UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UnB)
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

JÉSSICA LAWANE SOUSA RODRIGUES

VISUALIDADES AMEFRICANAS:

As Artes Negras Brasileiras como produções em conexão com a diáspora na cena contemporânea (2000 – 2023)

Brasília
2023

JÉSSICA LAWANE SOUSA RODRIGUES

VISUALIDADES AMEFRICANAS:
As Artes Negras Brasileiras como produções em conexão com a diáspora na cena contemporânea (2000 – 2023)

Trabalho de Conclusão de Curso em cumprimento aos requisitos exigidos para obtenção do grau de bacharela do Curso de Teoria, Crítica e História da Arte vinculado ao Departamento de Artes Visuais no Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Fernando Inocencio da Silva

Brasília
2023

AGRADECIMENTOS

“Povoada Quem falou que eu ando só?
Nessa terra, nesse chão de meu Deus
Sou uma mas não sou só
Povoada
Quem falou que eu ando só?
Tenho em mim mais de muitos
Sou uma mas não sou só
Povoada
Quem falou que eu ando só?
Nessa terra, nesse chão de meu Deus
Sou uma mas não sou só”
Sued Nunes

Agradeço aos meus colegas de turma, que diante das dificuldades de seguir no curso antes e durante a pandemia, sempre me prestaram apoio e cumplicidade para que pudesse chegar até o fim de cada semestre. Aos meus amigos e companheiros de curso, Ritichely Silva e Walleska Maysa. Aos meus amigos, Yuri Dantas e Rafael Araújo por se disporem a ler atenciosamente meu trabalho e emitirem pertinentes opiniões. Agradeço aos meus familiares pelo apoio. A minha mãe, Maria Antonia, por não poupar esforços para que se fizesse possível a continuidade em todos os níveis de meus estudos. A meu pai Raimundo Elson. E a minha irmã e amiga de toda a vida, Laila Rodrigues, obrigado pelas oportunas palavras de incentivo.

Agradeço imensamente às minhas amigas que seguraram a minha mão nos momentos mais difíceis. Laura Eli, e Ingrid Mangabeira. Em especial, Amanda Costa e Jemima Tavares. Amanda, que compartilhou muitas horas de estudos na biblioteca e sempre que possível, sanou minhas dúvidas sobre o processo de pesquisa. Jemima, amiga que me cedeu abrigo nos dias necessários para encurtar a distância até a universidade e me permitir passar mais horas na biblioteca. Este trabalho não existiria sem todo o suporte destas amigas que são quem dão régua e compasso no mundo.

Agradeço ao professor e amigo Emerson Ferreira Rocha pela escuta e auxílio nas dúvidas acerca da metodologia de pesquisa. Por fim, agradeço ao meu orientador por confiar em mim durante o processo de escrita.

MEMORIAL

Meu primeiro contato com as artes visuais se deu aos nove anos de idade quando fui estudar na Escola Parque 308 Sul. Embora tenha morado desde que nasci no Recanto das Emas, cidade-satélite do Distrito Federal, estudei desde então na Asa Sul. A primeira imagem que tive contato foi com uma reprodução do Abapuru de Tarsila do Amaral. Lembro como aquela imagem me sensibilizou. Os anos de Escola Parque e as escolhas que tive a oportunidade de poder fazer durante esse período me permitiram ter contato com diversas linguagens artísticas. Teatro, música, sapateado, desenho, cerâmica, pintura, entre outras. As viagens de ônibus do Recanto até o Plano Piloto me permitiram viajar nos livros durante os dias engarrafados e o gosto pela arte, qualquer fosse a linguagem, faziam o caminho mais alegre. Nos anos finais do ensino fundamental tive contato com o movimento estudantil, e no primeiro dia de aula no 1° ano do ensino médio, o grêmio da minha escola passou na minha sala.

A partir desse dia diversos foram os atos e atividades que ajudei a construir. Mobilizada pelo grêmio Honestino Guimarães no Centro de Ensino Médio Elefante Branco, participei da votação que a Lei 12.711/2012 que garante 50% das vagas aos estudantes pretos, pardos, indígenas, PCD's e oriundos da escola pública. Mesma lei que garantiu que no ano de 2018 eu pudesse ingressar na universidade. Participei como dirigente do movimento estudantil de momentos históricos, como a votação do Plano Nacional de Educação, que garantiu 10% do PIB para a área e uma porcentagem do Fundo Social do Pré-Sal, do Estatuto da Juventude, a luta contra a Redução da Maioridade Penal e em defesa da democracia no golpe de 2016. Participei da fundação da UESDF (União dos Estudantes Secundaristas do DF) e construímos a luta pelo Passe Livre Estudantil e pela continuidade da isenção do PAS da UnB (Programa de Avaliação Seriada) aos alunos de escola pública. Fui membra do Fórum Distrital de Educação, do Conselho de Direitos da Mulher do DF, da Comissão de Controle e Fiscalização do Prouni do MEC e entre outros espaços de representação dos estudantes e da sociedade civil. O engajamento no movimento estudantil me trouxe a compreensão da importância da educação pública, gratuita e de qualidade como importante instrumento de transformação social.

Ainda estudante secundarista, conheci a Universidade Brasília pelo campus Darcy Ribeiro e junto aos estudantes dos centros acadêmicos do Departamento de Artes, participei

de uma mobilização na reitoria pela construção do espaço físico, chamada “Qual o lugar do IdA?”. Conheci o campus e o Instituto de Artes, sonhando ser possível ocupar as fileiras dessa universidade que, embora tão distante da minha casa, se fazia cada vez menos distante de uma realidade e que eu estava aos poucos conhecendo como possível para mim.

Durante os dois anos em que estive viajando pelo país como diretora de Movimentos Sociais da União Brasileira dos Estudantes Secundaristas na gestão (2015-2017) pude conhecer diversos estados da federação do país, ocupei escolas e universidades. Aprendi ao longo dos anos de atuação política no movimento de juventude que sonhar é preciso, mas que lutar para realizar é um imperativo dos que defendem uma vida mais justa. As cotas, o Reuni (Programa de Reestruturação e Expansão da Universidades Federais), a isenção no Restaurante Universitário e o Passe Livre Estudantil são o que me permitiram entrar e permanecer na universidade. Sou resultado das políticas públicas que o movimento estudantil lutou junto a outros setores para garantir. Entendi minha negritude, meu lugar no mundo e que poderia deixar de ser apenas um sonho estudar em uma universidade federal. Sou grata à União da Juventude Socialista. Sou resultado de um Brasil em transformação, e, portanto, me coloco como agente de contribuição das transformações do hoje e do amanhã.

Ingressei na Universidade de Brasília já com o interesse em cursar disciplinas que discutissem sob diferentes pontos de vista a questão racial. A disciplina de História Social no Departamento de História ministrada pela professora Ana Flávia Magalhães Pinto foi responsável por me apresentar uma bibliografia de intelectuais negras e negros, os quais, em sua grande maioria, nunca havia tido contato antes. Dentre elas, Lélia Gonzalez. Aprendi a pensar a negra e o negro brasileiro e amefricano para além dos vícios do lugar da escravidão. No sentido de aprofundar meus conhecimentos, me inseri voluntariamente no Programa Institucional de Bolsa e de Iniciação Científica (Pibic), mas não pude dar consequência devido a dificuldades pessoais durante a pandemia no ano de 2020. Este trabalho é fruto de um percurso que transcende a universidade, mas que somente nela e por ela, seria possível ser realizado.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo articular uma análise da produção de arte negra brasileira contemporânea como sendo um desdobramento da diáspora africana. Entendendo essa produção como um produto direto dessa experiência e utilizando o conceito de *Amefricanidade* da socióloga Lélia Gonzalez para articular as dimensões históricas, sociais, culturais, políticas e territoriais da experiência negra e dos sentidos e significados que lhe são atribuídos.

Palavras chaves: arte negra; arte afro-brasileira; diáspora; amefricanidade; colonialismo.

ABSTRACT

The present work aims to articulate an analysis of the production of contemporary black Brazilian art as an offshoot of the African diaspora. Understanding this production as a direct product of this experience and using the concept of *Amefricanity* of the sociologist Lélia Gonzalez to articulate the historical, social, cultural, political and territorial dimensions of the black experience and the senses and meanings that are attributed to it.

Keywords: black art, afro-brazilian art, diaspora, amefricanity, colonialism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: “Atos da transfiguração: receita de como fazer um santo”, 2015, performance, duração: 30 minutos 20
Figura 02: “Atos da transfiguração: receita de como fazer um santo”, 2015, performance, duração: 30 minutos. 21
Figura 03: “Incômodo”, 2014; Sidney Amaral. 25
Figura 04: “A Libertação dos Escravos”, 1989; Pedro Américo 26
Figura 05: “Incômodo”, 2014; Sidney Amaral. 29
Figura 06:” Incômodo”, 2014; Sidney Amaral. 30
Figura 07: “O Estrangeiro” 2011; Sidney Amaral. 35
Figura 08: “Trava Social”, 2019; Jeferson Medeiros. 39
Figura 09: Série; “Atlântico Vermelho”, 2017; Rosana Paulino. 41
Figura 10: Série; “Atlântico Vermelho”, 2017; Rosana Paulino. 42
Figura 11: “Memória”, 2004; Sonia Gomes. 44

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....9

PARTE I

As artes negras brasileiras como uma costura afro-atlântica: breve panorama.....15

1. Os diferentes modos de racialização das Artes Brasileiras.....15

1.2 A Diáspora como um território de cruzamento.....20

1.3 Visualidade Amefricana e a recriação do Novo Mundo..... 24

PARTE II

Negro como subjeto na produção de arte: atravessamentos de corpo e alma.....34

2.0 Artes Negras: um produto da cosmovisão negra..... 34

PARTE III

Negra, Mulher e Artista.....41

3.0 Corpo, Alma e Produção.....41

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 46

REFERÊNCIAS.....47

INTRODUÇÃO

Ao longo de minha graduação no curso de Teoria, Crítica e História da Arte diversas foram as inquietações em relação aos estudos afro-brasileiros nas artes visuais. Foi a partir da ausência desse conteúdo no currículo do meu curso que identifiquei a necessidade de empenhar me em contribuir para o campo da Teoria, Crítica e História da Arte em articulação com as literaturas que visam compreender o processo de racialização no Brasil, tendo como produto e documento, as artes negras. Antes e durante minha trajetória acadêmica estive atuante e organizada junto aos movimentos sociais à exemplo do movimento estudantil. Foi na esteira dessa experiência que me descobri negra. Estive em 2012, mobilizada pelo Grêmio Honestino Guimarães do Centro de Ensino Médio Elefante Branco, na votação que garantiu a reserva de vagas para estudantes oriundos de escola pública, pretos, pardos e indígenas, e PCD's. Esta reserva foi o que me garantiu ingresso no ano de 2018 na Universidade de Brasília. Raça, gênero, território, subjetividade e colonialismo são os pontos que constituem a organização e o direcionamento desta pesquisa. No uso de referenciais teóricos que permitam analisar as artes negras de artistas contemporâneos dentro do panorama afrodiásporico, utilizo como eixo de minha abordagem a definição de *Améfrica* desenvolvido pela antropóloga Lélia Gonzalez.

A ideia de uma arte afro-brasileira de modo geral, se compreende nas manifestações das heranças africanas na formação da cultura brasileira tendo seus primeiros contornos durante o séc. XX. O antropólogo Kabengele Munanga ao historicizar o entendimento de uma arte afro brasileira, nos diz que qualquer definição será sempre provisória tal como o sentido de arte, todavia, não há possibilidade de pensá-la desvinculada de uma produção que se realiza com base nas conexões afro-atlânticas que o projeto colonial, ao trazer forçadamente africanos para serem escravizados, engendrou em nosso território. É, portanto, um conceito dinâmico e objeto de muitas discussões. Diferentes modalidades definidas por determinadas categorias baseadas na dimensão racial e racializada da sociedade como: afrodescendente, afro-brasileiro, negro e preto, nas artes, implicam em distinções e são trabalhadas por múltiplos autores e autoras.

Para o artista e educador Claudinei Roberto da Silva (2020), quando falamos de uma arte afro brasileira, estamos falando de uma produção que se estabelece "sobre aquilo que é interno às obras e sobre aquilo que lhes é externo, do que é intrínseco e do que é extrínseco numa abordagem cujas referências serão também possivelmente iluminadas pela sociologia".

Entender pelas lentes da sociologia o cabedal complexo de que da Silva diz tratar a produção artística afro-brasileira, é, em alguma medida, integrar dialeticamente as questões pertinentes ao debate racial negro e ao movimento negro no Brasil às questões próprias das artes e dos artistas também negros. O racismo à brasileira, como nos afirma Lélia Gonzalez, se manifesta na sociedade como uma assimilação das teorias ideológicas do mito da democracia racial[1]. Este modus *operandis* como forma ideológica, expressa-se baseada nas ideias de mestiçagem e no desejo de embranquecimento, presentes na formação do pensamento social brasileiro e perpetrados pelos *aparelhos ideológicos do estado* conforme abordado por Louis Althusser.

Analisemos o artigo "A Busca da Forma e da Expressão na Arte Contemporânea", ensaio inserido no livro organizado por Emanoel Araújo intitulado "A Mão Afro-Brasileira: Significados da contribuição artística e histórica" que fora lançado no marco do centenário da abolição, em complemento à mostra de artes visuais homônima, sob a curadoria do mesmo. No referido texto a historiadora da arte Aracy Amaral tem como ponto de partida questionar o paralelo feito por Mário de Andrade que, confere como fato determinante da qualidade artística de Antônio Francisco Lisboa, vulgo Aleijadinho, a sua pertença racial, identificado como mulato ou *pardo* na literatura da época. A autora estabelece uma equivalência entre a categoria de negro e africano e seus descendentes no Brasil, e, compreende que estes artistas "epidermicamente não brancos" seriam "descendente de negro" e de "origem negra". Destaca, portanto, artistas negros oriundos de uma "classe média de cor" para sustentar a afirmação de que:

> Não existe na arte brasileira contemporânea uma arte negra, com uma preocupação de afirmação como tal, pois tendências diversas se assinalam nestes artistas de cor ou naqueles que nem sequer essa característica fora definidora em suas carreiras. As exceções, por isso mesmo do maior interesse, são artistas que deixam em suas criações transpirar a ancestralidade do rito afro-brasileiro, em afirmação de busca de identidade (AMARAL, 1988, p. 248).

Com isso, Amaral conduz análises formais de uma gama de obras e articula argumentos imbuídos das ideias congênitas dos contraditórios significados do *ser negro* na sociedade brasileira. Em muitos momentos não distinguindo artistas negros dos que apenas aspiram influências e facultando as condições e capacidade de se destacar no circuito devido ao maior ou menor "repertório cultural" e às questões sociais. Ainda que atribua

[1] Referente a ideia de miscigenação dos povos indígenas, africanos e europeus no período colonial. Termo comumente atribuído ao pensamento do sociólogo Gilberto Freyre no livro "Casa Grande e Senzala", 1933.

intencionalidade com o que é tido como expressão das heranças africanas em diversos artistas, conclui sua reflexão apontando a "miscigenação" como elemento central das confusões acerca de qualquer correspondência supostamente não intencional entre artista e obra com base nas relações raciais e identificação racial. Atribui, excepcionalmente, ao que seria o *transpirar da ancestralidade nas* produções as quais fazem referência reconhecida ao universo visual e simbólico africano. Ao passo que tensiona no que ela assente como uma indiferença "por suas raízes culturais ancestrais" dos artistas negros em geral. Salvo as exceções citadas em suas análises, como Rubem Valentim e o próprio Emanoel Araújo. Este olhar o qual Amaral lança sobre as obras analisadas diz respeito também a um olhar que parte de uma experiência da branquitude em relação às culturas negras e às pessoas negras. O não reconhecimento dos desdobramentos e singularidades produzidas no processo de influxos culturais e resistência em razão do tráfico de escravizados e deslocamento forçado, pode ser lido como parte de um pensamento que deslegitima os múltiplos saberes desses povos. Componente estruturante do projeto moderno/colonial segundo Joaze Bernadino-Costa. A esse respeito Lélia González, cunhou um conceito que busca evidenciar o elemento africano na construção da identidade nacional e do continente denominado como latino-americano, articulando conexões culturais, históricas, políticas e sociais partindo das experiências africanas, afrodescendentes e ameríndias no continente. Trata-se da *Amefricanidade*. Em um mesmo sentido anticolonial para o teórico e crítico literário, Márcio Selligmann Silva:

> Pensar em uma arte afro-brasileira só tem sentido se o termo "brasileira" servir para localizar o espaço da diáspora, o seu contexto e não para impor limites nacionais no sentido da construção de uma ilusória grande "arte brasileira. A arte negra transcende as fronteiras da colonialidade, ela explode o código usual da história da arte com suas histórias nacionais, lineares e ascendentes (SILVA, 2022).

Dito de outro modo, a arte negra não poderia ser compreendida apenas como um afluente da arte brasileira justamente por só se fazer possível existir em conexão com a diáspora. Seria, portanto, parte da materialidade do processo histórico, social e cultural que formou criticamente a identidade nacional na conexão afro-atlântica. Situando- se em constante processo de criação e recriação, memória e esquecimento. Gonzalez em suas palavras diz que o uso desta categoria político-ideológica seria a "possibilidade de resgatar unidade específica, historicamente forjada no interior de diferentes sociedades", sendo por sua vez um "sistema etnogeográfico de referência" e que "identifica na diáspora, uma experiência histórica comum". Diante disso, como pensar as correspondências das artes

produzidas por artistas negros em um panorama sócio-histórico e cultural da formação nacional? Em que medida, a arte negra poderia ser compreendida como *ethos* de uma mesma comunidade? Por sua vez, como este *ethos* comportaria as diferentes negritudes na produção artística contemporânea? E como essas visualidades poderiam se conectar com a construção de memórias e recriação de narrativas que buscam reinterpretar problemas históricos? Na realidade multirracial do Brasil, é preciso levar em consideração as diversas formas de existir como negro e por conseguinte, artista negro.

É consensual entre pesquisadoras e pesquisadores, os quais investigam o assunto que, a construção das artes negras, afro-brasileiras e afrodescendentes tem origem e são, em um primeiro momento, uma arte de culto, ligada às experiências afro-religiosas, como nos diz Munanga. Variadas foram as iniciativas no intuito de dar visibilidade, construir memória e recriar as confluências no fluxo transatlântico. A exitosa construção do Museu Afrobrasil, recentemente intitulado de Museu Afrobrasil Emanoel Araújo em homenagem ao diretor, curador, artista e idealizador do museu, falecido em setembro de 2022, ilustra bem o que queremos dizer. Outro exemplo, que remonta há mais de 70 anos atrás, alude ao 1º Congresso do Negro Brasileiro em 1950, organizado pelo Teatro Experimental do Negro - TEN. Entre as teses discutidas no evento, a que foi apresentada por Ironildes Rodrigues, intitulada "Estética e negritude", resultou em acalorado debate e no encaminhamento que desaguaria na proposta de criação do Museu de Arte Negra. Esse foi um desdobramento possível das ações do Teatro Experimental do Negro, idealizado por Abdias Nascimento, entre outros, e que detinha como um dos seus objetivos "resgatar os valores das culturas africanas, marginalizados e interpretados, conforme a visão eurocêntrica, a partir da mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante". Além disso o TEN se lançaria ao desafio de provocar a classe dominante branca, proporcionando-lhe um letramento racial básico e diferenciado, pautado no senso crítico. Embora não tivesse se consolidado enquanto instituição, o Museu de Arte Negra segue inspirando as discussões do universo da arte, tendo recentemente se tornado tema de mostra de artes visuais, com parte do seu acervo exposto no renomado Instituto Inhotim, o qual situa-se na cidade de Brumadinho em Minas Gerais.

"O lugar de exposição é o da legitimação, é o de registro" nos diz a artista e pesquisadora Renata Felinto. Nos anos 2000, ano do aniversário de 500 anos do Brasil, foi organizada no estado de São Paulo, mais precisamente no parque Ibirapuera, a exposição *Brasil +500: Mostra do Redescobrimento*. Na intenção de recuperar a ideia do Museu de Origens de Mário Pedrosa, o curador Nelson Aguillar idealizou a exposição contando com 13 módulos e cerca de 1.500 obras. Contou com dois deles dedicados às artes negras e

afro-brasileiras. Um chamado “Arte Afro-Brasileira", conforme os demais módulos que se chamavam “Artes Indígenas”, “Arte Contemporânea”, “Arte Popular” e assim seguindo. Já o segundo, obteve um título provocador, “Negro de Corpo e Alma”, tendo como curador Emanoel Araújo. Este módulo foi dividido em três seções: Olhar o corpo, Olhar a si mesmo e, por último, Sentir a alma. Escovando a história a contrapelo como propõe o historiador Walter Benjamin, torna-se um exercício necessário, além do estabelecimento de um marco temporal, ao se propor *redescobrir* o Brasil. A megaexposição englobava o esforço da contínua disputa a respeito das narrativas negras na história do Brasil, buscando reconhecimento, reparação e memória. Nessa perspectiva, as artes negras assumem interlocuções em diferentes modalidades do conhecimento e por isso, pretende-se articulá-las neste trabalho. O objetivo desta pesquisa é justamente o de analisar como a produção contemporânea das artes negras entre os anos 2000 e 2023 pode estar relacionada aos problemas históricos da formação nacional.

A presente monografia está dividida em três partes. No primeiro capítulo, realizaremos a sistematização das discussões que historicizam os sentidos e os significados das artes conectadas à diáspora, priorizando as artes negras à luz da noção de amefricanidade, aqui utilizada como conceito norteador. O objetivo reside em apresentar um breve panorama acerca dos constructos sociais na herança colonial que definiram essa produção desde sua origem, à exemplo das ideias de “arte primitiva”, “arte popular " e “arte naif”. O segundo capítulo, por sua vez, busca estabelecer relações do fazer artístico e das questões imanentes do objeto de arte às dimensões raciais e racializadas a qual o artista e sua arte são submetidos. Fanon (1952) nos diz “Peles Negras, Máscaras Brancas” que “a consciência negra é imanente a si própria”. Diante disso, se faz necessário refletir como a constituição da subjetividade de artistas negras e negros em uma sociedade hierarquizada racialmente comparecem em uma relação sujeito e objeto. De acordo com Márcio Selligmann Silva (2022), teórico e crítico literário, há na História da Arte uma ‘virada subjetiva”, de modo que essa produção adquire um teor *testemunhal* aludindo à Walter Benjamin[2] na medida em que esse aspecto reforçaria o caráter contra hegemônico e anticolonial. O terceiro e último capítulo pretende discutir sobre a entrecruzamento das relações raciais e de gênero com base nas obras escolhidas.

A presente pesquisa tem caráter bibliográfico e os títulos mencionados podem ser encontrados no acervo da Biblioteca Central da UnB e nos demais sites com bases de dados

[2] Walter Benjamin (1892-1940) foi filósofo e crítico literário de orientação marxista. Pertenceu à Escola de Frankfurt e desenvolveu seu pensamento na área da Teoria Crítica, tendo trabalhos ligados à teoria da história, estética e as artes na era do progresso técnico pós primeira guerra mundial.

disponíveis online. Desse modo, farei uso das seguintes abordagens: exploratória e explicativa. Buscando contextualizar e aprofundar as questões levantadas no problema de pesquisa e suscitar hipóteses que contribuam para possíveis novas sínteses.

PARTE I

As artes negras brasileiras como uma costura afro-atlântica: breve panorama

1. Os diferentes modos de racialização das Artes Brasileiras

As artes negras, afro-brasileiras e afrodescendentes não são uma escola estilística que compõem mais um capítulo da história da arte. Apesar das aproximações estéticas, temáticas e poéticas, elas são resultado dos conflitos originados na experiência da violência colonial e, salvo raras exceções, desenvolveram-se alheias à história da arte oficial delineada nos cursos de graduação e pós-graduação aos quais, em sua maioria, ainda reproduzem e privilegiam a perspectiva ocidental e eurocêntrica do campo, inclusive nos estudos sobre as artes brasileiras. Portanto, as definições que ora buscavam, ora identificavam uma dimensão racializada nas artes, passam também por esse filtro que corrobora com um tipo de *duplicidade histórica* que se fez entre o apagamento e a subalternização.

Em 1904 na revista Kosmos, é publicado um artigo de autoria do médico Raimundo Nina Rodrigues, conhecido por seus trabalhos desenvolvidos entre a segunda metade do Séc XIX e começo do Séc, XX, alinhados às teses racialistas do período, as quais tratavam negros, indígenas, além das pessoas oriundas dos processos de mestiçagem como inferiores. A referida abordagem tinha como base os estudos da antropometria, medição do tamanho da caixa craniana e da curvatura dos cérebros dos indivíduos, como suposto embasamento para aferir as capacidades cognitivas das diferentes 'raças'. A principal referência dessa prática bizarra foi o criminalista italiano Cesare Lombroso. Na publicação intitulada *As Bellas Artes nos Colonos Pretos do Brazil*, Rodrigues traça o que julga ser o progresso das habilidades dos africanos sequestrados para o Brasil e seus descendentes, afirmando que diferente da pintura, a qual ele caracteriza como "toscos desenhos", seria através da escultura que se revelaria a capacidade artística dos negros. De acordo com o historiador da arte, Roberto Conduru (2019), os primeiros objetos de culto alçados ao status de arte se deu a partir das qualificações feitas por figuras como Nina Rodrigues (1862-1906) e Arthur Ramos (1903-1949), ambos, colegas de profissão e "fundadores da antropologia como campo acadêmico" e Mário Barata (1921-2007), museólogo, crítico e historiador da arte.

Suas teses discutiam a dimensão artística de objetos cultuados nas religiões de matriz africana, estes em sua maioria, roubados pelo Estado e armazenados nas delegacias de polícia,

mas também lidavam com objetos coletados que compunham suas coleções pessoais. Na primeira condição identificamos o caso do chamado "Museu de Magia Negra" tombado como patrimônio e o item de n°01 do antigo SPHAN, Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, atual IPHAN. Analisados nos termos da crítica convencional e no contexto da sedimentação das teorias raciais nos mais diversos aspectos da formação nacional, a valoração artística destes artefatos estava acoplada à ideia de primitivismo da produção e dos africanos e negros brasileiros. Estes objetos adentraram as instituições com significações etnográficas. A ideia de uma arte negra em todas as nuances dos autores, de modo geral, estava conectada nesse momento a uma produção subdesenvolvida de uma população não integrada aos códigos da dita civilização. A esse respeito a conduta de Rodrigues é paradoxal, pois no referido texto nos deparamos com valorizações e menosprezos acerca das produções visuais negras, ora denominada de belas-artes, ora questionada em suas supostas limitações estéticas.

Contudo, datam desde os primórdios do empreendimento colonial o uso por parte dos povos africanos trazidos de maneira forçada, dos conhecimentos e das tecnologias no manejo de diferentes materiais expressivos, como o bronze, o ouro e o ferro. Além do domínio já reconhecido da madeira por serem excelentes escultores. Esse intercâmbio cultural permitiu que outras habilidades se somassem nesse sentido. Nelma Cristina aponta que:

> Nossa experiência colonial produziu sensibilidades diversas, representadas por meio de recursos expressivos múltiplos, articulados entre subjetividades diferentes. Por isso, a compreensão do pensamento plástico dos descendentes de africanos no Brasil é complexa. Os adjetivos "afro" e "brasileiro" traduzem a necessidade de uma abordagem dessa arte através de outros campos disciplinares, sob outras perspectivas. A arte visual afro-brasileira é uma área de caráter multidisciplinar, que dialoga diretamente com a identidade, as suas representações e a experiência negra no país (DE MATTOS, 2018 p.167- 168).

Ao longo do século XX as interpretações sobre o Brasil e sua gente foram redigidas e amplamente difundidas com base na classificação das diferenças raciais. Segundo Richard Santos (2021, p. 265) "No Brasil o racismo é ao mesmo tempo produzido pela categorização racial, e produtor da categoria raça", o autor ressalta a dimensão sociológica da raça e não biológica, como defendem e defendiam os ideólogos da "miscigenação", à exemplo de Gilberto Freyre. A miscigenação como conceito ideológico de cunho biologizante é um dos alicerces no apagamento da negra brasileira e do negro brasileiro e do que Lélia chama de *Racismo Disfarçado* ou por *Denegação.* Por sua vez, o racismo como parte da estratégia de dominação e instrumento de manutenção de poder e da supremacia branca, produz o desejo

de embranquecer e a negação da própria raça e cultura (GONZALEZ, 2020)

O sociólogo, Joaze Bernadino-Costa apresenta outro aspecto atado a essa discussão ao citar as contribuições de Aníbal Quijano nos estudos sobre modernidade/colonialidade no que se entende como *colonialidade do pode*r:

> Basicamente, a colonialidade do poder refere-se à constituição de um padrão de poder em que a ideia de raça e o racismo se constituíram como princípios organizadores da acumulação do capital em escala mundial e das relações de poder no sistema-mundo. Dentro deste sistema-mundo moderno/colonial, cuja formação iniciou-se com o "*encubrimento del otro*" nas Américas e com a escravização da população africana, a diferença entre conquistadores e conquistados foi codificada a partir da ideia de raça (BERNARDINO-COSTA, 2018, p. 121).

Esse campo desenvolveu a partir desta elaboração, as ideias de *colonialidade do saber* (Walter Mignolo, 2003) e *colonialidade do ser* (Maldonado-Torres, 2007). Concepções que abordaremos com maior profundidade na segunda parte deste trabalho, mas que de maneira simplificada dizem respeito a imposição de uma universalidade epistêmica e ontológica, gerando a negação de outros conhecimentos e existências que não a reconhecida como universal, leia-se, a perspectiva cartesiana e o branco em sua "neutralidade racial" [3]. Fato é que, a construção do dispositivo racial na modernidade/colonialidade foi responsável por desenvolver no interior da sociedade brasileira operações sociais específicas.

O conceito cunhado por Richard Santos de *Maioria Minorizada* compreende o grupo social caracterizado pelo IBGE como pardos e pretos, ou seja, negros, que formam a maioria demográfica da população brasileira, porém se constituem em "minoria" no que se refere ao acesso a direitos, serviços públicos, cidadania, representação política. Sendo "maiorias" nas estruturas de subalternização social, econômica, cultural e vítimas de todas as formas de violência. São, portanto, *minorizadas* em suas significações que orientam as ações humanas para dominação (SANTOS, 2021).

Dessa maneira, o sustentáculo da ideia de arte primitiva é o mesmo das artes lidas na chave do "popular" e do "naif". No pensamento articulado pelo historiador da arte Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (2022; 2018):

> A constituição da "arte popular", enquanto categoria assimilada pela história da arte, no primeiro momento, estava assinalada pela interpretação das obras como unidades estéticas coesas, ancoradas na emancipação do artista popular como criador autêntico. Na maioria dos casos, obras naturalizadas

[3] PIZA, Edith, p.26; 1998. Porta de Vidro: Entrada para a branquitude.

> como expressão unívoca de uma dada comunidade ou classe social, em contraponto a uma produção artística constituída "por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações (Garcia Canclini, 2003: 220). (OLIVEIRA, 2022, p.165-166); (...) Para Price, tal categorização decorreu do processo que instituiu e normatizou a produção material dos povos considerados primitivos. Para ela há um paralelo entre o modo como os meios científicos e artísticos se apropriam da arte "primitiva" proveniente de povos diferentes da organização ocidental e a fundação de lugar para os "primitivos" presentes nas sociedades "civilizadas", um lugar específico e hierarquizado. A arte proveniente das culturas africanas, ameríndias, asiáticas, etc. serviu para autorizar a discriminação, pela semelhança de funções ou formas, contra bens culturais de camponeses, operários, mulheres e homens "incultos", em complexa circulação, apropriação e reapropriação de representações dos "inferiores" sociais (PRICE, 2000). (OLIVEIRA, 2018, p.92).

Ou seja, a categoria "popular" contém em si uma essência racializada ao mesmo tempo que tenta se apresentar *descolorida* (GONZALEZ, 2020), contradição expressa na medida em que comporta os significados e os constructos sociais do que é identificado como signo de brasilidade. O "popular" resguarda a ambiguidade de uma sociedade hierarquizada racialmente e que busca *disfarçar*[4] o racismo que a estrutura. A aproximação epistemológica entre o que se entende como "popular" e a pessoa negra ou a alguma referência cultural e estética de inspiração afro-brasileira, foi amplamente utilizada no contexto das artes ideologicamente nacionais, como o modernismo. De modo que, a negra, o negro, a mestiça e o mestiço se sedimentaram no imaginário coletivo como "representantes" dos rostos brasileiros, à exemplo dos *Operários* (1933), de *A Negra* (1923), ambos de Tarsila do Amaral e *O mestiço* (1934) de Cândido Portinari. A ausência de artistas negras e negros no cânone do modernismo, à exemplo de Djanira da Motta, é também um dos aspectos da necessidade do fortalecimento da perspectiva decolonial na História da Arte.

Djanira, que assim como Tarsila, sua contemporânea, tem como objeto temáticas populares e comuns ao cotidiano. Entretanto, é considerada pela historiografia oficial da arte dentro de uma classificação estilística, uma artista Naif. Em sua tradução do francês, Naif significa arte ingênua ou instintiva. Sua caracterização é definida pelo desprendimento de técnica formal, ou seja, acadêmica. Realizada por artistas considerados autodidatas. Como o curador e antropólogo Hélio Menezes aponta, os "critérios difusos de autenticidade, técnica e afins" são marcadores que delineiam as hierarquias próprias do campo das artes, mas também da organização social.

Muito embora, conforme destaca Oliveira que, nas "matrizes poéticas que formaram a

[4] Referente ao conceito de Racismo Disfarçado de Lélia Gonzalez expresso no ensaio "A Categoria Político Cultural de Amefricanidade", 1988.

arte contemporânea desde o final dos anos 50, estejam códigos plásticos retirados das imagens "populares", por se estabelecerem em "ambientes distintos" em alguma medida reproduzem essa acepção hierarquizada das artes. Constitui-se um antagonismo que ao absorver as cifras do popular, um segmento é alçado a uma categorização "desracializada", tendo por definição pura e simplesmente a dimensão *contemporânea* e o outro segue na esteira do *popular*, na ambivalência de corresponder a um *ethos* coletivo e ser ao mesmo tempo subalternizada. A arte contemporânea de inspiração ou de origem nos termos do *popular de fato*, é outra coisa que não contemporânea no sentido estrito do termo e paradoxalmente utilizado, não como marco temporal, mas qualificação e valoração artística.

Portanto, as contradições, ambivalências e demarcações no interior do caldeirão de significações das artes brasileiras se dá devido "o pacto e conflito racial e de classe típicos da formação das nacionalidades escravistas nas Américas" como aborda o antropólogo José Jorge de Carvalho. Essa realidade reforça a necessidade de esquadrinhar a historiografia oficial em articulação com os estudos das artes, e por conseguinte, da história da arte. Carvalho nos diz que é preciso defender a dignidade da herança cultural afro-brasileira. Nesse sentido, compreendê-la em contexto, mas alinhada à cronologia da construção da história da arte, como defende Renata Felinto. Diante do paradoxo que filiam as categorias de afro-brasileiro, afrodescendente, preto e negro sob a luz da sociologia e das artes, a escolha do recorte das Artes Negras, diz respeito a uma perspectiva circunscrita à produção de artistas negras e negros, diversos em suas poéticas e em suas negritudes, porém admitindo que serão vinculados em "sua vivência e trajetória, como as de todo artista, incidirão inescapavelmente em suas obras, versem estas sobre questões raciais ou não." (MENEZEZ; p.15; 2020).

1.2 A Diáspora como um território de cruzamento

A artista e educadora Rosana Paulino ao falar sobre artistas negras brasileiras e seus desafios, provoca a necessidade de se pensar em como essa produção se insere no panorama visual da diáspora negra. Antes de mais nada, é necessário contextualizar o uso do termo. "Diáspora" se refere ao deslocamento involuntário de pessoas que foram forçadas a saírem de seus territórios de origem em consequência de algum tipo de perseguição. Seu uso advém da experiência judaica no regime nazista na Alemanha entre 1933 e 1945. A *diáspora africana* é relativa à massa de africanos que foram retirados forçosamente de seus territórios devido ao comércio e tráfico transatlântico de seres humanos que foram submetidos ao regime de

escravidão entre os séculos XVI e XIX. Arthur Valle e Roberto Conduru ao abordarem esta perspectiva histórica vinculada à historiografia das artes negras no Brasil, nos dizem:

> Trata-se de um dos capítulos mais sombrios da história global, que trouxe consequências sociais de longo alcance, entre elas o complexo e contraditório processo de modernização e a criação de culturas negras transnacionais. As artes da diáspora africana muitas vezes se reportam a essa história, seja criticando as economias do comércio transatlântico de escravizados e os legados do colonialismo (inclusive a conexão entre as artes africanas e as ideias de primitivismo, como proposta por artistas e críticos modernistas a partir da Europa e assimilada em outros contextos), seja celebrando as realizações culturais de matriz africana, informadas por ideais panafricanistas e/ou pela solidariedade dos povos com ascendência africana ao redor do planeta (VALLE; CONDURU, 2020, p. 108).

Esse complexo processo de influxos culturais ocorrido em decorrência da diáspora negra e da gestão colonial no que tange às artes, tem inúmeros desdobramentos. São estes, desde a orientação estética e visual, às questões formais, estilísticas, a recepção e circulação dessa produção nos diferentes contextos históricos. O uso, os sentidos e as significações atribuídas também se reportam a esse passado-presente. Esse intricamento aparece em Antônio Obá (1983), artista natural de Ceilândia, região administrativa do Distrito Federal. Obá que significa rei no candomblé. Alguns *orisás* possuem nomes ou títulos que carregam o sufixo *oba*. Como *Obaluaye*, Rei Senhor da Terra ou *Obatala*, Rei do Pano Branco. Obá afirma vir de família católica e desenvolve seu trabalho a partir de pesquisas sobre questões ligadas à ideia de sincretismo, identidade e as memórias afrodiaspóricas. Sejam elas recriadas ou imaginadas. Em sua performance *Atos da Transfiguração – receita para fazer um santo* (2015) é possível perceber as camadas dessa investigação. Os registros dos que puderam testemunhar em presença, relatam duração entre 15 e 30 minutos, variando de acordo com o local e público em que foi executada. O título faz referência ao ritual de iniciação que ocorre nas religiões de matriz africana. "Fazer santo" é um rito de passagem, que explicado de forma simplificada, busca estabelecer relação entre o sujeito e o seu orixá.

Figura 01: "Atos da transfiguração: receita de como fazer um santo" 2015, performance, duração: 30 minutos.



Fonte: Disponível em <Antonio Obá - Prêmio PIPA (premiopipa.com)> Acesso em maio de 2023.

Figura 02: “Atos da transfiguração: receita de como fazer um santo”, 2015, performance, duração: 30 minutos.



Fonte: Disponível em <Antonio Obá - Prêmio PIPA (premiopipa.com)> Acesso em maio de 2023.

A imagem de Nossa Senhora de Aparecida utilizada é uma das representações da Virgem Negra. Obá dispõe de um ralador largo, comumente utilizado nos interiores e nos

terreiros na preparação das comidas. Há também uma gamela de madeira, objeto fabricado por escravizados a partir das árvores das fazendas em que trabalhavam durante o regime. A medida em que a estátua de gesso é corroída no ato de ralar, a transfiguração da imagem da santa e do artista acontece. Seu corpo trabalha à revelia do cansaço e até dos machucados feitos ao esfregar com tamanha tenacidade. Pouco a pouco, o suor se mistura com o pó no exercício do gesto, para então, fazer uma pequena pausa em meio aos suspiros que são salientados no silêncio da observação depois do árduo movimento de repetição realizado. O artista joga então sobre seu corpo todo o pó recolhido na gamela, ficando inteiramente branco.

Com essa performance, Obá foi alvo de perseguição e ameaças de morte por grupos religiosos reacionários. Ameaças que denunciou na ocasião de sua entrevista em Nova York devido a exposição que realizava na cidade. A viagem foi tida pelo artista como um autoexílio. Novamente, no ano de 2017 a obra *Et Verbum* (2011), que consiste em uma caixa de madeira repleta de hóstias com palavras escritas com anilina, foi alvo de censura por parte do segmento religioso retrógrado. Entre palavras que nomeiam partes do corpo, outras foram retiradas do livro "O Martelo das Feitiçeiras" escrito por dois bispos. A polêmica exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* obteve diversas outras obras censuradas, sendo também a própria exposição. Os acirramentos políticos e ideológicos no cenário nacional durante o contexto da exposição fizeram com que as discussões fossem maximizadas no debate público.

Em o "Fim da História da Arte" Hans Belting diz que "A conexão entre cultura e história, assim como a compreensão da história da arte como imagem da própria cultura, torna-se evidente tão logo esteja em jogo o consenso e o dissenso." Nesse sentido, coloca uma mudança de onde partem os dissensos, uma vez que não mais as vanguardas artísticas cumprem esse papel, e o público da arte, por sua vez, passa a assumir uma postura disruptiva diante do que fora estabelecido como comum a todos e universal. Diz-nos que "A imagem oficial da cultura herdada se torna cada vez menos aceita quanto mais os grupos da sociedade atual não a reconhecem como sua própria cultura." E completa:

> A assim chamada história da arte foi sempre uma história da arte europeia, na qual, apesar de todas as identidades nacionais, a hegemonia da Europa permanecia incontestada. Mas essa bela imagem provoca hoje o protesto de todos aqueles que não se consideram mais representados por ela. (BELTING, 2012 p. 116).

O "fim" consistiria na mudança no modo como a História da Arte vinha sendo concebida, reproduzida e significada. Seria então o fim da *a história da arte*, para dar lugar *às*

histórias das artes. Belting diz ainda que "A arte universal, que pertence a todos e a ninguém, não institui nenhuma identidade, pois esta nasce apenas do sentimento de pertencimento e de origem comum." Com base nesse sentido de "fim" é que Márcio Seligmann Silva aponta para o que ele chama de "virada testemunhal na produção cultural". Essa virada seria o ato de "romper com a ideologia hegemônica do estético-colonial que ocultava esse elemento testemunhal da inscrição cultural". Seria, dita de outro modo e atrelando o pensamento ao objeto aqui analisado, as artes negras brasileiras contemporâneas, buscar justamente a construção de uma arte negra voltada para a questão da *negritude*[5]. Apesar disso, a experiência do *Queermuseu* e de parte da recepção a qual se dispôs a assistir a performance de Obá levanta um outro aspecto desse engajamento do público para com as artes. O caráter conflituoso e de disputa dessa transformação epistemológica em curso.

Retornando à provocação inicial de Paulino, lidar com as artes negras enquanto produto direto da diáspora tem a ver com uma mudança paradigmática. O estremecer das certezas universais, que ao alçarem esse lugar, delegaram o não lugar aos que foram literalmente deslocados de seus territórios de origem. Assim sendo, o teor étnico e racializado, conforme abordado no tópico anterior, se tornou uma premissa da classificação ocidental. Na medida em que o público infere uma demanda diante das ausências e dos apagamentos, insere-se salas temáticas, capítulos, recortes e diferentes leituras que passam a introduzir as "contribuições" de um todo, porém, à parte do todo. Reescrever, ressignificar, reeditar diz respeito a um montante de esforços empreendidos na busca de arcar com as consequências, no que se refere ao que fora negado pela tradição e em seu nome. Mas não sem resistência dos que sempre tiveram lugar de destaque e privilégio como sendo "natural". "O arauto que convida os mortos para a mesa", este seria o papel do historiador segundo Walter Benjamin. Pensar a diáspora negra como um território de cruzamento para conferir, em conexão com África, o significante mesmo que ele se constitua em *encruzilhada*[6]. Sem esquecer do passado, porém, aspirando um novo caminho possível.

1.3 Visualidade Amefricana e a recriação do Novo Mundo

A experiência histórica comum e reconhecida na diáspora é o que produziria os

[5] O termo negritude originalmente foi uma corrente literária afro-franco-caribenha que agregou intelectuais negras e negros nos países colonizados que buscavam valorização da cultura negra e unidade política na luta antirracista, além de ser um movimento responsável por construir ideias positivas acerca do *ser* negro.

[6] Referente a um cruzamento de ruas, local onde a oferenda a Exú e Pomba Gira nas diversas religiões de matriz africana são oferecidas.

sujeitos *amefricanos,* mas também compreende os que habitavam o território americano antes dos colonizadores. Afirma que, "por conseguinte, o termo amefricanas/amefricanos, designa toda uma descendência: não só dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro, como a daqueles que chegaram à AMÉRICA muito antes de Colombo." (GONZALEZ, p.77;1988). A autora, ao observar a experiência racial negra estadunidense, que se desenvolve, diferente do Brasil, no Racismo *Aberto*[7]*,* ao contrário das tentativas aqui produzidas de embraquecimento, nos EUA o que ocorreu foi um duro e violento processo de segregação racial. O puritanismo dos colonizadores gerou uma resistência cultural clandestina (GONZALEZ, 1988). Entretanto, a postura político-ideológica por parte dos EUA adentrou o movimento negro estadunidense com os termos "Afroamerican' e "African-American", como autoidentificação. De acordo com Lélia, o uso do termo alude a posição *imperialista*[8] dos Estados Unidos como sendo os "verdadeiros americanos" ao mesmo tempo em que "denega a experiência vivida no Novo Mundo".

Para que seja possível outras possibilidades epistêmicas, contra hegemônicas e, principalmente, anticolonialistas, Lélia Gonzalez nos diz que é preciso que se tenha um "novo olhar sobre a formação histórico-cultural do Brasil". Foi diante dessa necessidade que González atribuiua interpretação *Amefricana* sua "dimensão democrática" defendendo que "o termo permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta." Essa categoria "Incorpora também um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada. Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica." Desta maneira, o "olhar amefricano" consiste "além do sofrimento, resistência, indo além de uma visão idealizada, imaginária ou mítificada". Nas artes negras brasileiras, o exercício da amefricanidade seria então uma reinvenção de um modo africano de ser, ver e viver? Do que se trata quando falamos de uma *visualidade amefricana*?

De acordo com Pablo Petit Passos Sérvio (2014) "Se nossa experiência visual não pode ser identificada como uma janela transparente para o real, em função das diferentes práticas e variantes culturais, logo não pode ser compreendida como uma experiência

[7] Racismo Aberto é uma definição da socióloga Lélia Gonzalez, onde segundo a autora, o racismo se desenvolveu de modo a segregar os povos tidos como 'não brancos". Nesse sentido, as ideias de miscigenação não foram concebidas nestes territórios, à exemplo dos Estados Unidos.

[8] Consiste em uma prática de expansão do domínio cultural, político e econômico de uma nação, afim de aumentar sua influência no cenário global. Na concepção marxista, imperialismo seria a etapa mais sofisticada do capitalismo.

natural/universal no sentido de que seja igual para todos independente do contexto histórico" (SÉRVIO, 2014, p. 198), ou seja, a ideia de visualidade está atrelada a uma experiência que acontece por meio da cultura e essa experimentação orienta uma "percepção seletiva" que "é construída de maneira tácita, a partir de rotinas, de preferências e de práticas de olhar que se estruturam e ganham organicidade interna sem que nos demos conta. Ela se desenvolve de maneira inconsciente, influenciada por práticas culturais, por estímulos externos e/ou internos sobre os quais não temos controle." Sérvio vai além e trata a visualidade como parte de uma *cultura visual* que se manifesta além da produção de imagem, mas também nas práticas cotidianas que ora revelam, ora ocultam de acordo com as convenções construídas. Diante dessa compreensão, pensar em uma *visualidade amefricana* perpassa por um modo de ver e fazer-se visto que se estabelece de acordo com uma dimensão histórico-cultural, a qual questiona o papel e lugar da gente negra e de tudo que envolve suas formas de ser, criar, ver, viver, existir, sobreviver e resistir nas sociedades escravistas das Américas, sobretudo da América Latina, muitas vezes, buscando contraponto ao que lhe fora atribuído. Outras tantas revelando e reinventando o que fora apagado.

Figura 03: "Incômodo", 2014; Sidney Amaral. Cinco desenhos em aquarela, grafite, guache, lápis de cor e tinta de caneta permanente sobre papel, 191,5 x 327,2 x 4, 1cm.Obra do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Fonte: Imagem retirada do Google Arts & Culture

A obra *Incômodo* (2014) de Sidney Amaral fora encomendada para a exposição Histórias Mestiças, a pedido de Adriano Pedrosa, um dos curadores, juntamente com a historiadora e antropóloga Lília Schwarcz. A exposição aconteceu no mesmo ano de criação da obra, no Instituto Tomie Ohtake com a intenção de ressignificar as questões impostas pelas ideias de mestiçagem na formação brasileira. A obra fora encomendada para fazer referência ao 13 de maio de 1888, data em que foi sancionada a Lei Áurea[9]. Dessa forma, a obra *A libertação dos Escravos* (1889) de Pedro Américo, datada ao ano seguinte à lei, fora sugerida como contraponto por Pedrosa e Lília Schwarcz. Ambas constituem uma *alegoria*[10] do momento em que a abolição da escravatura é alcançada.

Figura 04: "A libertação dos Escravos", 1889; Pedro Américo.



Fonte: Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/A_liberta%C3%A7%C3%A3o_dos_escravos_%28Pedro_Am%C3%A9rico%29#/media/Ficheiro:Pedro_Am%C3%A9rico_-_Liberta%C3%A7%C3%A3o_dos_Escravos,_1889.jpg> Acesso em: maio de 2013

Na obra de Américo, a Princesa Isabel é posicionada ao centro, de pé e com os braços abertos diante de um pequeno grupo de pessoas negras ajoelhadas aos seus pés. Portando um cetro em uma das mãos, objeto que representada poder absoluto à realeza, Isabel é ela própria

[9] A Lei Áurea, oficialmente Lei n.º 3.353 de 13 de maio de 1888, foi a lei que extinguiu a escravidão no Brasil.
[10] É uma figura literária que permite representar uma ideia abstrata sob determinada forma.

a figura da liberdade. Na obra de Sidney Amaral, uma mulher negra com cicatrizes nas costas e uma saia azul, cor frequentemente utilizada em figuras religiosas como a Virgem Maria por ser considerada nobre e tendo sido o mais caro dos pigmentos no período medieval. A mulher, que em cima do tronco que queima em chamas, tem seus pés em vermelho sangue e toca o grande sino da liberdade envolta de pombas brancas. Se na alegoria de Américo, devido o lugar da monarquia e a narrativa construída da abolição na historiografia oficial e na obra, a princesa Isabel ganhou ares de santidade, na obra de Amaral poderíamos descrever a mulher que toma o centro do painel principal parafraseando o rapper Emicida quando, em uma de suas músicas mais conhecidas, alerta: "Desafia, vai dar mó treta/ Quando disser que vi Deus/ Ele era uma mulher preta."

Incômodo é composta por dois desenhos e três aquarelas e possui uma circularidade que nos remete a uma ordenação temporal. A aquarela menor localizada à esquerda cita as pinturas e os desenhos de *Rugendas* e *Drebet*[11] nos retratos em que escravizados apareciam quase como parte da paisagem natural e urbana do Brasil no século XIX. Há um homem branco montado a cavalo ao lado um homem negro mestiço em pé. Este último, está com a mesma indumentária que o branco e carrega uma faca em punho. Esta seria a figura do *capitão do mato*[12]. Atrás de ambos, uma figura religiosa, um homem mais velho e branco, trajado com uma batina vermelha e segurando em suas mãos uma corrente que se estende até o pescoço de um homem negro escravizado, cena comum no Brasil escravocrata. Essa conduta foi bastante utilizada para evitar fugas. Chama-se *corrente de punição*. Todas as outras e outros personagens se posicionam diante deste grupo que simboliza a hierarquia e contradição produzida na gestão da colônia e do império. Lançam olhares desafiadores e empunham armas. Foice, facão e espingardas para a luta, mas também para subsistência devido aos demais elementos da cena. Há mulheres carregando crianças, cestas de comida, animais mortos e atabaques. A figura religiosa e as duas mulheres da cena são os únicos que possuem em suas vestimentas cores, escapando dos tons terrosos predominantes em todo o cenário. O episódio parece ser a tentativa de resgate do escravizado acorrentado ou a tentativa de transporte do mesmo sem que houvesse fuga. Aqui, o que temos é a figuração do que representava os *quilombos* na luta contra a escravidão. Segundo Beatriz Nascimento, o *Quilombo Brasileiro* pode corresponder a uma intersecção com o modelo africano, mais

[11] Pintores viajantes do séc XIX

[12] Como era chamado o encarregado de cuidar dos negros escravizados, sendo também atividade assumida por pessoas negras em sua maioria

especificamente dos povos de Angola. Em que naquele contexto afrodiaspórico[13] e de sociedades diversas que guerreavam entre si no interior do continente, os povos nômades chamados de *Imbagalas* rompiam com a tradição de linhagem adotada por diferentes povos e organizavam "rituais de iniciação para incorporação de jovens de outras tantas sociedades guerreiras". Nascimento diz que "*Kilombo* nesse contexto africano recebe o significado de instituição em si. Seria *Kilombo* os próprios indivíduos ao se incorporarem à sociedade *Imbagala*." Portanto, o quilombo brasileiro seria uma reedição na realidade colonial e afrodiásporica, daquilo que ocorreu em determinado contexto africano, a exemplo da experiência angolana.

Amaral coloca intencionalmente em destaque personagens conhecidos na história das lutas da população negra no Brasil, ou que ao menos deveriam ser. No painel central, da esquerda para a direita, os retratos de Chico da Matilde (Francisco José do Nascimento, 1839 - 1914, também conhecido como Dragão do Mar) e José do Patrocínio (José Carlos do Patrocínio, 1853 - 1905), Luiz Gama (Luís Gonzaga Pinto da Gama, 1830 - 1882). Todos estes abolicionistas. Por último, o Almirante Negro (João Cândido Felisberto, também conhecido por João Cândido, 1880 - 1969) o único que se tornaria conhecido nos anos pós abolição, filho de ex-escravizados e que ficara conhecido como o Almirante Negro ao ser líder da *Revolta da Chibata*[14] em 1910. Além destes, há também os homens à direita do quadro, próximo à fogueira. Tocam tambores como quem faz um culto às almas. O tronco em chamas ao mesmo tempo que configura toda distribuição visual, funciona também como um polo gravitacional no qual circula ao redor os antepassados que para cá foram trazidos forçadamente, além das pessoas que aqui nasceram, cresceram e buscaram a liberdade. Passado, presente, futuro.

A circularidade da qual falamos, acontece sobretudo, devido a este painel. Ele comporta uma órbita ancestral com demais quadros. Em seu interior, ordena os personagens de modo que ao fundo, ao meio e no primeiro plano tenhamos a presença da gente negra de e em diferentes tempos históricos. Junto aos antepassados, encontra-se *Emanoel Aráujo*[15] (1940) e o próprio Sidney Amaral, logo abaixo do retrato do Dragão do Mar (1839-1914). O autorretrato está presente na poética de Amaral e não é uma singularidade de Incômodo

[13] Compreende-se como as culturas dos povos afrodescendentes oriundas da diáspora, migração forçada dos povos africanos.
[14] A Revolta da Chibata, que aconteceu no dia 22 de novembro de 1910, foi uma revolta militar em que soldados da Marinha realizaram um motim e tomaram o controle de dois encouraçados que estavam atracados no litoral do Rio de Janeiro.
[15] Emanoel Araújo foi um importante artista, museólogo e curador. Fundador do Museu Afro Brasil que hoje leva seu nome em sua homenagem.

(2014). Obviamente, este é um procedimento comum entre os artistas visuais, contudo, para Amaral, ter seu corpo como objeto de estudo tem a ver com o ato de conferir humanidade ao corpo negro, assim como o faz ao representar sua filha no centro da tela. Outra personagem A *ama-de-leite Mônica*[16] (1795, que na obra aparece sem a criança branca ao lado como está na fotografia original. Há o Xangô - *Ifanhin (Benin), 1950* de Pierre Verger, ao registrar manifestações do sagrado nas religiões afro-brasileiras.

Os tons pastéis que dão diferentes tonalidades aos personagens adquirem destaque no fundo branco, e é possível perceber a diversidade de matizes entre as mulheres, os homens e as crianças representadas. Nesta mesma semi espiral organizada visualmente também pela cor vermelha na mesma tonalidade da batina da figura religiosa na aquarela anterior, vai-se das chamas em torno das quais estão as mulheres da esquerda para o centro e tem continuidade nas contas dos homens à direita. O homem de roupa branca e contas no pescoço, dança de olhos fechados como que em celebração da liberdade. A cor vermelha é também atribuída a *Xangô, conhecido* como rei dos trovões e orixá da justiça.

Figura 05: "Incômodo", 2014; Sidney Amaral. Cinco desenhos em aquarela, grafite, guache, lápis de cor e tinta de caneta permanente sobre papel, 191,5 x 327,2 x 4, 1cm.



Fonte: Acervo pessoal da autora. Imagem registrada em 15 de maio de 2021, obra do acervo da

[16] Icônica e rara fotografia feita no Recife por volta de 1860 no Brasil escravista da ama-de-leite registrada como Mônica com roupas de chiques, um colar e um broche ao lado da criança, Augusto Gomes Leal.

Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Ao centro, encontra-se derrubada uma representação da monarquia portuguesa no Brasil e do cristianismo, indicando a República porvir. Na figura 03 é possível observar uma mulher agachada ao chão escrevendo em um papel sobre o concreto. O letramento é um modo de inserção nos códigos da tão desejada cidadania. Ao lado da cruz, um machado de Xangô, símbolo da justiça. Há também uma vela e uma oferenda posta em um *alguidar*[17]. A criança que está simbolicamente sobre a coroa portuguesa ao chão, calça um tênis da marca *Nike*, que ao que parece, é uma chuteira de futebol. Este não só é um elemento moderno em contraste com toda a composição da obra, mas é também a representação do que veio a se tornar um dos símbolos da cultura nacional, de um esporte praticado majoritariamente por pessoas negras, principalmente, homens.

Figura 06: "Incômodo", 2014; Sidney Amaral.Cinco desenhos em aquarela, grafite, guache, lápis de cor e tinta de caneta permanente sobre papel, 191,5 x 327,2 x 4, 1cm.

[17] Alguidá, Alguidar ou Agdá vasilha circular feita de barro (argila), utilizado nos rituais das religiões afro brasileiras para fazer assentamentos "igba orixá" ou oferendas dentro do terreiro aos Orixás, entidades como caboclos e exús ou pomba-gira.



. Fonte: Acervo pessoal da autora. Imagem registrada em 15 de maio de 2021 por Jéssica Lawane, obra do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Por fim, nesta última aquarela, aparece em primeiro plano uma mulher grávida. Atrás dela, à sua esquerda, duas crianças que parecem posar para uma fotografia e triangulam com sua saia azul, as cores do Brasil. No lado oposto, crianças com vestes variadas, seminuas, inteiramente de branco e outras com símbolos e grafias que fazem alusão a visualidades africanas, como em sua saia e marcas em seu corpo. Em toda a obra é possível identificar o que chamamos de *adinkra,* um sistema de grafia com origem na África Ocidental, tendo como referência o povo Akan de Ghana. O significado é "adeus à alma", costuma ser utilizado em tecidos de roupas em festividades, mas também em rituais fúnebres. Vida e morte. Ao centro, temos o único personagem inteiramente nu, com o que parece ser um adorno em branco na altura da cintura e outro no braço esquerdo. Saindo de sua cabeça, um buquê de flores brancas, são os lírios da paz e logo acima, cinco estrelas. As estrelas na cultura cristã, representavam o nascimento de Cristo, sendo elas três, cada uma correspondente aos *Três Reis Magos, personagens* que visitaram Jesus no seu nascimento segundo a tradição bíblica cristã. A estrela de cinco pontas, conhecida como Pentagrama fora atribuída ao diabo, em

contraponto ao nascimento de Cristo. Neste caso, no limiar de uma análise referencial na produção dos sentidos postos na obra, cinco estrelas correspondem ao número de vezes em que o Brasil venceu a Copa do Mundo, evento esportivo de alcance internacional e responsável por alçar o país a uma condição de notável visibilidade, situação que inevitavelmente evidencia parte de suas características próprias em escala global. A Copa do Mundo. Este lugar de melhores do mundo na categoria tornou-se um caminho sonhado que conduz possibilidades de ascensão para meninas negras, e principalmente, meninos negros. O lírio é uma flor conhecida por simbolizar paz e pureza do corpo e da alma. Também relacionada nas religiões de matriz africana à *Osun*[18] e *Osalá*[19], este último, o mais antigo dos orixás. Faz parte do panteão de criação do homem, doando o sopro de vida ao barro da criação. Ligado a sabedoria, criatividade e paciência.

Tempo é um elemento presente em todo o conjunto da obra. Aos olhos menos atentos, poderia atribuí-lo exclusivamente à disposição das três aquarelas. Percorrendo do passado ao presente e, por fim, rumo ao futuro. Este seria um olhar cartesiano da temporalidade. Acontece que o tempo do incômodo transcende. Coexiste entre o tempo passado, tempo presente e tempo futuro. O que ainda não veio e está sendo gerado, semeado, em florescimento. Está entre o que aconteceu e o que está acontecendo. O menino de costas e em movimento. Na tradição das religiosidades de matriz africana, a nuca representa o nosso passado e reverencia-se algum orixá ou lugar considerado sacro tocando o chão com a ponta dos pés, em louvação a terra e elevando a testa e a cabeça, o ponto mais alto de nosso corpo, em direção ao céu. Representando nosso próprio *Orí,* que significa em tradução: cabeça física. É tido como o orixá pessoal de cada ser humano, orixá de origem. Aquele que guia e acompanha desde o nascimento. Acompanha a caminhada porque é também o próprio corpo. No corpo se carrega as memórias e os sentidos do passado, presente e futuro. Belting (2012) discorre sobre os enquadramentos operados pela história da arte diante do fazer artístico que antecede a noção de história da arte, este por sua vez, entendido nos moldes universalizantes construído na modernidade e firmado no século XIX como já foi apresentado aqui. Dentro de uma *visualidade amefricana* nas artes negras, recriar narrativas tem a ver com historicizar as noções nas artes e na sociedade das categorias que se referenciam ao afro-brasileiro, afrodescendente, negro e preto. Historicizar para que se desnaturalize e politize o modo como compreendemos as artes negras na lente de uma experiência histórica, social e cultural

[18] "Oxum" é um termo que vem da língua iorubá, tendo como origem o nome do rio Osun, localizado no sudoeste da Nigéria. Não por coincidência, Oxum é considerada dona das águas doces tanto no Candomblé quanto na Umbanda (religião na qual é sincretizada com Nossa Senhora da Conceição, santa católica).
[19] "Oxalá" é considerado o senhor da criação. Criador do mundo e dos humanos.

comum no continente e como elas podem ser compreendidas na experiência que permeia as obras e o exercício do fazer artístico. Como ser negra e ser artista na realidade brasileira atravessa essa arte que vem sendo produzida? É a questão que também atravessa todo este trabalho.

PARTE II

Negro como subjeto na produção de arte: atravessamentos de corpo e alma

2.0 Artes Negras: um produto da cosmovisão negra

Há de se diferenciar as pessoas negras e seu universo cultural, social e histórico como tema, em uma perspectiva mais ampla como hoje é compreendida na noção de arte afro brasileira, da arte que se organiza a partir de uma experiência e uma atitude no que implica ser negra e ser negro. Tanto a definição de "consciência negra" utilizada por Steve Biko (1971) e a de "*négritude*" no modo em que Fanon (1952) a emprega, tem um sentido de subversão do olhar de *alteridade*[20] que é estabelecido à negra e ao negro em relação ao branco tido como universal. Sobre isso, Richard Santos nos diz:

> Com a perspectiva de raça no contexto sociológico em mente é que será possível compreender que a existência de raças humanas não encontra qualquer comprovação no bojo das ciências biológicas, elas são, isso sim plenamente existentes no mundo social, produzidas em formas de significação, interpretação, classificação e de identificação que orientem as ações dos seres humanos para a dominação. (SANTOS, 2021, p. 165- 166). 2021).

Nesse sentido, Andréa Mongeló explica que:

> O processo de racialização se dá, portanto, a partir do branco sobre o outro, seja ele negro, índio ou escravo, não percebido como sujeito, o que serve para justificar a desumanização e a coisificação. E, assim, permite aos colonizadores se colocarem como ponto de referência, a partir do qual irão legitimar sua superioridade. Temos colocada então a ideia de que os negros e os indígenas possuem uma raça e os brancos estão no lugar de representantes de uma norma da humanidade (MONGELÓ, 2021, p.63).

Ou seja, em contraposição a essa "norma da humanidade" é que ocorre a desumanização das pessoas negras. O racismo animaliza os corpos negros. O historiador Rodrigo Ferreira dos Reis se remete a Fanon para afirmar que:

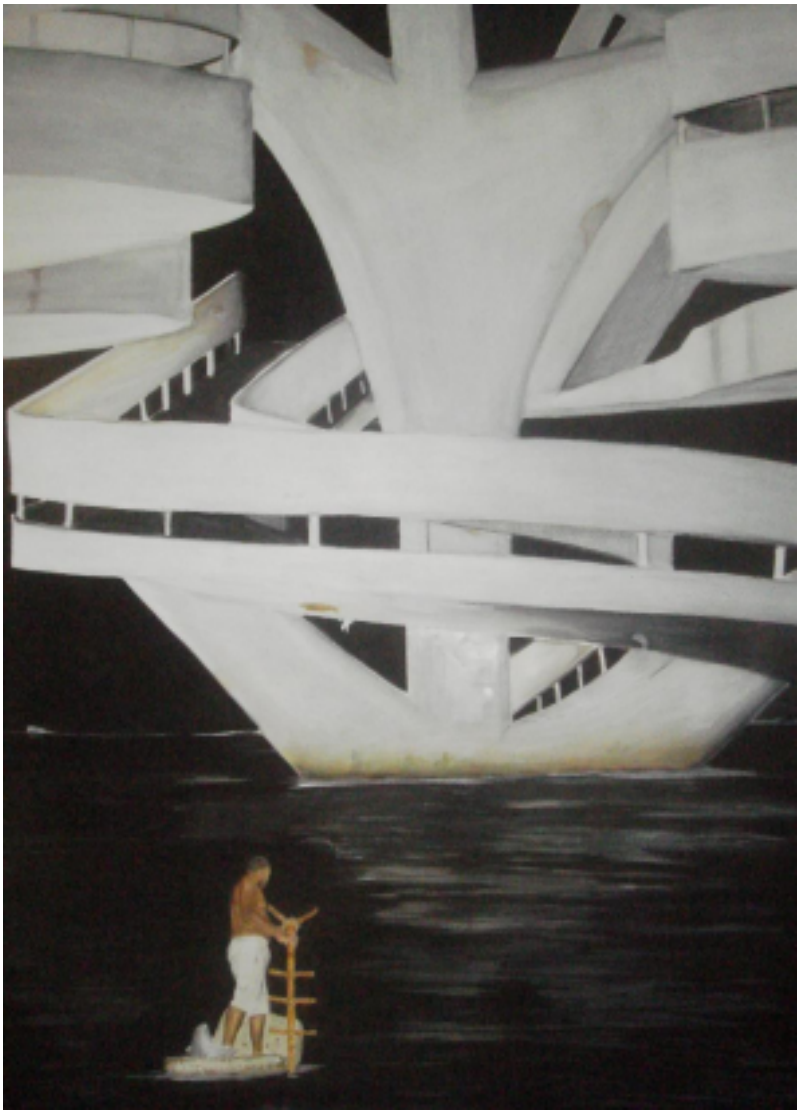
[20] A alteridade expressa e determina a qualidade, estado ou características do outro, ou seja, aquilo que é diferente daquilo que vivemos. A relação entre o eu e o outro é definida então pelo conceito de alteridade. No conceito antropológico o "eu" só pode ser entendido a partir da interação com o outro.

> Esse olhar, produzido pela Europa e reproduzido no imaginário social brasileiro, apresenta a origem africana e também a África atual intimamente ligadas às ideias de escravidão; trabalho braçal; inferioridade intelectual; atraso tecnológico; falta de desenvolvimento cultural, moral, ético e estético (FANON, 2008). Nesse sentido, o eurocentrismo é também a base para o pensamento "intelectual" e produção do imaginário social brasileiro sobre o continente africano como o "Outro" da Europa (DOS REIS, 2020, p. 13).

Em "O Estrangeiro" (2011) de Sidney Amaral, um homem negro flutua sob o que parece ser um colchão velho. Segura em suas mãos o que entendemos ter por finalidade a função de um remo, um instrumento que em sua forma parece fazer alusão a um *tridente.* Esse instrumento é atribuído nas religiões cristãs ao diabo, figura erroneamente "sincretizada" ao orixá *Esú*[21]. Exu é dos orixás, o mais complexo e mal compreendido. Exu é tido como o orixá relacionado a comunicação. Da passagem e da proteção. E por estar ligado aos caminhos, a encruzilhada é onde suas oferendas são realizadas. O personagem rema frente a um dos pavilhões do Parque Ibirapuera onde acontece a Bienal de São de Paulo, a segunda mais importante do mundo. As poucas cores, com destaque para o branco e as formas geométricas, características da arquitetura modernista, contrastam com o escuro das águas e as tonalidades marrons do instrumentoutilizado para remo e da única figura humana, um autorretrato do artista. Projetado por Oscar Niemayer, a edificação faz parte do conjunto de obras arquitetônicas que materializam o projeto moderno, bem representado no modernismo paulista que uniu seu desenvolvimento enquanto metrópole no ciclo de industrialização à construção de uma identidade nacional, tendo a negra e o negro como elemento central.

Figura 07: "O Estrangeiro" 2011; Sidney Amaral. Acrílica sobre tela, 210 x 138 cm.

[21] Exu (Èsù) é considerado o mais controverso e o mais humano dos orixás, senhor do princípio e da transformação. Exu é a ordem, aquele que se multiplica e se transforma na unidade elementar da existência humana.



Fonte: Disponível em: < https://projetoafro.com/artista/sidney-amaral/> Acesso em: maio de 2023.

Ao encarar o personagem que vaga “sem rumo” frente ao projeto moderno, podemos pensar em qual seria o lugar facultado às pessoas negras na modernidade. Ou mais que isso, o “não lugar”, uma vez que o estrangeiro é aquele que não pertence. É o outro. A psiquiatra e psicanalista Neusa Santos Souza vai utilizar o conceito de Freud de *Unheimliche* que nas traduções mais próximas do alemão, significa: “o inquietante”, “o estranho”, “o infamiliar”. Tema que segundo Freud (2010) é negligenciado na literatura específica sobre a estética. Ao estudar os significados depositados na palavra e as experiências vivenciadas a partir disso, Freud busca restituir uma evolução do termo que condensa um significado ambivalente. “O inquietante é, também nesse caso, o que foi outrora familiar, velho conhecido. O sufixo *in, nessa* palavra, é a marca da repressão” (FREUD, 2010). Ou seja, é estranho e familiar. Nesse sentido, ao compreender como sendo essa a condição da negra e do negro, Neuza nos diz que

“contra o familiar que se tornou estranho, é preciso inventar o estrangeiro.” O negro, conforme está na obra, seria estrangeiro em seu próprio território que busca solapar sua identidade. O “não-sujeito” é também o “não-lugar”.

Nesse sentido, o referencial epistemológico que constituiu o moderno/colonial (QUIJANO, 2005) tem sido utilizado como régua universal da produção intelectual, incluindo as artes. O sociólogo Joaze Bernardino-Costa diz que:

> (...) se o “Penso, logo existo” traz como corolário que outros “não pensam e não existem”, isso significa que somente aqueles que produzem um conhecimento a partir de um monólogo interior (solipsismo) e que não são influenciados pelas experiências e sensibilidades locais e corporais (dualismo corpo/mente) estão aptos a produzir um conhecimento verdadeiro e válido em qualquer lugar, por conseguinte, apto a serem universalizados. Esta lógica do universalismo abstrato marca decisivamente não apenas a produção do conhecimento, senão outras expressões da vida: economia, política, estética, subjetividade, relação com a natureza etc. Em todas essas esferas, nesses mais de 500 anos de história moderna, os modelos advindos da Europa e de seu filho dileto – o modelo norte-americano pós Segunda Guerra – são percebidos como o ápice do desenvolvimento humano, enquanto as outras formas de organização da vida são tratadas como pré-modernas, atrasadas e equivocada (BERNARDINO, 2018, p.124-125).

A *consciência negra* da qual Biko (1971) fala, diz respeito às condições em que a população negra é submetida no interior de uma sociedade racista, assumindo uma atitude diante da alienação e rejeição de si, oriunda desse mesmo processo em que ela é submetida. Biko fala em uma autonegação. Em um primeiro registro, *negritude* aparece no jornal "Estudante Negro” de Aimé Cesáire nos anos de 1934, em um sentido poético, mas que trata de uma realidade pós-colonial diante da sua experiência ao sair da Martinica para estudar na França. A *negritude* é discutida por diferentes autores e ganha novos sentidos à medida em que é tida também como um movimento e é deslocada para outros contextos racializados. Não necessariamente esses sentidos são de comum acordo e entendimento entre a intelectualidade negra, sobretudo, brasileira. De todo modo, essa noção, em suas diferentes perspectivas, partem como forma de reação e ação frente ao colonialismo. Fenômeno responsável por uma experiência de cidadania inconclusa nas Américas nos anos pós abolição tendo concretizado a condição de subalternidade, inclusive no que tange aos efeitos psicossociais frutos do racismo. A necessidade de construir e reafirmar suas próprias identidades em contraposição das negativas dos sentidos do ser negra e ser negro, continua como meta perseguida por pessoas que partilham histórias comuns nos contextos da diáspora africana. É como se negritude perpassasse de uma experiência exterior em um primeiro momento, as quais o sujeito se descobre negro para então, tornar-se negro conforme Neuza

Santos Souza (1983). Construindo um discurso sobre si e delineando uma experiência comum, contudo, heterogênea. A construção de um conhecimento implicado em um ponto de vista que tenha como outro referencial. Concordamos com Bernardino-Costa ao concluir que:

> A afirmação do corpo e da geopolítica do conhecimento corresponde a afirmação da subjetividade, da humanidade daqueles que falam a partir e com o lado mais escuro da modernidade. Essa é uma estratégia fundamental contra a colonialidade do conhecimento e a colonialidade do ser. Se, no âmbito da matriz do poder moderno/colonial, a desqualificação epistemológica se constitui num mecanismo de negação ontológica – como afirma Maldonado-Torres (2007) –, o inverso também é verdadeiro, ou seja, a afirmação ontológica, por meio da geopolítica e corpo-política do conhecimento, torna-se um elemento central para a afirmação epistemológica (BERNARDINO, 2018, p.126).

Portanto, em concordância com Maria do Carmo Rebouças:

> Com *Amefricanidade,* Lélia Gonzalez vai a um só tempo, por um lado, afirmar o processo histórico e cultural da diáspora africana nas Américas negado pelo colonialismo como fator de dominação e reinstitui-lo como fator de unidade, resistência e emancipação e, por outro lado, inscrever ontologicamente o(a) sujeito(a) diaspórico(a) como sujeito(a) não da modernidade/colonialidade, mas um(a) sujeito(a) anticolonial, autorreferenciado(a) em seu coletivo, emancipado(a) a partir das bordas. (SANTOS, 2020; p. 58).

O entendimento de Arte Negra a qual abordamos aqui, imprime em alguma medida uma cosmovisão do sujeito negro. Sujeito esse que sendo "autorreferenciado em seu coletivo", é também diverso em sua negritude. Sujeito negro brasileiro e amefricano. Ainda que não seja propriamente temática ou não faça alusões estéticas reconhecidas imediatamente como parte do universo visual africano, a arte negra é mais do que testemunha de sua realidade. Seligmann trabalha com a ideia de *Subjeto,* que seria o "sujeito ao invés de tentar idealisticamente "representar" um mundo exterior, dá forma ao mundo a partir de sua subjetividade constituída no contexto de conflitos de raça e classe". Contudo, acrescentaria ao pensamento de *subjeto,* a perspectiva de gênero como sendo um dos conflitos dessa "virada". O autor classifica essa mudança na história da arte como sendo parte de uma "virada subjetiva". Nesse mesmo sentido podemos compreender o "giro decolonial" (MALDONADO, 2005) proposto e abordado nos estudos anticoloniais. De acordo com Maria do Carmo, ao pensarmos a amefricanidade como referencial de racionalidade, ela nos "permite interromper o processo de interpretação do mundo e sobretudo das experiências negras a partir de uma matriz eurocêntrica" (SANTOS, 2020). Uma *visualidade amefricana* está orientada na experiencia racializada dos povos negros e originários das Américas e em

sua relação com África a partir da diáspora.

Na obra do artista Jefferson Medeiros, “Trava Social” (2019), temos um par de chuteiras com uma bala introduzida em uma das solas. Mais uma vez a chuteira é invocada como símbolo de algo que diz respeito a uma realidade brasileira, seja como projeção das possibilidades de um futuro como aparece na obra de Sidney Amaral, seja como a realização do presente atravessado pela violência como é tido em Medeiros. A bala encravada compõe uma das travas que a chuteira possui em referência ao título da obra. Jeferson em “Arte periférica como discurso decolonial” ao analisar sua produção como parte desse discurso que versa sobre uma realidade que parte da periferia do Rio de Janeiro, mais especificamente, São Gonçalo. Ao “pensar no devir artista e na pessoa artista que se propõe a questionar seu processo contínuo de formação colonial”, o autor nos diz que:

> As ideias que se penetram criam um sentimento de organismo onde existe o entendimento de que um é apenas parte de um todo. Logo, talvez não seja possível haver tragédia que não abale quem identifica sua existência unicamente possível por existir o todo. Seguiremos agora pensando o discurso como uma autobiografia coletiva, como ferramenta de enunciação de múltiplas vozes, sendo arte compreendida como uma forma de discurso (MEDEIROS, 2018, p.3).

Figura 08: “Trava Social”, 2019; Jeferson Medeiros. Escultura: Chuteira e cápsula de fuzil 762.



Fonte: Disponível em: < Trava Social”, Jefferson Medeiros - Obras - SP-Arte> Acesso em: maio de 2023

Nessa perspectiva, a ideia de valorização da cultura e da pessoa negra é insuficiente na medida em que é compreendida nas artes, via de regra, de forma setorial. Congrega-se

exposições temáticas, de modo que o "negro" se apresenta antes da "arte" e todo o resto é absorvido em diálogo com esse condicionante. A perspectiva negra é autorizada mediante todo um aparato hegemônico, não sendo necessariamente produzida e idealizada por pessoas negras ao passo que o modo em que sua integração ocorre, as possibilidades de criar fissuras e dissidências são executadas em ambiente parcialmente controlado. O artista Jefferson Medeiros sobre esse aspecto ambivalente e contraditório, diz:

> Portanto, as proposições discursivas que confrontam os cânones da produção de discurso são reduzidas e marginalizadas, produções alocadas em um lugar do "até interessante", mas não científico. É nesse cenário que observamos os históricos apagamentos das vozes femininas, negras, periféricas, indígenas, LGBT+... Se no campo das artes essas vozes parecem ter maior oportunidade, interessa saber se essas vozes só são permitidas para serem consumidas, ou, se uma forma epistemológica de lugares sociais historicamente subalternizados é aceita (MEDEIROS, 2018, p.10).

A trava social pode ser compreendida como algo próprio de uma realidade compartilhada na periferia do Rio do Janeiro, mas também pode ser compreendida como uma realidade brasileira vivida nas grandes metrópoles por pessoas negras. A definição de arte negra pela autoria da artista ou do artista, ao contrário do que entende Munanga (2020), não confere caráter "biologizante". A arte negra entendida como um produto de artistas negras e negros, compreende uma produção que é inevitavelmente atravessada pelas questões subjetivas e objetivas da experiência racial, social, histórica e cultural do sujeito negro amefricano. É partindo dessa compreensão que, ao nos depararmos com "Trava Social' (2019), ainda que não havendo a representação de um corpo na composição, em algum lugar de nosso *inconsciente coletivo*[22] é possível evocar como em complementariedade que dá contorno ao sujeito que ocuparia um lugar entre a chuteira e a bala, como sendo um corpo negro.

[22] Inconsciente Coletivo, segundo o conceito de psicologia analítica criado pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, é a camada mais profunda da psiquê. Ele é constituído pelos materiais que foram herdados, e é nele que residem os traços funcionais, tais como imagens virtuais, que seriam comuns a todos os seres humanos.

PARTE III
Negra, Mulher e Artista

3.0 Corpo, Alma e Produção

Existem muitos enfoques possíveis ao tratar das questões pertinentes às mulheres negras nas artes visuais. Há o aspecto da representação nas obras em diferentes períodos da história do Brasil, há a presença propriamente dita e como ela se deu no circuito das artes enquanto artistas e há essas duas dimensões sob o ponto de vista comparativo às mulheres brancas e em como suas identidades implicam nesse processo. Contudo, quero me ater a dupla condição da identidade da mulher amefricana: raça e gênero e como isso se apresenta na produção de artistas contemporâneas. Apesar de, segundo Gonzalez (2020), o feminismo ter revelado “as bases materiais e simbólicas da opressão” e assim “inaugurado uma nova forma de ser mulher”, ao estabelecer diálogos com diversos movimentos sociais da região da América Latina, sua compreensão foi que de nas sociedades multirraciais como é o caso do Brasil “é a partir do movimento negro que nos organizamos, e não do movimento de mulheres”. Segundo a autora, "Na realidade histórica das mulheres amefricanas e ameríndias - a consciência de opressão ocorre por causa da raça”. O racismo e o sexismo partem de uma biologização ideológica com fim de dominação. Ambas, o ser negro e ser mulher, são categorias socialmente construídas e se sedimentam como de sendo biológicas na sociedade, e, portanto, justificáveis e naturalizadas em seus papéis sociais nas quais ocupam lugar de subalternidade, desigualdade e opressão em relação ao homem e ao branco, contudo havendo realidades díspares entre mulheres negras e mulheres brancas.

Figura 09: Série; “Atlântico Vermelho”, 2017; Rosana Paulino.



Fonte: Disponível em: <Rosana Paulino> Acesso em: maio de 2023.

Figura 10: Série “Atlântico Vermelho”, 2017; Rosana Paulino. Impressão sobre tecido, ponta seca e costura 58 × 89,5 cm.



Fonte: Disponível em: <Rosana Paulino> Acesso em: maio de 2023.

A série “Atlântico Vermelho” da artista Rosana Paulino é composta por obras que possuem uma multiplicidade de técnicas: pintura, desenho, fotografia, tecelagem e costura. As imagens sobrepostas e costuradas em fragmentos de tecidos remontam como um quebra-cabeça de peças gastas narrativas sob o ponto de vista da artista, uma mulher negra amefricana. Crânios, ossos, e órgãos, ora são costurados ao lado, ora são sobrepostos à mulher que é replicada em ambas as imagens. Os membros aparecem como um raio-x da mulher em questão na figura 09. O vermelho do coração em carne, expressa a dualidade da vida e morte. A violência de um coração fora do copo como símbolo da morte em vida na incompletude da impossibilidade de poder ser sujeito. A vida, ao humanizá-la sobrepondo corpo e coração. Azulejos do período colonial, navios, mulheres e crianças negras em cenas comuns ao cotidiano do trabalho escravo. O corpo que fora transportado através do “Atlântico Vermelho” em referência ao mar de sangue que o projeto colonial produziu é também uma representação da diáspora negra buscando reunir pedaços de uma história que se realiza ainda hoje na História da Arte e na História do Brasil.

Ao colocar em primeiro plano a humanidade através do corpo e do que o constitui objetivamente e subjetivamente, Rosana evoca a ideia de um corpo que fora sequestrado e transplantado na travessia sangrenta do Atlântico que não é vazio significado no mundo. Pelo contrário, é um corpo que é ao mesmo tempo território, memória e documento da história da gente negra na diáspora. A inscrição da violência e do trauma colonial é uma das camadas da memória que acessamos em sua obra. Todavia, Paulino dialoga visualmente com a ideia de “autorrecuperação” de bell hooks (2019):

> Dominação e colonização tentam destruir nossa capacidade de conhecer o eu, de saber quem somos. Nós nos opomos a essa violação, essa desumanização, quando buscamos autorrecuperação, quando trabalhamos para reunir os fragmentos do ser, para recuperar nossa história. Esse processo de autorrecuperação permite que nos vejamos como se fosse pela primeira vez, pois nosso campo de visão não é mais configurado ou determinado somente pela condição de dominação (bell hooks, 2019, p. 78)

Para a psicanalista Isildinha Baptista (2021), “A análise da representação social do corpo possibilita entender a estrutura de uma sociedade.” Nesse sentido, ao recuperar a humanidade, ainda que em situação de barbárie, é também construir uma outra narrativa sobre si com base nas que vieram antes. O corpo é presença. E na série de Rosana, a presença de um corpo afrodiásporico é lembrar de não esquecer. Para que se possa dizer quem se é nas dores de um passado-presente e na reinvenção além delas. Nesse sentido, Nelson Inocencio coloca que:

> Podemos abordar o corpo sob dois aspectos. Um seria o corpo coletivo, integrado e que dá sentido à própria noção de identidade. O outro seria o corpo dos indivíduos, mulheres e homens, que acumula registros das vivências e – por que não dizer? – das agruras de experiências proporcionadas pela subalternização histórica. Sobre o corpo coletivo, o que devemos enfatizar é a sua importância enquanto mantenedor de valores herdados de sociedades africanas. Se nos remetemos ao contexto das comunidades terreiro, situadas nos templos de religiões de matrizes africanas, ou ao contexto das comunidades quilombolas, haveremos de constatar, em larga escala, que a permanência e a ressignificação de alguns elementos culturais auxiliam na explicação do que vem a se resistência negra. (SILVA, 2001, p. 54).

Figura 11: “Memória”, 2004; Sonia Gomes.



Fonte: Disponível em <Sonia Gomes - Prêmio PIPA (premiopipa.com)> Acesso em: junho de 2023

Em “Memória” (2004) de Sônia Gomes, assim como na obra anterior de Rosana Paulino, utiliza de técnicas e materiais que fazem uma citação ao universo atribuído às mulheres negras pela via do trabalho. Tendo nascido em Caetenópolis, município no interior de Minas Gerais que tem como espaço de turismo e parte de sua história o “Museu da Indústria Têxtil", fez dos tecidos parte de sua poética. O trabalho de costura e bordado compõe uma peça escultural com contraste de cores, volume, peso e textura. Diferentes tipos de tecidos que unidos, se intercambiam entre pedras amarradas nas pontas e ao longo da estrutura. Uma composição que se assemelha visualmente a um varal de roupas estendidas. A

roupa que não veste um corpo humano, mas que se transfigura na representação de uma memória invocada pela artista, tem referência também nas festas populares de origem afro-brasileira. Sônia disse que já disseram a ela inúmeras vezes ao se depararem com seu trabalho: “Isso é coisa de doido, isso é coisa de negro”. A identificação imediata com as vastas referências visuais no trabalho da artista com a cultura negra é uma demonstração de que ao falar de memória, sua visualidade desperta significados distintos ao que é tido como “coisa de negro”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou compreender em que medida as Artes Negras, termo pouco difundido no campo da História da Arte, se situam como produções conectadas a experiência da diáspora africana. Em um primeiro momento, fez-se importante diferenciar as concepções de Arte Negra e Arte Afrobrasileira. O caráter amplo das artes afro-brasileiras limita uma análise que faça correspondência direta com a experiência da diáspora, uma vez que o sentido de afro-brasileira é delineado esteticamente, pelas questões temáticas de pessoas e/ou visualidades negras. Muito embora a noção de Arte Negra seja ligada ao conceito demográfico e político, ou seja, definindo-se por quem produz: a artista negra ou o artista negro, sua compreensão permite explorar os sentidos de uma produção racializada que escapa a categoria ampla de que disfarça neutralidade sob diferentes termos, como: naif e popular. Seria possível então, articular os sentidos do ser negro as diferentes produções.

Uma vez que o conceito de Amefricanidade proposto pela socióloga Lélia Gonzalez se define, resumidamente, como um conceito que categoriza uma experiência histórica, política e social comum aos países e populações negras e indígenas colonizadas da chamada América Latina, esta produção corresponderia a *ethos* comum de uma população que possui diferentes formas de existir, resistir e se reinventar. Nesse sentido, compreender o percurso das definições demográficas e políticas junto a categorias que as artes produzidas ligadas às questões raciais no Brasil pode nos apresentar interessantes discussões para o campo da Teoria, Crítica e História da Arte. Por fim, articular questões como colonialismo, subjetividade e o próprio processo histórico da diáspora africana se faz fundamental para compreender através e nas artes negras camadas ainda mais profundas de nossa história.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. A busca da forma e da expressão na arte contemporânea: um inventário necessário e algumas indagações. In: ARAÚJO, Emanoel (Org.). **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica.** Tenenge, São Paulo, p. 247-74, 1988.

ARAÚJO, Emanoel (Org.). **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica.** Tenenge, São Paulo 1988.

ARAÚJO, Emanoel. Negras memórias, o imaginário luso-afro-brasileiro e a herança da escravidão. **Estudos Avançados.** 18 (50), São Paulo, 2004.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. Cosac Naify, São Paulo 2012.

BERNARDINO-COSTA, Joaze. Decolonialidade, Atlântico Negro e intelectuais negros brasileiros: em busca de um diálogo horizontal. **Sociedade e Estado.** v. 33, n. 1, Brasília, p. 117- 135, 2018.

BISPO, Alexandre Araújo. Arte Afro-Brasileira pra quê?. **O Menelick, 2° ato**. Abril de 2014. Disponível em: < http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/arte-afro-brasileira-para-que> Acesso em: abril de 2023.

CAMARGO, Denise. Uma memória. das africanidades. **RESGATE.** Vol. XVIII, No. 19, 2010.

CARNEIRO, S. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese (Doutorado em Educação). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARVALHO, José Jorge. **Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento.** Série Antropologia 354. Editora UnB. Brasília, 2004.

CONDURU, Roberto. Esse “troço” é arte? Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica. **MODOS: Revista de História da Arte.** v. 3, n. 3, São Pulo, 2019.

CONDURU, Roberto. Negrume multicor: arte, África e Brasil para além da raça e etnia. **Acervo,** v. 22, n. 2, p. 29-44,2009.

DA SILVA, Claudinei Roberto. Arte afro-brasileira: do que estamos falando? - **ARTE!Brasileiros,** 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/arte-afro-brasileira/> Acesso em: maio de 2023.

DE MATTOS, Nelma Cristina. Arte afro- brasileira: o contraponto da produção visual no Brasil. **Revista da ABPN**, v. 11, n. 27, p.165- 183, nov. 2018 –fev. 2019.

DOS REIS, Rodrigo Ferreira. Ôrí e memória: o pensamento de Beatriz Nascimento. **Sankofa**. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana, ano XIII, Nº XXIII, abril/2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Editora UFBA, Salvador 2008.

FELINTO, Renata Aparecida. Diálogos e identidades: a representação do negro nas artes visuais. **O Menelick, 2°. Ato.** Disponível em: < http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/dialogos-e-identidades> Acesso em: junho de 2023.

FELINTO, Renata Aparecida. Memória e resistencia na arte contemporânea afrobasileira. **O Menelick 2° Ato.** Disponível em: < http://www.omenelick2ato.com/author/renata-felinto> Acesso em: junho de 2023.

FREUD, Sigmund**.** O inquietante. In: **Obras completas volume 14. História de uma neurose infanril (“o homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917- 1910).** Tradução: Paulo César de Souza. Companhia das Letras, 2010.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, n.

92/93, p. 69-82, 1988.

GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, Intervenções e Diálogos.** Zahar, Rio de Janeiro, 2020.

GUNLANDA, Orlando Afonso Camutue; ZANELLA, Andrea Vieira. Raça, corpo e arte: contribuições de artistas negras/os para a reinvenção do mundo. **Apotheke**, v. 7, n. 1, p. 68-80, abril 2021.

MEDEIROS, Jefferson. **Arte periférica como discurso decolonial.** Universidade Federal Fluminense, 2018.

MIGNOLO, W. D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 94, 2017.

MUNANGA, Kagengele. Arte afro-brasileira: o que é afinal? **Paralaxe**, v.6, n.1, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado.** Editora Perspectiva, São Paulo, 2016.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **Significações do corpo negro**. 1998. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Fabricações para um passado colecionado: o popular colonial na coleção de Abelardo Rodrigues. In: II Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 2018, Goiânia. **Anais do Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Universidade Federal de Goiás, p. 88 - 97
Goiânia, 2018.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. O ardente, mágico e popular barroco brasileiro: curadoria e arte colonial. **MODOS: Revista de História da Arte**, v. 6, n. 3, p. 151–185, Campinas, 2022.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. O popular e o contemporâneo no museu de arte: coleções e narrativas. **Textos escolhidos de cultura e arte populares,** v.11, n.1, p. 129- 141, Rio de Janeiro, mai. 2014.

PAULINO, Rosana; BEVILCQUA, Juliana Ribeiro da Silva; LOPES, Fabiana; PALMA, Adriana Dolci. **Rosana Paulino: a costura da memória. curadoria Valéria Piccoli, Pedro Nery.** Catálogo. Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, 2018.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (Org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, p. 227-278. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005.

RODRIGUES, Raymundo Nina. As bellas artes nos colonos pretos do Brazil: a esculptura. **Revista Kosmos** n.8, Rio de Janeiro, 1904.

SANTOS, Maria do Carmo Rebouças da Cruz Ferreira dos. Lélia Gonzalez: a amefricanidade como contributo para a construção de uma nova epistemologia. **Revista Espaço Acadêmico,** n. 225, nov/dez. 2020.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto. A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estão os negras e negros?. **GEARTE**, v. 6, n. 2, Rio de Janeiro, jul. 2019.

SANTOS, Richard. Raça e racismo no Brasil –Causas e efeitos contemporâneos. **Perspectivas de Ciências Sociais,** *6*(11), p. 162–171, 2021.

SÉRVIO, Pablo Petit Passos. O que estudam os estudos de cultura visual?. **Revista Digital do LAV,** vol. 7, n.2, p. 196-215, Santa Maria. mai./ago.2014

SIMÕES, Igor Moraes. **Montagem fílmica e exposição: vozes negras no cubo branco da arte brasileira.** Tese (Doutorado em Artes Visuais – História, teoria e crítica da arte), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SILVA, Márcio Seligmann. Rompendo a cumplicidade entre o dispositivo estético e o

colonial. **ARTE!Brasileiros**. Disponível em: < https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/arte-negra-brasileira/> Acesso em: junho de 2023.

SILVA, Nelson Fernando Inocêncio da. Representação visual do corpo afrodescendente in: Selma Pantoja (org.). **Entre Áfricas e Brasis.** Paralelo 15, Brasília, 2001.

VALLADARES, Clarival do Prado. O negro brasileiro nas artes plásticas. **Cadernos Brasileiros**, v. X, n. 47, p. 97-109, Rio de Janeiro, maio/jun. 1968.

VALLE, A.; CONDURU, R. Artes e diáspora africana: conflitos, cânones, recomeços. **MODOS: Revista de História da Arte**, v. 6, n. 1, p. 106–120, Campinas, 2022.

VIEIRA, M. A. Macumbarias travestis em Castiel Vitorino Brasileiro ou a implosão do teatro da representação: corpo, gênero, negritude. **Trans/form/ação**, *45*, p. 265–290, 2022.