcas do período colonial. Todas as obras possuem pontos em comum, há um olhar para o passado para pensar experiências identitárias que atravessam os corpos negros. As experiências vividas pelos artistas tornam-se coletivas, existe um processo de cura dos traumas pela arte – ainda que não terapêutica, ainda que não total –, falar de feridas é uma forma de lidar com elas, é tratar violências e processos históricos.

Para analisar as obras, proponho relacioná-las com o que foi construído durante o trabalho sobre a corporeidade negra e identificar discursos que emergem das obras. Não me proponho a esgotar a discussão, nem tão pouco traçar uma análise exaustiva dos métodos e técnicas empregados, mas sim tecer uma análise das obras que traga as questões levantadas pelos artistas. Fazendo uma discussão do que está sendo proposto e correlacionando com análises de outros autores e críticos.

3.1 QUAL É O PENTE?



Figura 3: Juliana dos Santos. Qual é o pente?, performance, 2014, Centro Cultural da Penha, São Paulo, Brasil. Foto: Mayara Tutumi.

Juliana dos Santos. Mulher. Negra. Cabelos crespos. Um pente aquecido em um fogão a gás. O cheiro de cabelo queimado no ar. O cabelo aos poucos se alisa. Uma mulher mais velha, uma matriarca é quem realiza o processo. A artista tenta ajeitar suas madeixas, agora alisadas. Insucesso. Juliana mergulha sua cabeça em uma bacia de chá de carqueja, mistura ancestral utilizada por sua família para fazer o cabelo crescer. O cabelo se torna crespo novamente. A performance se encerra.

Cabelo é corpo. É lugar primeiro de aceitação e enfrentamento do racismo (GOMES, 2008; HOOKS, 2005; MUNANGA, 1999; SOUZA, 1983). A obra de Juliana dos Santos toca em uma questão estética, mas também política, na ação a artista alisa seus cabelos com o Pente-quente, técnica em que se esquento o pente no fogão a gás para "desencrespar" os cabelos, deixando-os esticados, que hoje foi substituída pelas chapinhas e progressivas. Segundo a própria artistas,

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? (Juliana dos Santos apud SANTOS, 2016, p. 197)

Não é só a técnica de alisamento que é perpassada geração em geração. A mesma mão que alisa o cabelo é de quem lhe deu a receita do chá de carqueja que faz o cabelo da artista retornar ao seu estado inicial. E sobre o cabelo, o mesmo cabelo que inferioriza a mulher

negra, colocando-a em um local subalterno ao da mulher branca de cabelo liso, é também o cabelo que carrega força e segredos ancestrais, é local como demonstra Gomes (2008) de luta e tomada de poder. Assumir o cabelo crespo, o *black power*, é historicamente um movimento de auto aceitação e luta política.

Santos RAF (2017) sobre este trabalho, diz que uma situação e memória de dor e violência estética é ressignificada para criar um questionamento sobre o belo e narrativas únicas dos corpos. A performance seria mais que um trabalho artístico somente, um "tratamento cosmético/estético por meio do qual se regenera o olhar sobre os cabelos crespos e, por conseguinte, sobre os corpos negros. Do mesmo modo, se gera um olhar generoso à diversidade e ao questionamento das narrativas únicas, inclusive no que se refere ao conceito de Belo." (SANTOS RAF, 2017, p.29)

Ao perguntar "qual é o pente?", "qual é o pente que te penteia?", a artista lança um questionamento sobre os padrões impostos a mulher negra e ao local que a padronização branco-europeia lança a estética. Ao restaurar e curar feridas com o olhar político, Juliana trata a si própria e a toda uma comunidade de mulheres negras.

3.2 ATOS DE TRANSFIGURAÇÃO: RECEITA DE COMO FAZER UM SANTO



Figura 4: Antônio Obá - Atos de transfiguração: receita de como fazer um santo. Performance. 30'. 2015



Figura 5: Antônio Obá - Atos de transfiguração: receita de como fazer um santo. Performance. 30'. 2015

Obá. Negro. Nu. Em sua frente uma imagem de Nossa Senhora Aparecida, santa negra católica, uma gamela e um ralador. O artista rala a santa. O suor e a força empregados pelo artista são evidentes. A santa, antes negra, se torna um fino pó branco de gesso. O artista joga o pó branco sobre o próprio corpo. O artista, negro, agora está coberto de branco.

Fazer um santo nos remete tanto a transfiguração da santa em pó, quanto ao ritual de matriz africana¹². A transformação da santa negra em um pó branco e a pintura do corpo do artista também de branco me remete ao apagamento da memória e identidade negra no Brasil. O sincretismo religioso e a imposição religiosa sobre os corpos negros também foram uma forma de embranquecimento da população africana no Brasil. Há, no entanto, uma rememoração e celebração antagônica desse sincretismo, se observarmos como o artista trata com cuidado o rito de ralar a santa.

Sousa (2017) traz que Obá ao utilizar seu corpo como motivo e como matéria da produção artística, ele se envereda em uma autobiografia que é a própria história do negro no Brasil. É um resgate familiar e do seu próprio cotidiano, a família e o próprio artista são católicos praticantes. A pesquisadora mostra como a recondução da temática sacra na arte é feita de forma crítica, não sendo um ataque à religião, mas uma expurgação de traumas que tange a eugenia cultural no Brasil, a representação religiosa e as marcas do colonialismo e religião católica no Brasil colonial.

Sobre o transfigurar ainda se destaca as nuances de transfigurar a santa, transfigurar o corpo, as transfigurações em ritual, e transfigurar principalmente a "capacidade de decisão pela identificação que lhe foi usurpada" (SOUSA, 2017, p.1). As marcas pessoais e as questões que atravessam o artista vêm à tona em um trabalho árduo e cansativo, como se o cansaço fosse também sua redenção. Obá "coloca à prova suas marcas para que, assim, tenhamos em mente que criamos a todo momento a relação de intimidade que queremos com aquilo que pode não existir na prática, mas persiste como falta." (SOUSA, 2017, p.1)

Obá entra homem e sai rei após o ritual. Em um processo de descoberta pessoal, de autofagia, o artista pergunta "quem sou?" e responde "sou eu o fruto que como." (OBÁ, SIMÃO, 2016)

¹²Fazer santo se remete a expressão utilizada para designar o ritual de iniciação no Candomblé. Representa o renascimento do noviço dentro da religião (*yáwó*), que após um período de alguns dias em reclusão, renasce para a religião. São realizados banhos, oferendas, e toda uma série de rituais específicos. Também é neste período que se inicia o aprendizado das danças, rezas e cantigas da religião.

3.3 IMPLANTAR ANAMÚ



Figura 6: Dalton Paula - Implantar Anamú, 2016. Vídeo. 50'14". Still de vídeo¹³

Dalton Paula. Negro. Pratos de cerâmica típicos do candomblé. Um pilão de metal. Uma árvore de Guiné coberta. O local: muro do forte La Cabaña em Havana, Cuba. O artista com uma venda em um processo obsessivo tritura os pratos e os coloca em monte, cobrindo a planta, plantando a árvore. A planta, que não está fixa ao chão, pende. O artista chega a exaustão.

Anamú, como é chamada a guiné em Cuba, é uma planta ritualística, utilizada pelas religiões de matriz africana para limpeza energética. Guiné também foi apelidada de amansa-senhor, negros escravizados misturavam a planta na comida dos senhores de engenho, causando mal-estar, demência e até a morte, a mesma erva que cura é também a erva que mata. La Cabaña é uma prisão construída em Havana pelos espanhóis com mão de obra escravocrata, é um símbolo de poder e controle. A ação visa devolver a terra aquilo que um dia a ela foi intrínseco, aquilo que a mão europeia arrancou.

No texto curatorial da exposição individual do artista, *Rebelião Negra* (2016), Sobral (2016) associa a lentidão e o tempo expandido da ação ao tempo da prisão. Plantar o que foi moldado

¹³ Disponível em: <https://vimeo.com/171020192>

e destruído é dar vida às ruínas. A *anamu* ou a guiné funcionam como um conectivo Brasil-Cuba, aproximando os povos afro-atlânticos que a diáspora se encarregou de separar.

Schwarcz (2016) ressalta o imaginário da obra de Paula, um imaginário africano de cores, símbolos, cheiros, gostos e ritos, que é compartilhado por toda uma população afrodescendente ao redor do globo. Enfatiza como um pensamento afro atravessa a obra do artista seja na temática, na origem do criador, nas práticas e saberes culturais trazidos e referenciados. Dessa forma, reconduz e modifica uma imagem estereotipada do negro na história e na história da arte.

Numa ação individual o artista atinge o coletivo, de olhos vendados nos permite ver aquilo que silenciou e foi negado ao negro. Trazer as feridas do passado e refletir sobre elas é um processo de cura. Ao realizar a obra na rua, em um local público, ressignifica o próprio local da ação. O artista se apropria de forma crítica e produtiva de elementos da cultura afro-atlântica, os ressignificando. Em um processo de alteridade o artista fala de si e do outro, por si e por todos. (CAMPOS, 2016; SILVA, OLIVEIRA, 2017; SOBRAL, 2012)

3.4 TRANSMUTAÇÃO DA CARNE



Figura 7: Ayrson Heráclito - Transmutação da Carne em Terra Comunal, 2015 Foto: Sesc-SP



Figura 8: Detalhe da roupa de charque e instrumento utilizado para marcação (Transmutação da Carne - Ayrson Heráclito). Foto: Edgar Oliveira

Ayrson Heráclito. Pessoas vestem roupas cuidadosamente feitas com carne de charque. O ambiente é preparado. Em ritual, o artista esquentava um ferrete em brasas. Com o instrumento o artista marca as vestimentas. O cheiro forte de carne queimada toma conta do ambiente. As pessoas são queimadas, uma a uma.

A performance que tem uma duração média de seis horas foi realizada pela primeira nos anos 2000. Em 2015, o artista recria a performance no SESC SP para a exposição *Terra Comunal*, a convite da artista Marina Abramovic. Em 2018 a ação foi realizada novamente, dessa vez em Frankfurt no Weltkulturen Museum.

O charque é considerado uma carne barata, uma carne mestiça como afirma Heráclito (2015), mista de carne e gordura. Entretanto é utilizada na confecção de pratos, inclusive requintados, da região nordeste. A carne toma o lugar da roupa, da pele, dos corpos dos negros escravizados. O artista com o ferrete que marca a ferro quente cavalos e gados, mas que no período colonial marcava a pele do africano, faz com que as pessoas revivam e acessem a memória inconsciente desse período. Entendendo que o processo não atinge apenas o negro, o artista convida a todos a partilharem dessa experiência. Tocar na ferida, no trauma, para o artista, não é um processo masoquista, mas de expurgo, de lembrança e de cura.¹⁴ O charque ainda pode ser associado ao orixá Ogum, orixá ferreiro, senhor dos caminhos, ligado ao ferro, a agricultura, a tecnologia, a guerra e nossas batalhas pessoais.

A carne de charque e outros alimentos rituais da cultura afro-baiana são elementos frequentemente presentes na obra do artista, que segundo o próprio artista¹⁵ podem ser "interpretados de forma hegemônica por diversos grupos sociais locais, como por exemplo, os materiais utilizados nos rituais e na culinária afrobaiana", ligando o orgânico ao cultural. Barata (2013) associa a escolha dos alimentos por Heráclito com a relação do artista e da sua

¹⁴Trago o relato do artista em um vídeo realizado pelo próprio SESC Pompéia na ocasião da exposição Terra Comunal (2015): "Eu trago a memória dos maus tratos, eu trago em cena essa ideia desse holocausto que foi a escravidão. Eu comecei a pensar um corpo, um corpo que tivesse uma certa conexão com essa história, com esse passado, com esses fantasmas. E surgiu a ideia da carne de charque, uma carne mista, mestiça, entre gordura e carne. Aí eu pensei na carne justamente como uma metáfora desse corpo de homens que foram escravizados. A dor e a ferida da escravidão negra no mundo não diz respeito apenas aos afro-brasileiros, afro-americanos, aos escravos descendentes ou os homens que foram escravizados. E eu convido essas pessoas, justamente, para viver esse processo. O ato físico de marcar a ferro em brasa um corpo trouxe e despertou memórias muito antigas, então, é o cheiro, é o som da carne assando e é a combustão, e que tocam na ferida. Nesta ferida que, para mim, deve ser transmutada pela arte, estetizada mas nunca esquecida. E transformar a energia desses fantasmas, desses espíritos todos de mortos que na Bahia a gente chama de egun, em uma energia revolucionária, positiva e transformadora. Ver isso, ouvir isso, estar presente nisso me ensinou coisas que a literatura e que história não me [ensinaram], não foi tão eficiente em seus relatos e descrições. Meu maior objetivo enquanto performer, enquanto pessoa, é buscar, exatamente, curas." (HERÁCLITO, 2015)

¹⁵Conferir em: <http://ayrsonheraclitoart.blogspot.com.br>

obra com o Estado baiano. Um Estado que assim como o charque, como o negro é marcado por contrastes riqueza/pobreza, glamour/decadência, passado/futuro.

Para Borges (2017), Heráclito mistura desejos, traumas, rituais, matérias orgânicas e pessoas. O artista acessa vivência e memórias que estão além da compreensão carnal. Conectando experiência do hoje, do aqui e do agora com os medos e traumas ainda pungentes do Brasil Colônia. Daí a importância do tratamento afetivo do artista com os elementos, com os outros, com si próprio e com as lembranças passadas e futuras.

Para além de tudo isso, a obra permeia territórios e discussões da própria arte como a relação entre arte e religião, ou arte e fetiche. Tendo em vista o uso dos materiais, a reverberação da performance e seus registros. (SANTOS JMP, 2017)

Em sua conexão com a cultura afro-brasileira, o artista evidencia os caminhos e sua posição política na arte contemporânea.

Ressaltamos nossa posição política de artistas afro-diaspóricos, lançando um olhar contemporâneo as diversas tradições da vida que nos engendram enquanto artistas racializados e culturalizados. Além disso, assentamos o estabelecimento de intercâmbios estéticos entre matricialidades e a arte como um possível caminho poético dentro da linguagem contemporânea. (FERREIRA, SANT'ANA, 2013, p.2350)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebo como a definição de arte afro-brasileira adotada neste trabalho para caracterizar a produção contemporânea brasileira é válida, tendo em vista a centralidade das discussões do corpo e corporeidade na arte contemporânea. Também se cruzam métodos e técnicas ancestrais ou que marcaram o corpo negro historicamente com métodos e técnicas da própria arte contemporânea. Nos trabalhos escolhidos há uma predominância da performance, mas encontramos em outros artistas a fotografia, a intervenção, vídeo, instalação, pintura, etc., linguagens que também atravessam as obras escolhidas.

As obras foram escolhidas por uma afetação pessoal, pelas marcas que me deixaram, muitas vezes a ferro e pente quente. E por já estarem inseridas no contexto institucional e da crítica de arte. No entanto, por pertencerem a uma ecologia da arte afrodescendente adotada nessa pesquisa, elas podiam ter sido de outros artistas, como Alile Onawale, Angélica Dass, Arjan Martins, Bauer Sá, Caetano Costa, CRIOLA, Denise Camargo, Frente 3 de Fevereiro, Janaína Barroa, Michelle Mattiuzzi, Moíses Patrício, Nadia Taquary, Nina Barreto, Paulo Nazareth, Peter de Brito, Phil Menezes, Priscila Rezende, Rafael RG, Renata Felinto, Rosana Paulino, Sydney Amaral, Tiago Gualberto, Tiago Sant'Ana e outros¹⁶. O que mostra que estamos em um terreno plural e muito diverso marcado por experiências afro-diaspóricas.¹⁷

A corporeidade negra é entendida pelas obras e pela pesquisa como um corpo plural que é atravessado por questões de identidade e da própria cultura afro-brasileira. Questões que atravessam os corpos coletivamente, sejam de ordens estéticas como no trabalho de Juliana dos Santos, sejam concernentes ao embranquecimento cultural e, portanto, dos corpos negros como na obra de Obá, sejam tangidos pela religião e experiências de resistência e controle afro-atlânticas como na performance de Dalton Paula, sejam das memórias do Brasil Colônia e da escravidão que são acessadas por todos como na ação de Heráclito.

Percebo que a figura da sankofa se faz presente, há um olhar para o passado, para as memórias e marcas do corpo negro, e uma projeção para o futuro, uma projeção de cura, de um futuro pensado no presente, uma transmutação. Olhar para o passado e aprender com ele é

¹⁶ Uma pequena biografia desses artistas se encontra em anexo, servindo para futuras consultas.

¹⁷ O Museu de Arte de São Paulo e o Instituto Tomie Ohtake, em 2018, abrem uma exposição sobre narrativas da diáspora negra na arte ao longo do Atlântico. A exposição “História afro-atlânticas” (2018) é um desdobramento da exposição “Histórias mestiças” (2014) realizada também pelo Instituto Tomie Ohtake. É dividida em núcleos-temáticos: Vida cotidiana; Retratos; Festas e Religiões; Modernismos afro-atlânticos; Rotas e transes: África, Jamaica e Bahia; Emancipações; Ativismos e resistências. Conta com a curadoria de Ayrson Heráclito, Adriano Pedroza, Lilia Schwarcz, Hélio Menezes e Tomás Toledo.

fundamental. Mas, saber identificar tudo aquilo de positivo que foi renegado pela narrativa oficial é construir um novo passado, transformar o presente e propor um novo futuro.

Há convivência de saberes em uma única obra, saberes antigos seja para crescer o cabelo ou amansar os senhores, e novos saberes concernentes a linguagem artística. Também atravessam por estes caminhos questões de ordens diversas: a identidade do negro, sua anulação e reconstrução, a memória coletiva, as condições históricas do negro, os elementos da cultura afro-brasileira, na mescla de linguagens ancestrais com linguagens contemporâneas.

No entanto, cruzando os quatro caminhos dos trabalhos de Ayrson Heráclito, Danton Paula Antônio Obá e Juliana dos Santos, podemos encontrar similaridades de corpos, que como visto pelos trabalhos, pelos críticos e pelos próprios artistas é um corpo plural e coletivo, em que as experiências por mais que individuais dizem respeito a um todo, a uma memória coletiva que ainda necessita de cura, expurgar os maus espíritos e sarar as feridas históricas.

O que mostra que existem feridas em aberto na sociedade brasileira, marcas de práticas e de um pensamento colonial ainda existente. Também existem feridas na história da arte. Tenho aprendido com mais velhos, com as práticas artísticas a necessidade de sacudir o conhecimento para exorcizar esses espíritos que acompanham nossas feridas e ainda nos perseguem. Sacudir as bases epistemológicas da teoria e crítica da arte é um passo a caminho da decolonialidade do conhecimento.

Este trabalho é uma tentativa de domar alguns dos meus próprios mau-espíritos enquanto estudante de Teoria Crítica e História da Arte. De dar um primeiro passo na construção de um pensamento teórico e crítico em História da Arte. Dessa forma, vejo ainda a necessidade de afirmação da identidade afrodescendente enquanto categoria política no campo afro-brasileiro em artes visuais.

Este estudo mais que conclusivo é propositivo, pelo momento em que a facilidade de concluir e afirmar categorias de conhecimento é menos necessário que o construir em conjunto. Dessa forma, trabalhar corporeidades negras se faz atual. Entender as práticas artísticas em unísono se faz atual. Dar vasão e tentar sistematizar esses saberes se faz atual.

Nas próximas encruzilhadas da vida acadêmica, penso que possíveis desdobramentos para essa pesquisa são latentes. O campo das artes afro-brasileiras é um local de caminhos diversos, convergentes e divergentes. Muitos embates e confluências podem emergir desse cenário.

eu falo as vozes de totunha, do avô mazola, do tio balê e de toda uma nação de gente que, sem saber, carregou no dentro de si a voz dos cantos, a felicidade, a angústia e uma história que se perde no seu começo. trivó duzinha cozinhava ovos com olhar dos olhos (manduca fazia correr o que não tinha perna), e derramou em meu sangue esse calor de poleiro, de algazarra de penas e cantoria. vai longe os conselhos de zefa, as garrafadas de pantião, as rezas de segredo produzindo boa cura, mesmo naqueles que não se viam pelos olhos da presença. falo sem força de querer ou desejo de pensar. é corredeira d'água, correndo em pedra de seixo, em grandes quedas e sem evitar grotão. é qual pensamento meu. de lá vem sofrimento que me dói aos ombros, me pesa as pernas e me cansa o corpo. essa coisa de fala que fala essas coisas de sem viver, vivido, sem avistar, já sentido e quando visto é reassombro de reencontro. eu falo por totunha, mazola e balê: príncipes e reis, princesas e rainhas. de mim nada sei, nada falo, nada quero para. me perco no zanolho dos olhos da meia-noite. me reassumo. quero que ouças o canto da flauta de osso e tenhas maneiras suaves de bater o coração, ao possuir tua suave dona. tenhas tu maneiras suaves de rasgar o pão e repartir teu sangue, e participarás do mistério do riso que borbulha em luz de sol, inda que meia a noite; quando serás ceia de ti mesmo. eu falo a voz do vento que zune e tal que nem flauta seus elementos modulam em minhas cavernas suas melodias. apura-te que me resumo e um tan tan tange longe, tan tan tange longe, tan tange longe, tan tange longe, tan tange longe...

(Waldemar Euzébio Pereira)

REFERÊNCIAS

- AMADOR DE DEUS, Zélia. *O corpo como marca identitária na diáspora africana*. In: XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais, 2011, Salvador. XI Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Centro de Estudos Afro-Orientais. - Salvador: UFBA, v. 01, p. 01-11, 2011. Disponível em: <https://fenomenologiadasolidariedade.files.wordpress.com/2013/11/1308245884_arquivo_corpocomomarcaidentitariaartigoversaofinal-zelia.pdf> Acesso em: 18 jul. 2018.
- ARAÚJO, Emanuel. *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Terenge, 1988.
- BALBINO, Erika Alexandra. *O corpo como mídia do negro*. 45p. Artigo Científico apresentado para a conclusão do curso de pós-graduação Mídia, Informação e Cultura. 2009.
- BARATA, Danilo. *Ecologia de pertencimento*. In: MEDEIROS, Afonso, HAMOY, Idanise (Orgs.) Anais do 22o Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Ed. Belém: ANPAP/PPGARTES/ ICA/UFPA, 2013, p.2379-2392. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/ANAIS.html>> Acesso em 18 jul. 2018.
- BARBOSA, Nelma Cristina Silva. *Arte Afro-brasileira: contornos dinâmicos de um conceito*. DAPesquisa, v. 11, p. 119-133, 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/8175>> Acesso em 18 jul. 2018.
- CÂMARA DOS DEPUTADOS, BRASIL. *Lei nº 10.639*, de 9 de janeiro de 2003.
- BORGES, Marcos Bonfim. *Recôncandaces: o sagrado feminino nas rezadeiras em Santo Antônio de Jesus*. Memorial (Graduação em Bacharelado em Artes Visuais) - Centro de Artes Humanidades e Letras, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Cachoeira, p.96, 2017.
- CAMPOS, Marcelo. *A devolução do outro: arte na América Latina em incorporações transculturais*. Poéticas da Criação, Espírito Santo, 2016 Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/33368/33368.PDF>> Acesso em 18 jul. 2018.
- CANGUÇU, Daniela Figueredo. *O artista contemporâneo: seu discurso, seu corpo*. Revista TRAMA Interdisciplinar, v. 5, p. 86-103, 2014. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/6726>> Acesso em 18 jul. 2018.
- CONDURU, Roberto. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007.
- CONDURU, Roberto. *Cruzando o Atlântico e outros hiatos: ligações artísticas entre Brasil, África - e além*. Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas - Universidade de Lisboa, 2010 Disponível em: <<http://artafrica.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714dd9243015.pdf>> Acesso em 18 jul. 2018.
- CONDURU, Roberto. *Negrume multicolor: arte, África e Brasil para além de raça e etnia*. Acervo, [S.l.], v. 22, n. 2 jul-dez, p. 29-44, out. 2011. Disponível em:

<<http://www.revistaacervo.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/6>> Acesso em: 18 jul. 2018.

CONDURU, Roberto. *Perolas Negras: Primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

CUNHA, Marcelo N. Bernardo da; SANDES, Juipurema Sarraf ; NUNES, Eliane. *Nina Rodrigues e a Constituição do Campo da História da Arte Negra no Brasil*. *Gazeta Médica da Bahia*, v. 76, p. 23-28, 2006. Disponível em: <<http://www.gmbahia.ufba.br/index.php/gmbahia/article/view/299/289>> Acesso em 18 jul. 2018.

CUNHA, Marianno Carneiro da. *Arte afro-brasileira*. in: ZANINI, Walter. (org.) *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, v.2, 1983.

FERREIRA, Ayrson Heráclito Novato. SANT'ANNA, Tiago dos Santos de. *Axés e pertencimentos: marchetaria entre mitologias contemporâneas afro-brasileiras e performance-arte*. In: MEDEIROS, Afonso, HAMOY, Idanise (Orgs.) *Anais do 22o Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Ed. Belém: ANPAP/PPGARTES/ ICA/UFPA, 2013, p. 2337-2351. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/ANAIS.html>> Acesso em: 18 jul. 2018.

FERREIRA, Débora Armelin. *O corpo como local de discurso: artistas mulheres em África*. *Sankofa*, v. VII, p. 29-49, 2014. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/viewFile/88949/91812>> Acesso em: 18 jul. 2018.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOMES, Nilma Limo. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos de identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GOMES, Nilma Lino. *Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão*. In: HENRIQUES, Ricardo. (Org.). *Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal no. 10.639/03*. Brasília: SECAD/MEC, p. 39-62, 2005.

GREINER, Christine. *Repensando as artes do corpo*. *Ilink- Revista do Lume*, n.2, nov, p.01-06, 2012. Disponível em: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/132>> Acesso em: 18 jul. 2018.

HERÁCLITO, Ayrson. In: SESC em São Paulo. *Transmutação da Carne | Ayrson Heráclito / 8 Performances | Terra Comunal - Marina Abramovic +MAI*. Youtube. 31 mar. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LDkKj-hgvcU>> Acesso em: 18 jul. 2018.

hooks, bell. *Alisando o nosso cabelo*. *Revista Gazeta de Cuba – União de escritores y Artista de Cuba*, 2005.

LOPES, Nei. *Bantos, malês e identidade negra*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

- MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Portugal: Antígona, 2014.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2ª Edição, 1999.
- MUNANGA, Kabengele. *Arte afro-brasileira: o que é afinal?* In: Mostra do Redescobrimento: arte afro-brasileira = Afro-Brazilian art (Catálogo). São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais: Fundação Bienal de São Paulo, p. 98-111, 2000.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: a identidade nacional versus a identidade negra*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. 3ª edição. Belo Horizonte: Ática, 2009.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Sankofa: Significado e intenções*. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org). *A matriz africana no mundo*. São Paulo: Selo Negro, p.29-54, 2008.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos (ORG). *Andikra – Sabedoria em símbolos africanos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- NUNES, Eliene. *Raimundo Nina Rodrigues, Clarival do Prado Valladares e Mariano Carneiro da Cunha: três historiadores da arte afro-brasileira*. In: Cadernos do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Salvador, EDUFBA, ano 4, n. 4, p. 104-122, 2007. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/cppgav/article/view/3973>> Acesso em: 18 jul. 2018.
- OBÁ, Antônio; SIMÃO, Miguel. *Atos de Transfiguração*. METAgraphias: letra B de Belo, v.1, n. 3, setembro, p. 63-69, 2016. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/metagraphias/article/view/23435>> Acesso em 18 jul. 2018.
- OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. *Memória da Pele - O Devir da Arte Contemporânea Afro-Brasileira*. Arte e Cultura da America Latina. São Paulo: Terceira Margem, v. XXVIII, p. 35-42, 2012. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/37525873.pdf>> Acesso em: 18 jul. 2018.
- RODRIGUES, Raimundo Nina. *As belas artes dos colonos pretos no Brasil*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1904.
- 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.
- SANTOS, José Mário Peixoto. (ZMário). *Ayrson Heráclito: Performances, espaços e ações*. *Performatus*, ano 5, n. 17, jan. 2017. Disponível em: <<https://performatus.net/estudos/ayrson-heraclito/>> Acesso em: 18 jul. 2018.
- SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas* (tese de

doutorado). São Paulo: IA/Unesp, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/150902>> Acesso em: 18 jul. 2018.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. *Rapunzel, cabelos que tocam o céu: a arte contemporânea como tratamento artístico/cosmético/estético dedicados aos capilares crespos*. Revista: Estúdio, artistas sobre outras obras, Lisboa, v.8, n.20, p. 20-29, outubro-dezembro, 2017. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29955/2/ULFBA_E_v8_iss20_p20-29.pdf> Acesso em: 18 jul. 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Dalton Paula ou a arte de criar territórios negros e silenciosos*. Nexo Jornal, 25 out. 2016. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2016/Dalton-Paula-ou-a-arte-de-criar-territorios-negros-e-silenciosos>> Acesso em: 18 jul. 2018.

SILVA, Adriana Maria; BARRENECHEA, Miguel Angel. *Corpo, arte e conhecimento: uma trama de sentidos na filosofia de Merleau-Ponty*. Dialektiké, v. 3, n. 2, jan, 2016. Disponível em: <<http://www2.ifrn.edu.br/ojs/index.php/dialektike/article/view/3732/1352>> Acesso em 18 jul. 2018.

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.

SILVA, Dilma de Melo. *Identidade afro-brasileira: abordagem do ensino da arte*. Comunicação & Educação - Revista do curso Gestão da Comunicação. Vol. 3, n. 10, 1997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/36321>> Acesso em: 18 jul. 2018.

SILVA, Dilma de Melo; CALAÇA, Maria Cecília F. *Arte africana e afro-brasileira*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVA, Mariana. OLIVEIRA, Alan. *Uma fotografia do sutil: a arte religiosa de Mario Cravo Neto*. Iluminuras, Porto Alegre, v. 18, n. 43, p. 255-279, jan/jul, 2017. Disponível em: <www.seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/viewFile/72887/41218> Acesso em: 18 jul. 2018.

SOBRAL, Divino. *A cidade é o lugar*. Goiânia: Museu de Arte Contemporânea, 2012

SOBRAL, Divino. *Dalton Paula - Rebelião Negra*. Goiânia, 20 agost. 2016. Disponível em: <<http://arteseanp.blogspot.com/2016/08/dalton-paula-rebeliao-negra-texto.html>> Acesso em: 18 jul. 2018.

SODRÉ, Jaime. *Nina Rodrigues e a arte africana na Bahia*. Revista Gazeta Médica da Bahia, Faculdade de Medicina da Bahia, p. 29-34, 14 nov. 2006. Disponível em: <<http://www.gmbahia.ufba.br/index.php/gmbahia/article/view/301/290>> Acesso em: 18 jul. 2018.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. 3ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SODRÉ, Muniz. *Corporalidade e liturgia negra*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Negro brasileiro negro, no 25, p.29-33,1997.

SODRÉ, Muniz. *Cultura, corpo e afeto*. Dança, UFBA: Salvador, v. 3, n. 1, p. 10-20, jan./jul. 2014.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codreci, 1979.

SOUSA, Cinara Barbosa. *O que persiste como falta*. Rio de Janeiro: Prêmio Pipa, 2017. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/2018/01/o-que-persiste-como-falta-cinara-barbosa-escreve-sobre-obra-de-antonio-oba/>> Acesso em: 18 jul. 2018.

SOUZA NETO, Samuel de. et al. *O corpo na escola: da dimensão motora a dimensão afetiva*. In: PINHO, Sheila Zambello de; SAGLIETTI, José Roberto Corrêa. (Org.). Núcleos de Ensino. São Paulo: Cultura Acadêmica, p. 150-177, 2007.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

VALENTIM, Rubem. *"Manifesto ainda que tardio" [1976]*. In FONTELES, Bené; BARJA, Wagner (orgs.). Rubem Valentim: artista da luz. São Paulo: Pinacoteca do Estado, p. 27-31, 2001.

VALLADARES, Clarival do Prado. *O negro brasileiro nas artes plásticas*. Rio de Janeiro: Cadernos Brasileiros, ano X (47), p.97-109, 1966.

APÊNDICE: Pequenas biografias de alguns artistas afro-brasileiros contemporâneos

Alile Dara Onawale

Fotógrafa baiana. Com formação acadêmica em fotografia, explora o universo da mulher negra. Possui um portfólio virtual onde posta seu trabalho: <http://cargocollective.com/aliledara>.



Alile Dara Onawale –“Breu”, 2015.

Angélica Dass

Carioca, mora em Madrid na Espanha. Trabalha com fotografia e possui uma trajetória de diversas exposições artísticas e individuais no Brasil e internacionalmente, em países como Espanha, Noruega, Estados Unidos, Uruguai, Itália, Grécia, Argentina e Coréia. Site: <http://www.angelicadass.com/>



Angélica Dass – Projeto “Humanae”, 2012-.

Antônio Obá

Vive e trabalha em Taguatinga, Distrito Federal. Recém indicado ao prêmio PIPA, seu trabalho, em múltiplas linguagens, reflete acerca do sincretismo religioso no Brasil, a questão do corpo e do negro. Foi finalista do prêmio Pipa (2017). Atuou em Brasília junto a Galeria Elefante. Possui site próprio: www.antoniooba.com



Antônio Obá - “Malungo: rito para uma missa preta”, 2016.

Arjan Martins

Nascido no Rio de Janeiro, estudou no Parque Laje. Participou de diversas exposições coletivas e individuais no MAM. Em 2005, recebeu pela FUNARTE o Prêmio Projéteis de Arte Contemporânea e é finalista do Prêmio Pipa (2018). Mais informações em: <http://agentilcarioca.com.br/artista/arjan-martins/>



Arjan Martins – “O estrangeiro XX”, 2017

Ayrson Heráclito

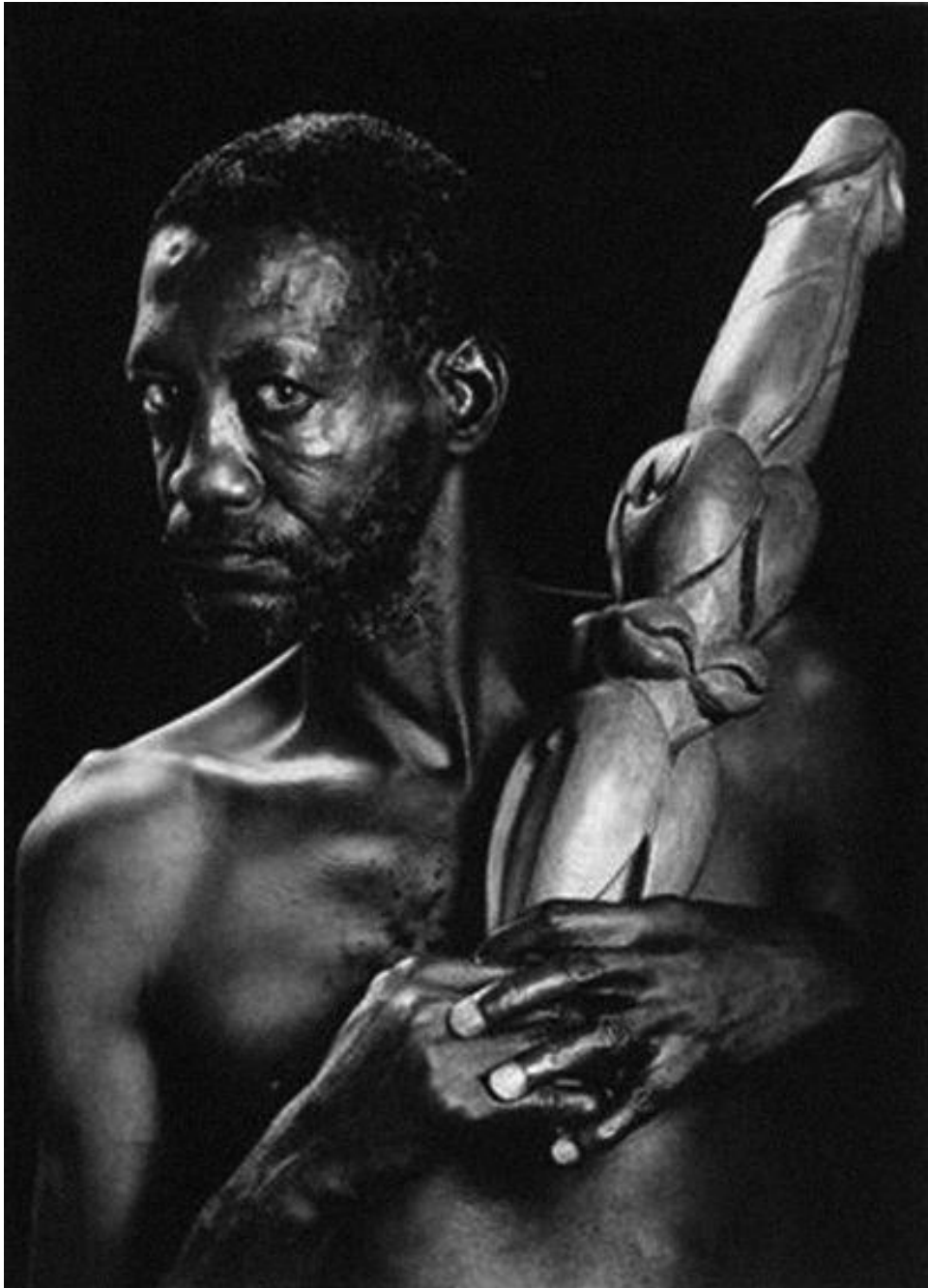
Nascido em 1968, é artista visual, curador e professor na Universidade do Recôncavo da Bahia. Trabalha com instalação, performance, fotografia e com a linguagem audiovisual. Seus trabalhos lidam com a cultura afro-brasileira, a questão do negro e remetem, frequentemente, à escravidão. Já participou de mostras coletivas como a Afro-Brazilian Contemporary Art (2012), a Trienal de Luanda (2010). Foi curador-chefe da 3ª Bienal da Bahia, em 2014. Foi convidado a participar da exposição Terra Comunal – Marina Abramović + MAI no Sesc Pompeia, em São Paulo. Site: <http://ayrsonheraclitoart.blogspot.com>



Ayrson Heráclito - "História do Futuro – o corpo no lago – capítulo da hidromancia", 2015

Bauer Sá

É um fotógrafo de Salvador e filho do também fotógrafo Armando Sá, de quem foi assistente. Foi fotógrafo da BBC Londres e participou do livro *Calalu* da Universidade Virgínia. Participou de importantes exposições como: *Brasil + 500 Mostra do Redescobrimto Negro de Corpo e Alma* (2000), *Novas Travessias: New Direction in Brazilian Photography* em Londres (1996), *Retratos Quase Inocentes* (1993), *Salão de Arte Contemporânea de Belo Horizonte* (1985).



Bauer Sá – “Exu”, s.d.

Caetano Costa

Estudante de Artes Visuais na Universidade Federal do Pernambuco, atua com performance, vídeo e fotografia. Site: <http://cargocollective.com/caetanocosta>



Caetano Costa – “Yves Klein denominou e está valendo milhões, mas o pirateei e estou fazendo saldão ou Varal Antropométrico”, 2017. Foto: Sátiro Santos

CRIOLA

Tainá Lima, conhecida como CRIOLA é uma artista urbana mineira. Trabalha principalmente com grafite e se utiliza de elementos afro-brasileiros.



CRIOLA – Muro pintado em Belo Horizonte, s.d. Foto: Athos Souza.

Dalton Paula

Mora e trabalha em Goiânia, onde atua também como bombeiro. Explora linguagens como a pintura, a performance, o vídeo, objeto e instalação. Onde o corpo e sua história estão sempre presentes. Participou da 32ª Bienal de São Paulo. Site: <https://daltonpaula.com/>



Dalton Paula - Cor da Pele B. Fotografia, 2012.

Daniel Lima

Natural de Natal, vive e trabalha em São Paulo. Formado pela Universidade de São Paulo, cria interferências e intervenções no espaço urbano que pensam e dialogam com a questão racial. Site: <http://www.danielcflima.com/SobreDanielLima>



Daniel Lima - Arrastão de Loiros. Vídeo: 3:28 min., 2005.

Denise Camargo

Fotógrafa e doutora em artes, mora em Brasília onde também leciona e trabalha como produtora de projetos culturais e curatoriais. Em 2005, recebeu o Prêmio Palmares para publicação de melhor tese de doutorado. E em 2013, recebeu o Prêmio Brasil de Fotografia.



Denise Camargo – “Homenagem a Mario Cravo Neto, mas quem sou eu?”, 2009

Desali

Artista mineiro, formado pela UEMG, participou de diversas exposições, entre elas: é formado em Artes Plásticas pela Escola Guignard, Universidade do Estado de Minas Gerais (2009). Realizou as exposições individuais “Alicerce”, Galeria de Arte Sesiminas, Belo Horizonte (2013) e “Vista-me enquanto não envelheço”, Galeria Orlando Lemos, Belo Horizonte (2014); e participou também de coletivas como: “Segue-se ver o que se quisesse”, Palácio das Artes, Belo Horizonte (2012); “Mostra Curto-circuito”, SESC Palladium, Belo Horizonte (2016) e SIMBIO, Palácio das Artes, Belo Horizonte (2016). Foi selecionado para o 32º Salão de Arte do Pará (2013) e para as residências “Dispositivo móvel”, JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia, Nova Lima – MG (2015) e AGORA – International Art Action, Bela Crkva – Sérvia (2016). Site: <http://www.desali.com.br>



Desali – “lambe”, s.d.

Frente 3 de fevereiro

Grupo de pesquisa e ação direta, visa discutir o racismo no Brasil em especial o racismo policial. Suas ações mais famosas são nos estádios de futebol, onde estendem os famosos bandeirões. Trabalham com artes visuais, poesia, teatro e audiovisual. Site: <http://www.frente3defevereiro.com.br/>



Frente 3 de fevereiro – “Bandeiras”, 2006

Gervane de Paula

Artista plástico de Cuiabá, capital do estado de Mato Grosso, onde reside e trabalha desde 1977. Integrou a “Geração 80”. Participou de várias exposições coletivas e individuais. Site:

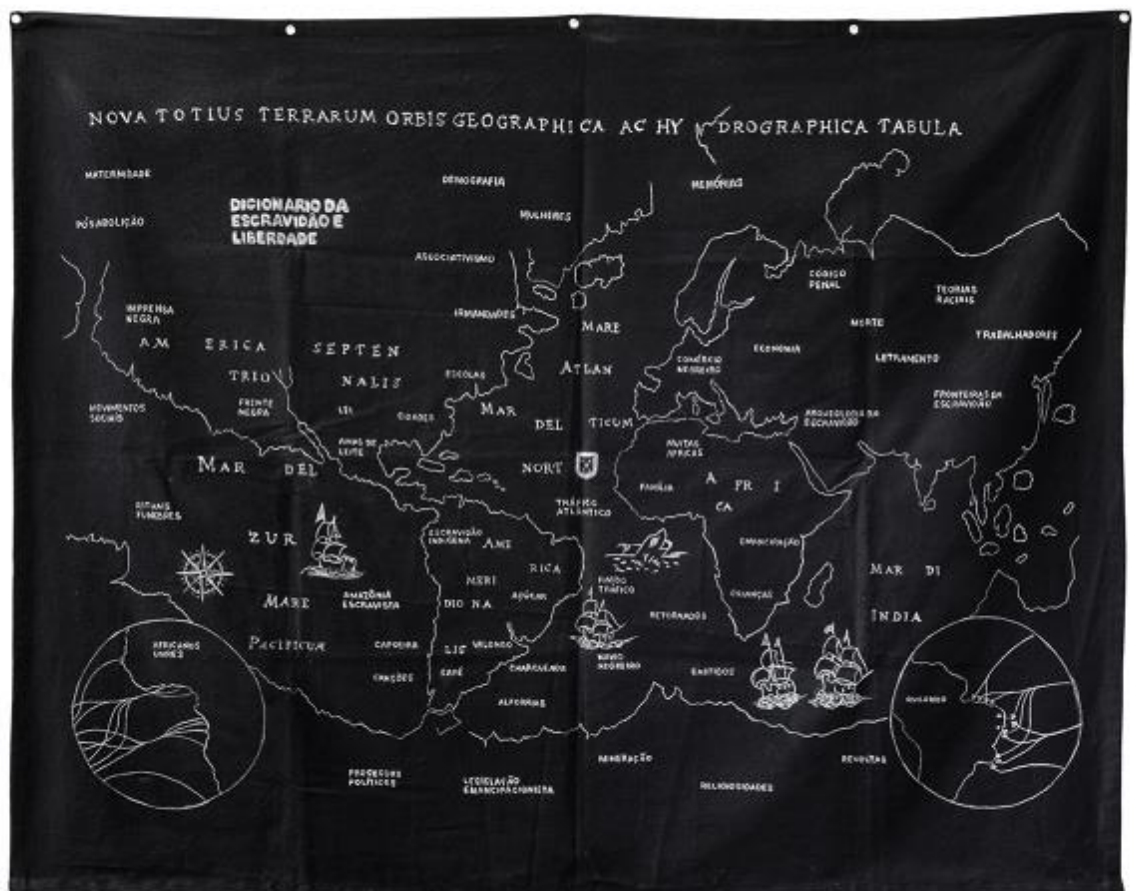
<http://gervanedepaula.blogspot.com>



Gervane de Paula – “Artistas negro, curadoras brancas”, 2018.

Jaime Lauriano

Vive e trabalha em São Paulo, trabalha com múltiplas linguagens. Algumas exposições: Entre suas exposições mais recentes, destacam-se as individuais: Nessa terra, em se plantando, tudo dá, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brasil, 2015; Autorretrato em Branco sobre Preto, Galeria Leme, São Paulo, Brasil, 2015; Impedimento, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brasil, 2014; Em Exposição, Sesc, São Paulo, Brasil, 2013; e as coletivas: Totemonumento, Galeria Leme, São Paulo, Brasil, 2016; 10TH Bamako Encounters, Museu Nacional, Bamako, Mali, 2015; Empresa Colonial, Caixa Cultural, São Paulo, Brasil, 2015; Frente a Euforia, Oficina Cultural Oswald de Andrade, São Paulo, Brasil, 2015; Tatu: futebol, adversidade e cultura da caatinga, Museu de Arte do Rio (MAR), Rio de Janeiro, Brasil, 2014; Taipa-Tapume, Galeria Leme, São Paulo, Brasil, 2014; Espaços Independentes: A Alma É O Segredo Do Negócio, Funarte, São Paulo, Brasil, 2013. Site: <http://pt.jaimelauriano.com>



Jaime Lauriano – “Escravidão e liberdade”, 2018.

Janaína Barros

Pesquisadora da mulher negra brasileira, a artista paulistana e mestre em artes visuais pela Universidade do Estado de São Paulo, teve recentemente uma exposição individual no Centro Histórico e Cultural Mackenzie em São Paulo.



Janaína Barros – “Eu que sou exótica gostaria de recortar um pedaço do céu para fazer um vestido”, 2013.

Juliana dos Santos

Juliana dos Santos é artista visual formada pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” e educadora no Museu Afro Brasil. Foi colaboradora do NEPAFRO (Núcleo de Estudos e Pesquisas Afro-Americanos). Trabalha com fotografia, performance, gravura.



Juliana dos Santos – “Qual é o pente?”, 2015. Foto: Mayara Tutumi

Michelle Mattiuzzi

O próprio nome da artista Michelle Mattiuzzi carrega potência de obra de arte, é um pseudônimo criado que remete ao uma suposta acedência italiana e que pode abrir portas para uma artista no Brasil, no entanto, carrega a contradição de ser portado por uma mulher negra, baixa, gorda, careca. É estudante do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas na UFBA, trabalha com performance.



Michelle Mattiuzzi – “merci beaucoup, blanco!”. Performance, 2012.

Moisés Patrício

Artista e arte educador, trabalha com fotografia, vídeo e instalação. Lidando com elementos da cultura latina e afro-brasileira. Já expôs no Rio de Janeiro e em São Paulo. Site: <http://moisespatricio.weebly.com/>



Moisés Patrício – “Aceita?”, 2016.

Nadia Taquary

É uma artista baiana e pós-graduada em Educação, Estética, Semiótica e Cultura pela EBA-UFBA. Já participou na III Bienal da Bahia (2014), SPArte (2016) e possui obras na Coleção do Museu de Arte do Rio. Trabalha principalmente com escultura e joias.



Nadia Taquary - Série "Dinka Orixás: Obaluaê", 2018.

Nina Barreto

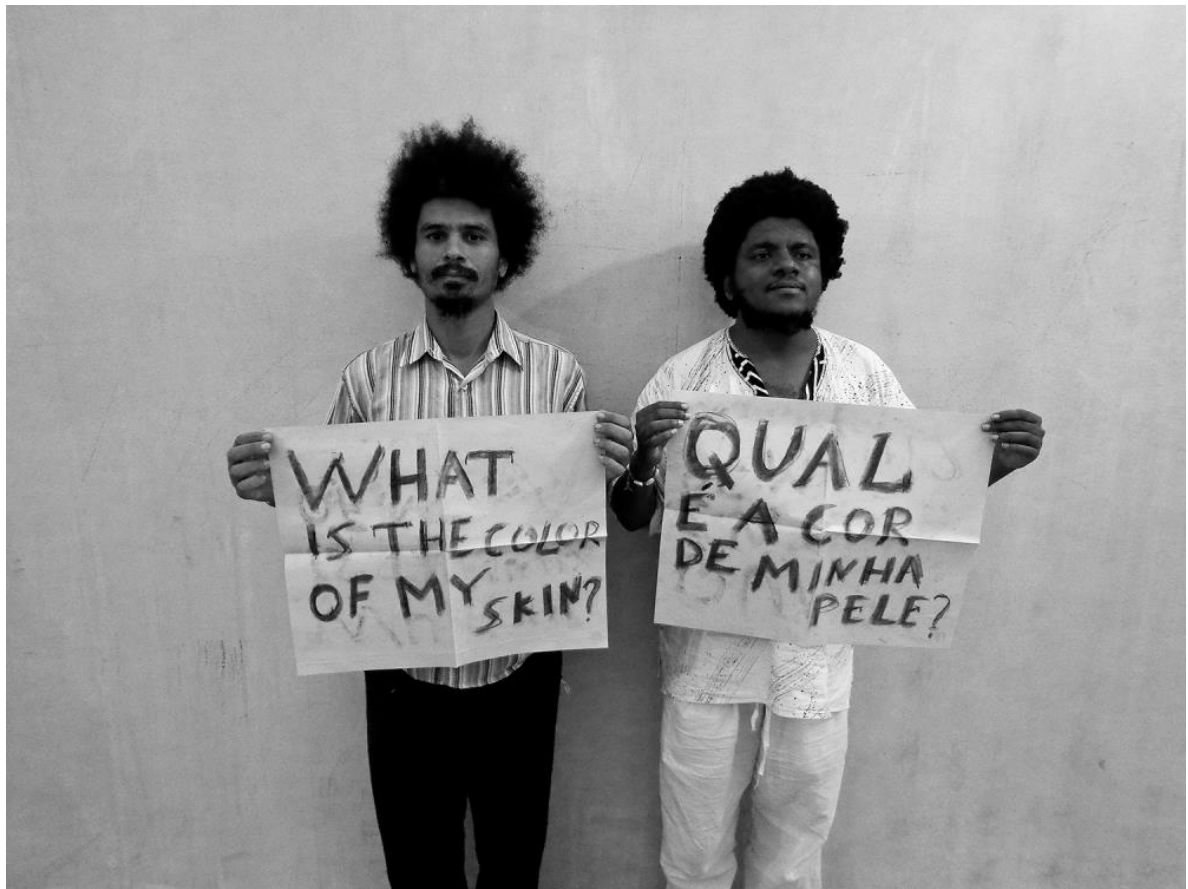
Nina Barreto é uma jovem artista brasileira, graduada pela Universidade de Brasília. Trabalha com elementos simbólicos e materiais do candomblé. Utiliza fotografia, vídeo, performance, pintura e fotografia.



Nina Barreto – “Dendê II: Reza para a Boca do Mundo”. Performance Pintura, 2012.

Paulo Nazareth

Vive e trabalha em Santa Luzia em Minas Gerais. É representado pela galeria Mendes Wood DM. Vencedor do Prêmio Pipa em 2016, já representou o Brasil na Bienal de Veneza. Seu trabalho inclui performance e fotografia.



Paulo Nazareth e Moisés Patricio – “What is the color of my skin? / Qual é a cor da minha pele?”. Fotografia, 2013

Peter de Brito

É um artista paulista, formado pela UNESP. Participou de várias exposições coletivas e individuais como VIII Bienal de Santos SP (2002), 28º SARP Salão de Arte de Ribeirão Preto SP (2003), FAAP XXVII Semana de Comunicação SP (2004). Trabalha com fotografia, performance e instalação.



Peter de Brito – Série “autorretrato”, 2006.

Phil Menezes

Phil Menezes é artista visual e ator paraibano, integrante do grupo Corpos de Saia. Trabalha com teatro e performance. Estudante de artes cênicas na Universidade Federal da Paraíba.



Phil Menezes. "Ato ou efeito de embranquecer: mídia manipulando nossos corpos". Performance. 2016

Priscila Rezende

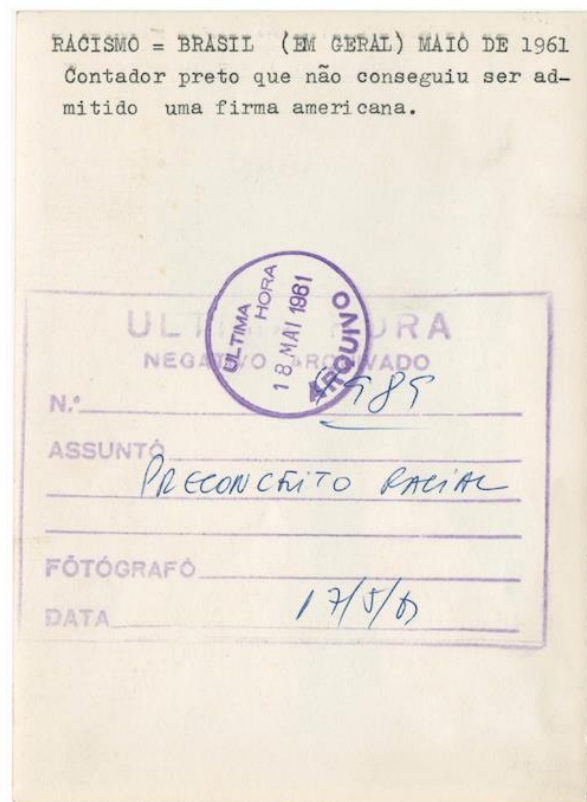
Priscila Rezende também é uma jovem artista da cena mineira, que tem ganhado muito destaque atualmente. Trabalha com performance.



Priscila Rezende – “Bombri”. Performance, 2014

Rafael RG

Artista paulista, vive e trabalha em Minas Gerais. É mestrando em artes pela Universidade Federal de Minas Gerais. Participou de mostras e festivais no Brasil, e em países da europa. Ganhou o 1º Prêmio Foco ArtRio, o Prêmio Honra ao Mérito Arte e Patrimônio/ IPHAN, o Prêmio aquisição do Centro Cultural São Paulo. Site: <http://cargocollective.com/rafaelrg>



Rafael RG – “Dito Escuro”, 2014

Renata Felinto

Doutora em Arte e artista plástica. É professora da URCA, integra o conselho editorial da revista Manelick 2º ato. Trabalha com pintura e performance.



Renata Felinto. “White Face (and Blonde Hair)”. Performance, 2012. Foto: Crioulla Oliveira

Rosana Paulino

Doutora em artes visuais e artista plástica, Rosana Paulino trabalha com fotografia, costura e instalação. Possui obras no Museu de Arte Moderna de São Paulo, University of New Mexico Art Museum, e Museu Afro-Brasil – São Paulo. Site: <http://www.rosanapaulino.com.br/>



Rosana Paulino - Assentamento. Instalação em técnica mista, 2013.

Rubiane Maia

Artista mineira, trabalha com performance, vídeo e instalação. Participou de mostras coletivas como: Negros Indícios (2017), Mulheres a Caminho (2017), Paradigma da Presença (2017), Das Virgens em Cardumes e da Cor das Auras (2016), entre outras exposições coletivas e individuais. Site: <http://cargocollective.com/rubianemaia/>



Rubiane Maia – “Baile”, 2015.

Sônia Gomes

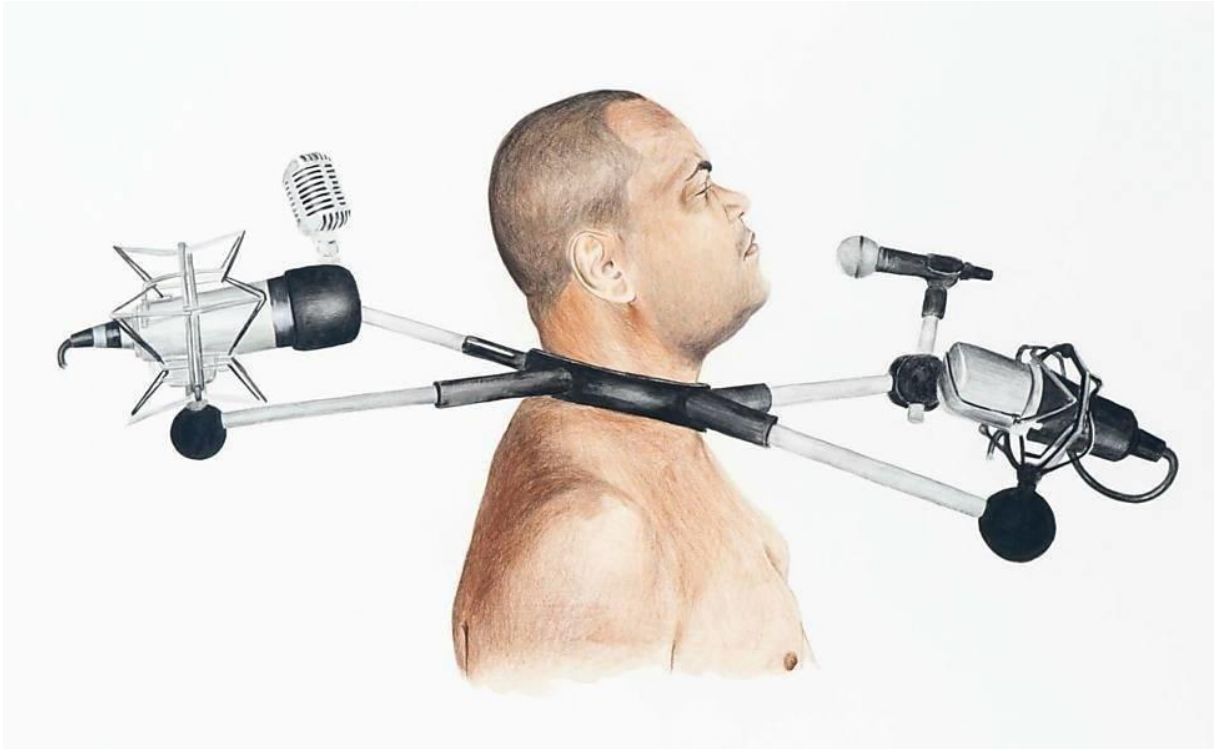
Artista mineira, representada pela galeria Mendes Wood DM. Trabalha com tecidos. Participou de diversas exposições no Brasil e no exterior.



Sônia Gomes – “Magia”, 2014.

Sydney Amaral

Sydney Amaral foi professor e artista plástico, trabalhando principalmente com desenho e pintura. Seus trabalhos possuem uma autorreferência evidente, onde discute questões que o atravessam enquanto homem negro.



Sydney Amaral - Gargaleira ou quem falará por nós. Desenho e aquarela. 2014

Tiago Gualberto

Tiago é um jovem artista e educador mineiro, com obras no Museu Afro Brasil em São Paulo e no Museu Afro da Bahia. Seus trabalhos trazem uma memória do período escravocrata para pensar o negro na sociedade atual.



Tiago Gualberto - *Árvore do esquecimento*. Instalação, 2012.

Tiago Sant'Ana

É um artista baiano de Cachoeira. Trabalha com performance e é doutorando em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia. Trabalha como artista desde 2009. Site: <https://tiagosantanaarte.com/>



Tiago Sant'Ana – “Refino #2”, 2017.