

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES
EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

CAROLINA PAES COELHO GRACINDO

Preta nas Artes: o corpo da mulher negra na arte brasileira

São Paulo

2023

CAROLINA PAES COELHO GRACINDO

Preta nas Artes: o corpo da mulher negra na arte brasileira

Versão Original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de Concentração: Estética e História da Arte.

Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica de Arte

Orientadora: Prof. Dra. Katia Canton

São Paulo 2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

GG731p Gracindo, Carolina Paes Coelho
Preta nas Artes: o corpo da mulher negra na arte
brasileira / Carolina Paes Coelho Gracindo;
orientadora Katia Canton - São Paulo, 2023.
174 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

1. MULHER. 2. NEGRA. 3. ARTE BRASILEIRA. 4.
REPRESENTAÇÃO. 5. COLONIAL. I. Canton, Katia, orient.
II. Título.

GRACINDO, Carolina Paes Coelho, "**Preta nas Artes: o corpo da mulher negra na arte brasileira**", 2023. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, 2023. Área de Concentração: Estética e História da Arte. Linha de Pesquisa Teoria e Crítica de Arte.
Orientada por: Professora Dra. Katia Canton

Aprovada em _____ de _____ de _____ pela banca examinadora constituída pelas doutoras:

Prof^a.Dr^a. _____
Instituição: _____

Prof^a.Dr^a. _____
Instituição: _____

Prof^a.Dr^a. _____
Instituição: _____

Para as pesquisadoras e artistas negras.

AGRADECIMENTOS

Triangulando norte e nordeste, nasci sudestina, bicho na cidade. Vinda da avó Magnólia, trabalhadora doméstica, cantarolante e batuqueira, formada até a 4ª série. Dona Magui incentivou a formação da minha mãe, Cleide, do teatro ao magistério para dar aula de bê-a-bá para erês. Obrigada por me ensinar a persistir vó. E obrigada mãe por me apresentar o mundo das Artes. Vim também de vó Antônia (Toinha), sabida xavante, mergulhadora de cachoeiras, mãe de meu painho Wasthynilson. Obrigada vó Toinha e obrigada pai, por me ensinarem a nadar nas diferentes águas da vida, a estudar e ser curiosa. Sou neta de mulheres fortes que expulsaram de suas vidas aqueles que tentaram subjugar-las. Meus pais, ambos professores da rede pública, me ensinaram a amar os números, notas e ritmos musicais, letras, frutas e plantas. Cresci e estudei na Zona Leste da cidade de São Paulo, nem tão periférica para o Brasil, nem tão central para a metrópole.

Veja, se lhes conto minhas intimidades é para que estes escritos tenham uma imagem a mais na lista de figuras das próximas páginas: o cenário autoral de onde jorra a escrita da pesquisa. Sou fruto de uma família cuidadosa da terra em que vive, dos saberes que compartilha e dos laços que tem.

Aprendo e agradeço ao meu irmão Pedro, pelo seu amor e pelas conversas que tanto me ajudam a repensar sobre a construção de nós mesmos. Não ando só e por isso agradeço ao irmão malungo Felipe Dias. Obrigada também a minha dinda e dindo, Diana e Genival, pelo carinho e celebração de cada uma de nossas conquistas e superações.

No país em que o direito e o acesso aos estudos de qualidade ainda são privilégios de uma parte da sociedade, eu sempre fui a escola. E isso me ajuda a identificar diversas instâncias em que sistemas de opressão se fazem presentes em nosso cotidiano. Obrigada minhas professoras de Artes no Ensino Básico, Amélia e História do Ensino Médio, Selma. Vocês foram fundamentais nos passos que enraizaram o prazer pelo aprendizado crítico.

Ainda assim, são incessantes os momentos em que sinto o *despertencimento* aos espaços institucionais, aos programas e projetos governamentais, aos direitos constitucionais, à liberdade. Ouço um grito me dizer: _ Cuidado! Faça mais e faça melhor! Para que seus feitos falem por si. Para que as pessoas não desviem o olhar do feito para autoria, pois podem julgar mal suas ideias pelo que você veste, por quem você é. Obrigada Thais Dias, por me vestir de coragem para ser quem sou. O preconceito está enraizado no discurso da neutralidade. Ele se camufla na chamada integração dos povos e sua suposta benevolência, pretensiosamente imune ao racismo e ao machismo. Infelizmente ainda é assim que é.

Nesse mundo é preciso persistir e reestruturar a todo instante a confiança em si mesmo. Obrigada as irmãs de coração, Michely, por me ajudar a encontrar autoestima e Ana Elisa, por acreditar em mim, pelas revisões cuidadosas e apoio a pesquisa, de perto e de longe.

Nessa autocrítica constante, a valorização da vida simples e dos saberes corriqueiros, vindos dos seios afro-indígenas, são as maiores heranças que recebi no quintal de casa. O resgate de narrativas e poéticas historicamente apagadas é uma escolha ligada ao respeito pelos meus antepassados. É a possibilidade de resistir e ocupar os lugares que temos o direito de estar, a chance de enfrentar violências diárias e de celebrar a vida.

Obrigada às artistas da Cartografia Preta por aceitarem meu convite e compartilharem seus processos e trabalhos: Aline Brune, Anna Magalhães, Anna Parisi, Aryani Marciano, Carolina Cerqueira, Cat Martins, Charlene Bicalho, Doroti Martz, Gravadora Amadora, Ingrid Alecrim, Jaque Rodrigues, Kalor Pacheco, Kika Carvalho, Lê Nor, Luciane Ramos Silva, Maria Macedo, Margot Oliveira, Olyvia Bynum, Okun, Raquel Bacelar, Renata Doria, Stefany Lima, Soupixo, Thais Alessandra, Thundertry, Vic Macedo.

É na comunidade, núcleos familiares e alianças afetivas que esta pesquisa está enraizada. Por todos os dias em que estamos juntas, obrigada a todas as artistas com quem compartilho o palco, as salas de ensaio e aprendizados. Especialmente obrigada às minhas irmãs da Cia do Despejo!

Firmo assim meu desejo de que este estudo seja fértil para outras pesquisadoras, como muitas fontes de consulta foram importantes para mim. Obrigada Aila Regina, pelas palavras que jamais esquecerei, que não me deixaram desistir: “respire e não deixe de contar essa história”.

Agradeço especialmente, a professora Kátia Canton, pela orientação, paciência, pela acolhida, atenção e carinho dedicados em todo processo de pesquisa. À Rosana Paulino, generosa amiga, por abrir as portas que passaram a motivar a realização de sonhos das novas gerações, pelos encontros em seu espaço criativo e por compartilhar seus caminhos e traços livres.

Que as águas aqui derramadas hidratem outras sementes. Que a terra que eu deixo areada receba novas plantações. Que Iroko oferte *imo* de suas raízes e que a humanidade se enxergue pelas vistas do Abébé de Oxum, com *ogbòn inú*.

Axé.

RESUMO

GRACINDO, Carolina Paes Coelho. **Preta nas Artes: o corpo da mulher negra na arte brasileira**. 2023. Dissertação – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2023.

"Preta nas Artes" é uma pesquisa que analisa a representação de mulheres negras no Brasil, a partir de obras com diferentes perspectivas autorais e possibilidades de experiências estéticas, refletindo sobre a construção da memória de nosso povo. Distingue-se o protagonismo do corpo feminino racializado no campo das Artes Plásticas dos séculos XX e XXI e suas implicações na construção de narrativas nacionais e identitárias. Objetiva-se fomentar análises que humanizam as figuras das mulheres negras em obras de arte que marcam subjetividades. Para isso, a pesquisa faz considerações sobre trabalhos memoráveis por retratá-las; estuda relações estéticas proporcionadas por aqueles que desfazem estereótipos, através de análises interseccionais dialéticas. O estudo se entrelaça com as manifestações artísticas contemporâneas, contando com cartografias, seminários, diálogos com artistas brasileiras, um estudo de caso sobre a "mãe preta" e uma entrevista com Rosana Paulino. Esta pesquisa defende o poder revolucionário da arte enquanto experiência limítrofe.

Palavras-chave: Mulher. Negra. Arte brasileira. Representação. Colonial.

RESUMEN

GRACINDO, Carolina Paes Coelho. **Negro en las Artes: el cuerpo de la mujer negra en el arte brasileño**. 2023. Tesis de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2023.

"Preta nas Artes" es una investigación que analiza la representación de mujeres negras en Brasil a partir de obras de arte con diferentes perspectivas autorales y posibilidad de experiencias estéticas, a la vez que reflexiona sobre la construcción de la memoria colectiva de nuestro pueblo. Se destaca el papel del cuerpo de la mujer negra en el campo de las artes plásticas durante los siglos XX y XXI, así como su implicación en la creación de narrativas nacionales e identitarias. El objetivo de la investigación es humanizar la figura de la mujer negra en obras de arte que marcan subjetividades. Para ello, se examinan obras memorables que retratan a estas mujeres y se estudian las relaciones estéticas generadas por quienes desafían los estereotipos a través de análisis interseccionales dialécticos. El estudio se entrelaza con las manifestaciones artísticas contemporáneas y comprende cartografías, seminarios, diálogos con artistas brasileñas, un estudio de caso sobre la "mãe preta" y una entrevista con Rosana Paulino. Esta investigación defiende el poder revolucionario del arte como una experiencia límite.

Palabras clave: Mujer. Negra. Arte brasileño. Representación. Colonial.

ABSTRACT

GRACINDO, Carolina Paes Coelho. **Black in Arts: the body of the black woman in Brazilian art.** 2023. Dissertation– Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2023.

"Preta nas Artes" is research that analyzes the representation of black women in Brazil, from works with different authorial perspectives and possibilities of aesthetic experiences, reflecting on the construction of the memory of our people. The protagonism of the racialized female body in the field of Visual Arts in the 20th and 21st centuries and its implications in the construction of national and identity narratives is distinguished. The objective is to promote analyzes that humanize the figures of black women in works of art that mark subjectivities. For this, the research makes considerations about memorable works by portraying them; studies aesthetic relationships provided by those who undo stereotypes, through dialectical intersectional analyses. The study is intertwined with contemporary artistic manifestations, with cartography, seminars, dialogues with Brazilian artists, a case study on the "black mother" and an interview with Rosana Paulino. This research defends the revolutionary power of art as a borderline experience.

Keywords: Woman. Black. Brazilian art. Representation. Colonial.

LISTA FIGURAS - AUTOR, NOME, ANO, TÉCNICA, DIMENSÕES, ACERVO

Figura 1 – Figura Mate Masie, adinkra do povo Akan	23
Figura 2 – Diagrama metodologia e procedimento	27
Figura 3 – Francisca Manoela Valadão, "Cena de mercado", 1960, óleo sobre tela, Acervo MASP	33
Figura 4 – detalhe "cena de mercado"	33
Figura 5 – Abigail de Andrade, "Hora do pão", 1889, óleo sobre tela, 70x50cm, Coleção Hecilda e Segui Fadel	33
Figura 6 – Autor desconhecido, "Baiana", século XIX	41
Figura 7 – Jules Le Chevrel, "Retrato Equestre do Senhor de Engenho e Visconde do Rio Preto Domingos Guimarães e seu Pajem", 1855, óleo sobre tela, Acervo Museu Afro Brasil	44
Figura 8 – Monteiro Lobato, Capa de edição do livro de contos "Negrinha", 1920	44
Figura 9 – Pedro Peres, "Fascinação", 1909, óleo sobre madeira, 36×31 cm, Coleção Pinacoteca do Estado de São Paulo	44
Figura 10 – Djanira da Motta e Silva, "Vendedora de Flores", 1947, óleo sobre tela, 100,5x65 cm, Acervo MASP	46
Figura 11 – Con Silva, "Em busca de uma liberdade que ainda não raiou", 2019, acrílica sobre tela, Acervo particular	46
Figura 12 – Autor desconhecido, fotografia de Raquel Trindade com suas obras, sem data, Acervo teatro popular Solano Trindade	49
Figura 13 – Armando Vianna, "Limpendo Metais", 1923, óleo sobre tela, 99x81cm, Acervo Museu Mariano Procópio	52
Figura 14 – Vista da exposição "Tarsila popular", 2019, Acervo MASP	53
Figura 15 – Renata Felinto, "Axexê Da Negra Ou O Descanso das Mulheres Que Mereciam Serem Amadas", performada em 2017, fotografada por Shay Peled, obtidos no site da artista	54
Figura 16 – Alberto da Veiga Guignard, "Mulata de Ouro Preto", 1959	56
Figura 17 - Alberto da Veiga Guignard, "Rainda do Congo", 1961, óleo sobre tela, 50x40cm, Coleção particular.....	56
Figura 18 – Benedito José Tobias, retrato, década de 1930. Óleo sobre tela. Coleção particular.....	57

Figura 19 – Benedito José Tobias, Título Desconhecido, 1962, óleo sobre madeira aglomerada, 41x32x3,3 cm, Acervo Museu Afro Brasil - MAB (Acervo Museológico), Coleção MAB(SEC) - Museu Afro Brasil	57
Figura 20 – Benedito José Tobias, "Retrato de mulher", 1930/1940, aquarela sobre cartão, 36,9x24,5 cm, Acervo Associação Museu Afro Brasil	57
Figura 21 – Benedito José Tobias, "Retrato de mulher negra", 1930-1960, óleo sobre tela colada sobre madeira aglomerada, 29,2 x 22,7 x 3 cm, Acervo Museu Afro Brasil - MAB (Acervo Museológico), Coleção MAB(SEC) - Museu Afro Brasil	57
Figura 22 – Benedito José Tobias, mulher, 1934-63, óleo sobre tela, Acervo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand,	57
Figura 23 – Benedito José Tobias, Título Desconhecido, 1930 - 1960, óleo sobre madeira maciça, 35x30x5 cm, Acervo Museu Afro Brasil - MAB (Acervo Museológico), Coleção MAB(SEC) - Museu Afro Brasil	57
Figura 24 – Modesto Brocos, “A Redenção de Cam”, 1895, óleo sobre tela, 199cmx166cm, Acervo Museu Nacional de Belas Artes	60
Figura 25 – Orózio Belém, "Mãe Maria", 1945, óleo sobre tela, Acervo Museu Nacional de Belas Artes	60
Figura 26 – Orózio Belém, "Figura", 1964, desenho, 72x46cm, Acervo particular	60
Figura 27 – Saul de Navarro, poema “Mãe Preta”, 1927, na capa d <i>O Clarim d’Alvorada</i> , 13 de Maio de 1927, Diários Associados – Hemeroteca – Digital da Biblioteca Nacional	60
Figura 28 – <i>O Clarim d’Alvorada</i> , 28 de setembro de 1930, primeira página, Diários Associados – Hemeroteca – Digital da Biblioteca Nacional	60
Figura 29 – <i>O Clarim d’Alvorada</i> , 28 de setembro de 1928, primeira página, Diários Associados – Hemeroteca – Digital da Biblioteca Nacional	60
Figura 30 – Carybé, "A Mulata Grande III", 1980, óleo sobre tela sobre papelão, 59,7x44 cm, Coleção Almeida & Dale	62
Figura 31 – Detalhe Carybé, "A Mulata Grande III", 1980	62
Figura 32 – Emiliano Di Cavalcanti, "Mulata em rua vermelha", 1960, óleo sobre tela, 98 x 79 cm, Coleção Antônio Salgado (RJ)	63
Figura 33 – Emiliano Di Cavalcanti, "Mulata-Mujer", 1952, óleo sobre tela, 97x68cm, Acervo MASP	63
Figura 34 – Emiliano Di Cavalcanti, “Mulheres na varanda”, 1967, óleo sobre tela, 100x80cm, Coleção Almeida & Dale	63

Figura 35 – Pedro Correia de Araujo, "Mulata e os Arcos", 1939, óleo sobre madeira, 69,5x51cm, Acervo MASP	64
Figura 36 – Aparecida Rodrigues Azevedo, "Miscigenação", 2004, acrílica sobre tela, Acervo particular	64
Figura 37 – Maria Auxiliadora da Silva, "Três mulheres", 1972, guache e massa de poliéster sobre tela, 46x61cm, Acervo MASP	66
Figura 38 – Maria Lídia Magliani, "Sem Título", 1980, acrílica sobre tela, 28,5x46cm, Coleção Pinacoteca Aldo Locatelli, Porto Alegre (RS)	66
Figura 39 – Autoria desconhecida, fotografia de Maria Auxiliadora em sua segunda residência paulistana, na Casa Verde, sem data	67
Figura 40 – Autoria desconhecida, fotografia de Maria Lídia Magliani em Pelotas (RS), 1946	67
Figura 41 – Sidney Amaral, "Mãe Preta ou a Fúria de Iansã", 2014, acrílica sobre tela, Acervo Pinacoteca de São Paulo	71
Figura 42 – Lucílio de Albuquerque, "Mãe Preta", 1912, óleo sobre tela, 180cmx130cm, Acervo Museu de Arte da Bahia	71
Figura 43 – Autoria desconhecida, foto registro do projeto Afreaka, carimbo com o símbolo Aya para a produção dos tecidos Adinkra	72
Figura 44 – Autoria desconhecida, foto registro do projeto Afreaka, produção da tinta adinkra aduru (um corante à base de vegetais) utilizada para o processo de estampagem dos desenhos no pano de algodão	72
Figura 45 – Carolina Gracindo, "Cartografia da(s) Mãe(s) Preta(s)", 2021, Montagem da Grande Aya Mãe Preta com as obras: "Mãe Preta" (1912), óleo sobre tela, Lucílio de Albuquerque; "Mãe Negra" (1930), óleo sobre tela, Lasar Segall; "Mãe Preta" (1955), estátua em bronze, Júlio Guerra; "Mãe Preta", (2009-2014), acrílica sobre tela Sidney Amaral; e "Mãe Preta" (2018), projeto de pesquisa e exposição, Isabel Löfgren e Patrícia Gouvêa	74
Figura 46 – Lasar Segall, "Mãe Preta", 1930, óleo sobre tela, 73cmx60cm, Acervo particular	76
Figura 47 – Júlio Guerra, "Mãe Preta", 1955, escultura em bronze, no Largo do Paissandú, Centro Histórico de São Paulo	76
Figura 48 – Carolina Gracindo, montagem das imagens: 1. bordado da bandeira do Estado de São Paulo; 2. Detalhe do bordado usado no uniforme da polícia militar de São Paulo; 3. detalhe do bordado pintado na figura masculina	79

Figura 49 – Isabel Löfgren & Patricia Gouvêa (orgs.), "Modos de Navegar" – A Grande Água, 2016; Colagem sobre papel e carvão – fragmento do poema "Vozes-mulheres" de Conceição Evaristo, 1990	81
Figura 50 – Isabel Löfgren & Patricia Gouvêa (orgs.), "Modos de Revelar", 2016, Intervenção sobre placa de negativo deteriorado de Marc Ferrez-Negras, c. 1884	82
Figura 51 – Isabel Löfgren & Patricia Gouvêa (orgs.), Above – "Modos de habitar", 2016-2018, Fotografia – tríptico	82
Figura 52 – Isabel Löfgren & Patricia Gouvêa (orgs.), "Vênus da Gamboa", 2016, Interferência sobre imagens fotográficas de August Stahl, 75x100cm	82
Figura 53 – Isabel Löfgren & Patricia Gouvêa (orgs.), "Modos de Olhar", 2018, Interferências sobre fotografia de Alberto Henschel	82
Figura 54 – Isabel Löfgren & Patricia Gouvêa (orgs.), "Modos de Reportar", 2017, Interferências sobre páginas de jornais de época e objetos diversos	82
Figura 55 – Isabel Löfgren & Patricia Gouvêa (orgs.), "Modos de Encantar", 2018, Fotografia	82
Figura 56 – Isabel Löfgren & Patricia Gouvêa (orgs.), "Modos de Apagar", 2018, Fotomontagem – Díptico	83
Figura 57 – Isabel Löfgren & Patricia Gouvêa (orgs.), Performance de abertura da exposição "Mãe Preta", na Galeria Mario Schenberg Funarte (SP) - com Glauce Pimenta Rosa (esq) e Jessica Castro (dir). Ao fundo: Isabel Löfgren & Patricia Gouvêa (orgs.), "Modos de Recordar" (Memorial das Heroínas Negras), 2016-2018, Impressão digital sobre madeira, tamanhos variáveis	83
Figura 58 – Isabel Löfgren & Patricia Gouvêa (orgs.), "Modos de Fala e Escuta", 2016, vídeo (27'), com Carla Gomes, Cristiana Rosendo da Silva, Gabriela Azevedo, Glauce Pimenta Rosa, Jessica Castro, Michelly Ferreira Alves e Nidia Mara Santos; em colaboração com Mats Hjelm	83
Figura 59 – Abebé de Oxum, século XIX, doação da Polícia da Corte, 1880. Figurava na exposição KUMBUKUMBU no Museu Nacional. Fonte: Museu Nacional. Acervo queimado no incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro em 2 de setembro de 2018.....	87
Figura 60 – Ana das Carrancas em seu ateliê, Registro fotográfico, 2010, Fotografia de Maria do Carmos Buarque de Hollanda, Acervo Cultura Brasil, o Reinado da lua.	91
Figura 61 – Adriana Varejão, "Filho bastardo II" - cena de interior, 1995, óleo sobre madeira, 110x140x10cm, Acervo particular	93

Figura 62 – detalhe de "Filho Bastardo II"	93
Figura 63 – Rosana Paulino, "Musa Paradisiaca", 2018, Impressão digital sobre tecido, recorte, tinta e costura, 102x96cm, Coleção particular	94
Figura 64 – Rosana Paulino, "Assentamento", 2013, instalação, impressão digital sobre tecido, desenho, linóleo, costura, bordado, madeira, 180 x 68 cm, Coleção particular	94
Figura 65 – Aline Motta, "Se o mar tivesse varandas", 2017, videoinstalação em 2 canais, série de fotografias	97
Figura 66 – Marcela Bonfim, "Madona-Negra", 2015, fotografia, 60x90cm, Acervo particular	101
Figura 67 – Frame do documentário "Lixo Extraordinário", fotografia de registro da produção de "Mãe e filhos (Suellen)" de Vik Muniz, 2008	102
Figura 68 – Vik Muniz, "Mãe e filhos (Suellen)", 2008, imagens de lixo, 231,2 x 180,4....	102
Figura 69 - Elidayana Alexandrino, série: "Narrativas que se encontra", 2015, fotografia, 10x15cm	105
Figura 70 – Elidayana Alexandrino, série: "Narrativas que se encontra", 2015, pintura de José Tapiró y Baró, "A noiva", 1900, Museu de Arte e História de Reus; e fotografia 3x4 de Maria Alexandrino	105
Figura 71 – Ana Lira, "Terrane", 2018, livro de artista, 16x5cmx24cm, Coleção da artista	106
Figura 72 – Ana Lira, "Terrane", 2018, livro de artista, 16x5cmx24cm, Coleção da artista	106
Figura 73 – Dayane Rosa, "Série: Fragmentos Defeminilidade", 2019, óleo sobre tela, 120cmx100cm, Coleção da artista	108
Figura 74 – Anna Letícia, "Sem Título", 1955, grafite sobre papel, 32x48cm	113
Figura 75 – Octávio F. Araújo, "Retrato de Lea Garcia", 1955, óleo sobre tela, Acervo IPEAFRO	113
Figura 76 – Imra, "Mulher negra com vela", gravura, Acervo IPEAFRO	113
Figura 77 – Catálogo de obras da exposição "Cristo de cor", 1955	113
Figura 78 – Dalton de Paula, "Zeferina", 2018, óleo sobre tela, 61x45cm, Coleção do artista	118
Figura 79 – Emanuel Araújo, "sem título", 1966, xilogravura, 96x66cm	118
Figura 80 – José Cláudio da Silva, "Luciele", 1975, acrílica sobre tela, Coleção particular	118
Figura 81 – Francisco Biquiba dy Lafuente Guarany, "Caboclo d'água ou nego d'água", 1901, escultura de madeira, Coleção Josefina Miranda de Souza	118

Figura 82 – Adenor Goldin, da série "Irmandade da Boa Morte, Cachoeira (BA)", década de 1990, fotografia, Coleção particular	118
Figura 83 – Sérgio Vida, "Costureiras", 1973, óleo sobre tela, 58 x 39 cm, Coleção particular	118
Figura 84 – Heitor dos Prazeres, "Sem título", década de 1950, óleo sobre tela, 41x49cm	118
Figura 85 – Priscila Rezende, "Bombril", 2010, performance	120
Figura 86 – Renata Felinto, "White Face and Blonde Hair", 2012, performance	120
Figura 87 – Juliana dos Santos, "Qual é o pente", 2014, performance	120
Figura 88 – Jorge Campos, "Pretinha", 1942, escultura, Acervo Museu Nacional de Belas Artes	123
Figura 89 – Mário Mendez, "Figura feminina", 1947, óleo sobre tela, Acervo Museu Nacional de Belas Artes	123
Figura 90 – Nicolina Vaz de Assis, "Bastiana", 1941, escultura, Acervo Museu Nacional de Belas Artes – MNBA (RJ)	123
Figura 91 – Margarida Lopes de Almeida, "Creoula", 1940, Escultura, Acervo Museu Nacional de Belas Artes – MNBA (RJ)	123
Figura 92 – José Antônio Teixeira, Fotoregistro da exposição Mulheres Negras Cultura e Protagonismo, 2019	127
Figura 93 – Gráfico, iniciativas em arte afro-brasileira no Brasil	128
Figura 94 – Rosana Paulino, "Autorretrato com máscara africana", 1999, nanquim sobre papel, Acervo da artista	143
Figura 95 – Rosana Paulino, "Autorretrato com máscara africana", 1999, nanquim sobre papel, Acervo da artista	143
Figura 96 – Rosana Paulino, "Autorretrato com máscara africana", série de estudos para "Autorretratos para máscaras de comedores de terra", 1999, nanquim sobre papel, Acervo da artista	143
Figura 97 – Rosana Paulino, "Autorretrato com máscara para os comedores de terra", 1997, nanquim sobre papel, Acervo da artista.....	144

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Exposições Afro-brasileiras 1	112
Quadro 2 – Exposições Afro-brasileiras 2	114
Quadro 3 – Indicadores Afro-brasileiros 1	115
Quadro 4 – Indicadores Afro-brasileiros 2	115
Quadro 5 – Exposições Afro-brasileiras 3	116
Quadro 6 – Exposições Afro-brasileiras 4	117
Quadro 7 – Indicadores Afro-brasileiros 3	121
Quadro 8 – Exposições Feministas	124
Quadro 9 – Articulações Interseccionais	125

Sumário

INTRODUÇÃO	19
1 ENCRUZILHADAS CARTOGRÁFICAS: MATERIAL E MÉTODOS	23
1.1 CAMINHOS CONVENCIONAIS, DESLOCAMENTOS E ANALISADORES	24
1.2 ANÁLISES DECORRENTES	30
2 HISTORIOGRAFIA: O COMEÇO DE UM SÉCULO-PASSADO EM BRANCO	31
2.1 UMA EXPERIÊNCIA MUSEOLÓGICA: ANTES DE 1900	31
2.2 IMAGENS NEGOCIADAS	33
2.3 A REPRESENTAÇÃO RACIALIZADA	42
2.3.1 <i>Negra à la democracia brasileira</i>	58
3 ESTUDO DE CAUSO	68
3.1 MÃE PRETA	69
3.2 O(S) CAUSO(S) DA(S) MÃE(S) PRETA(S)	70
3.3 DOS ARTISTAS AS SUAS OBRAS	74
3.4 VOZES-MULHERES	86
4 VISTAS DO ABEBÉ	87
4.1 ENTRE REPRESENTAÇÕES MODERNAS E REPRESENTATIVIDADES CONTEMPORÂNEAS	88
4.2 O “BOOM DAS ARTES NEGRAS”	107
4.3 REFLEXÕES SOBRE PERCALÇOS DA REPRESENTATIVIDADE.....	130
5 GIRA DE AUTORRETRATO	135
5.1 TRANSCRIÇÃO DA CONVERSA COM ROSANA PAULINO.....	135
5.2 FIM DA TARDE.....	147
CONSIDERAÇÕES DE UM ENSAIO INCONCLUSIVO: CAFÉ DA MINHA AVÓ	151
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	156
GLOSSÁRIO - TERMOS E CONCEITOS	164
ANEXOS	168

INTRODUÇÃO

A produção de imagens representacionais e a necessidade de figuração – corpos, gestos, rostos – dentro das linguagens artísticas é uma manifestação característica do ser humano. A questão do corpo pode ser associada ao conceito de estética e ao fazer artístico por ambos serem formas de organização tangível e sensível das experiências e percepções de um indivíduo sobre o mundo. Isto é, um conjunto de estímulos visuais, textuais ou sonoros a ser compartilhado pelo artista e ressignificado pelo espectador durante esse compartilhamento. A arte, enquanto experiência sensorial reflexiva, atravessa os corpos envolvidos com ela, afeta o entendimento que temos do mundo, de nós mesmos e a construção de conhecimento em toda a história da humanidade.

A escolha da linha de pesquisa em Teoria e Crítica de Arte se justifica pelo interesse no estudo de como se dão as relações advindas do contato com um trabalho questionador, como uma obra de arte, quando o observador consegue identificar componentes com os quais se relaciona e associa as suas próprias vivências e corporeidades.

Das pequenas às grandes descobertas do próprio corpo, o ser humano é orientado por modelos de conduta e conceitos culturais que determinam o que deve ser entendido por: certo ou errado; puro ou impuro; seguro ou inseguro; sensual ou vulgar; belo ou feio; ideal ou falho. Em sociedade, geralmente as pessoas buscam enquadrar-se em formas ideais, sendo rotuladas a partir da visão que têm de seu corpo, deformando a construção de suas identidades de acordo com esses critérios comumente bipolares. Esse ideal será perseguido pela personalidade que se desenvolve junto ao corpo. Em um processo de identificação que, por preconceitos, induzem e determinam o que se deve ou não fazer.

Os limites e valores delimitados pelos modelos sociais de conduta são entendimentos inseridos em uma lógica de oposição de viés colonial. *Lógica* que define ações e investigações permitidas e socialmente “bem-vistas” aos corpos. O projeto de pesquisa em questão pressupõe que tais modelos e conceitos estão presentes, direta ou indiretamente, nas representações artísticas. E procura desvelar de que forma a polarização estética de valores morais se inserem dentro de uma relação interpessoal de poder e controle dos corpos em nossa sociedade.

Em contrapartida, a inversão no sentido dessa *lógica* está ligada a uma nova condição, reivindicada por grupos sociais estigmatizados: a condição de sujeito capaz de se auto inscrever, autodeclarado e interessado em algo. Um sujeito-coletivo, com o direito à fala e protagonista de si dentro da sociedade. O que podemos distinguir facilmente de uma condição oposta, de objeto silencioso de estudo, do sujeito que é classificado por outra

pessoa. A esse respeito, sabe-se que tanto nos espaços públicos quanto privados, nos retratos e na vida real, a mulher negra esteve historicamente mais presente como sujeito-objeto de interesse de terceiros. Seja no sentido de oferecer sua força de trabalho e prestação de serviços, seja pela objetificação e/ou violação de seu corpo.

Nas últimas décadas, esse paradigma que induz a um padrão na representação da figura do corpo feminino tem sido questionado por movimentos de reação. Surgem novas narrativas, formas de pertencimento e levantamentos associados ao conceito de *interseccionalidade*,¹ presente na chamada terceira onda feminista. Propõe-se a verificação da hipótese de que tais modelos passaram a ser questionados de forma mais efetiva com um crescente reconhecimento e abertura das instituições para a participação dos corpos dissidentes (que ultrapassam os modelos ideais de forma e conduta), especialmente as mulheres negras no campo das artes plásticas. Serão, portanto, analisados e colocados em diálogo alguns trabalhos consagrados pelos espaços culturais, no decorrer do século XX e XXI, que trazem representações identitárias da mulher negra. E serão consideradas as inovações dos trabalhos de artistas mulheres e não brancas, mais presentes a partir das décadas de 1980 e 1990, pela construção de pensamentos crítico e reflexivo através de proposições criativas no âmbito político, econômico e social. Suas produções, temáticas e narrativas caminham em paralelo, transversalmente ou mesmo na contramão da normatividade patriarcal branca adotada pela sociedade, cujos valores coloniais ainda são majoritários nas instituições e salões de arte.²

Serão defendidos os acontecimentos únicos e estreitos que se formulam singularmente diante de cada uma das produções artísticas dessas mulheres para construções reflexivas e geradoras do que podemos entender como *narrativas enviesadas*³: estruturas de pensamento plurais, por partirem de mais de um ponto ou sujeito de origem,

¹ Em 1989, Kimberlé Williams Crenshaw (1959 Ohio-), professora da Faculdade de Direito da UCLA e da Columbia Law School, define o termo *interseccionalidade*, em sua tese de doutorado, da seguinte maneira: "interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras" (CRENSHAW, 2002, p. 7).

² Coletivos artísticos feministas como *Guerrilha Girls*, criado em Nova York (EUA) em 1985, têm levantado a questão da representatividade da mulher nas instituições de arte. Em 2017, a exposição "Guerrilha Girls: gráfica, 1985-2017", no Museu de Arte de São Paulo (Masp), apresentou dados de que apenas 6% dos artistas expostos naquele museu eram mulheres, enquanto 60% dos nus representados eram femininos. Gerando o questionamento sobre como as mulheres estão inseridas no mundo das Artes.

³ O conceito de "narrativas enviesadas" pode ser encontrado no livro "Narrativas Enviesadas" (2009), da curadora, professora e doutora em Artes Interdisciplinares Katia Canton. O termo foi cunhado em sua pesquisa de doutorado para formulação de possíveis leituras da arte contemporânea; e é embasado no pensamento de Roland Barthes sobre estratégias que desviam das tendências fascistas dentro de um texto. Ele trata da construção de uma história por múltiplas contribuições (tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos) e, assim sendo, recusa a criação de uma única narrativa, fechada em si.

entendido como um estimulante criativo autônomo. Elas ainda possibilitam múltiplos caminhos para divergir a partir do acontecimento artístico que gera a conexão dessas estruturas. As narrativas dessas experiências contemporâneas se constituem por encruzilhadas, em associações rizomáticas. Assim sendo, contribuem para produção de conceitos e percepções históricas, estéticas complementares, paralelas e/ou contrárias às narrativas construídas, até então, por um grupo de privilegiados que deteve o prestígio e domínio dentro da classe artística.

Trajetórias como as das artista Raquel Trindade e Rosana Paulino⁴ apontam formas de questionar a condição da mulher negra na vida e nas artes e ainda propiciam experiências estéticas pioneiras para muitas outras mulheres, espectadoras e criadoras de diversas origens. Esta pesquisa considera e defende o trabalho de Trindade, Paulino e de outras artistas cujas poéticas vêm sendo mapeadas no decorrer do estudo, e denuncia a inserção imagética de determinados aspectos biológicos como dissidentes de um padrão aceito e estabelecido, por oposição radical à norma estabelecida. E que deflagrou, em nossa sociedade, a perseguição de um ideal corpóreo, alicerçado em uma hegemonia de raça⁵ e gênero. O que sustentou a construção e herança de uma sociedade colonial, racista, patriarcal e machista; e dificulta, ainda hoje, a presença das mulheres negras e de representações dignificantes de seus corpos nas artes visuais, enquanto criadoras, capazes de se auto inscrever e produzir conhecimento. Portanto, este estudo é intitulado "Preta nas Artes" em apelo político de valorização da presença ativa e decisiva das artistas e pesquisadoras negras⁶ (pretas e pardas) nas instituições artísticas e de ensino. O termo "preta" foi escolhido como forma de valorização da negritude, com o intuito de suscitar a discussão em torno da autodeclaração e das identidades com as quais nos relacionamos.

Entre os objetivos deste trabalho está identificar algumas das principais obras, mostras e curadorias de nosso país que tenham sido realizadas no decorrer do século XX

⁴ Rosana Paulino (São Paulo, 1967) Doutora em Artes Visuais pela ECA-USP, artista visual, pesquisadora e educadora, desenvolve técnicas diversas em um conjunto de obras conduzidas pelos questionamentos acerca do racismo e do machismo.

⁵ Raça. Etimologicamente, a palavra vem do italiano *razza*, que veio do latim *ratio* = sorte, categoria, espécie. "A classificação da humanidade em raças hierarquizadas desembocou numa teoria pseudo-científica, a raciologia, que ganhou muito espaço no início do século XX. [...] A maioria dos pesquisadores brasileiros empregam ainda este conceito, não mais para afirmar sua realidade biológica, mas sim para explicar o racismo, na medida em que este fenômeno continua a se basear em crença na existência das raças hierarquizadas, raças fictícias ainda resistentes nas representações mentais e no imaginário coletivo de todos os povos e sociedades contemporâneas". (MUNANGA, 2003).

⁶ De acordo com o Estatuto da Igualdade Racial, o termo "negro" se refere a pessoa que se autodeclara preta ou parda, conforme o quesito cor ou raça usado pelo IBGE, ou que adotam autodefinição análoga. A cor é um dado coletado pelos equipamentos públicos e privados, para gerar dados sobre expectativa de vida, políticas de saúde, desenvolvimento social e educacional. Nesse sentido, a pessoa que se declara preta é entendida como negra da pele escura, enquanto a pessoa que se declara parda é entendido como negra da pele miscigenada, com menor pigmentação.

e XXI, e que se voltaram para a reunião ou apresentação de trabalhos que contenham a perspectiva da mulher negra nas manifestações criativas. Para então, estimar a participação e reconhecimento da produção criativa dessas mulheres na historiografia da arte nacional. Serão consideradas instituições, mostras e exposições, em um levantamento feito na primeira etapa da pesquisa.

Além de analisar e correlacionar trabalhos de mulheres negras com reconhecimento artístico institucional em nosso país e que deem enfoque para figurações e expressividades do corpo como disparadores de possíveis temáticas, métodos e/ou discursos, no decorrer dos movimentos convencionalmente chamados de modernismo, pós-modernismo e contemporâneo.

É necessária a produção de estudo sobre as variantes poéticas de trabalhos das artistas não brancas para combater o apagamento historiográfico dos saberes não eurocentrados. Desta forma, a fundamentação teórica adequada oferece respaldo epistêmico para suas poéticas e processos criativos. O resgate de suas narrativas exige ampla e profunda pesquisa, que se aproxime de respostas autênticas para avivar parte desse apagamento.

Apoiado nos conceitos introduzidos até aqui e em diversas contribuições teóricas de pesquisadoras como Carla Akotirene, Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro, entre outras, este projeto aponta meios para fomentar e verticalizar esse estudo, com enfoque na experiência da linguagem artística, do pensamento e expressividade do corpo da mulher negra.

1 ENCRUZILHADAS CARTOGRÁFICAS: MATERIAL E MÉTODOS

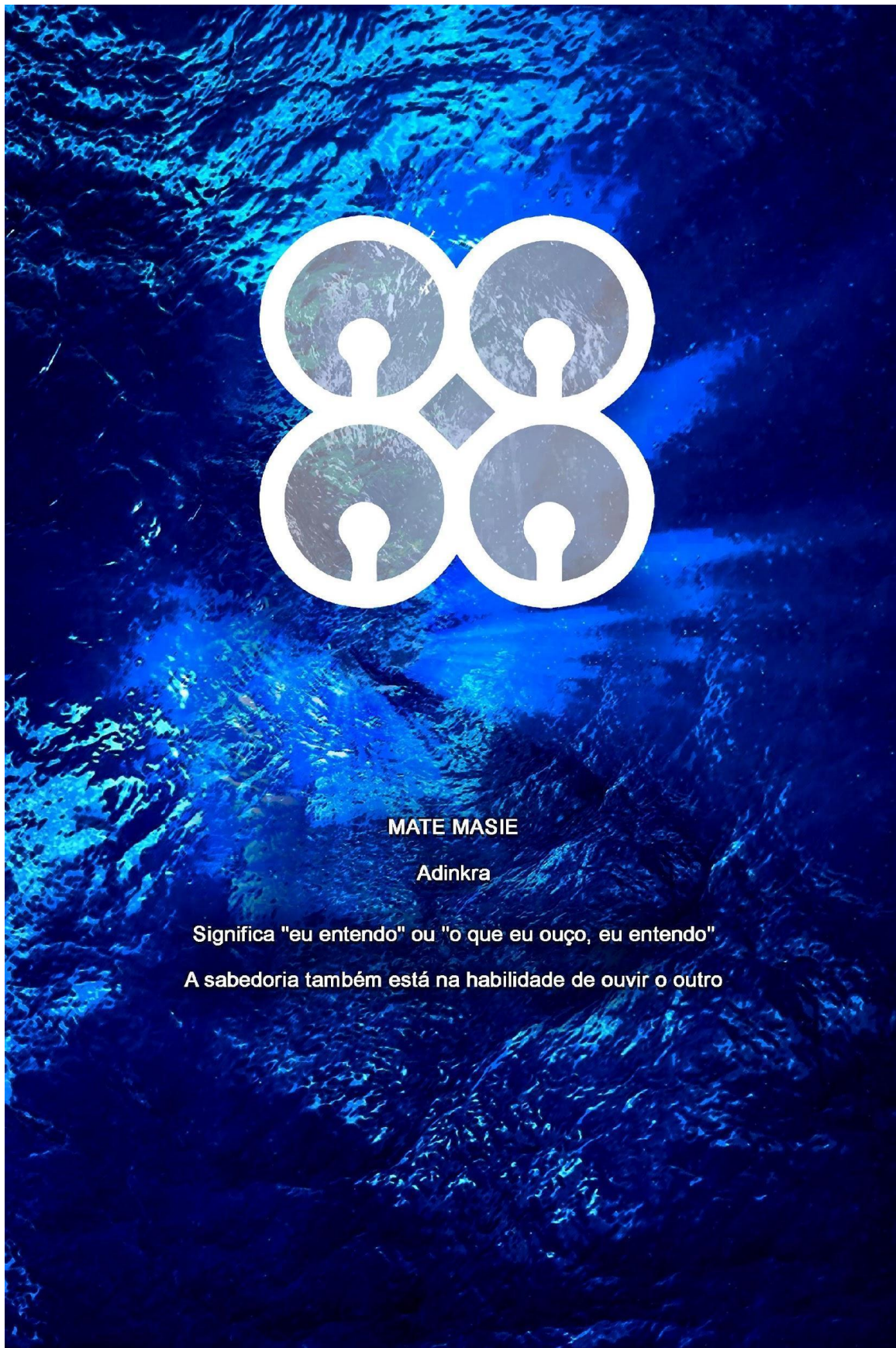


Figura 1

1.1 CAMINHOS CONVENCIONAIS, DESLOCAMENTOS E ANALISADORES

Temos reconhecida historiografia da arte, em cujos meios convencionais se apresentam autores e títulos consagrados. Já os materiais que compõem o conjunto teórico da pesquisa “Preta nas Artes” foram constituídos com base em estudos transversais, para produção de narrativas inovadoras, complementares à conhecida história da arte brasileira.

A fundamentação teórica está apoiada, principalmente, em artigos acadêmicos e escritos das últimas décadas. Alguns envoltos em análises sobre o corpo identitário; outros em questionamentos contemporâneos acerca da representatividade de minorias, para uma historiografia que compreende relações dinâmicas de gênero e raça em seus contextos. Assim, as bases teóricas inter-relacionadas nesta pesquisa trazem especificidades no cruzamento das múltiplas narrativas para análise das obras de arte, além de muitas reflexões contemporâneas, permeáveis e singulares em suas considerações.

No texto “Historiografia, museu e mercado: um olhar a partir da perspectiva de gênero”, a teórica Nadiesda Dimambro destaca as pesquisas das autoras Linda Nochlin e Griselda Pollock como referências “fundamentais para o olhar de gênero sobre a arte” (DIMAMBRO, 2016, p. 2). Mesmo ao reconhecer tais contribuições e respaldar parte desse projeto em pensadores estrangeiros fundamentais para esse debate (como Adrian Piper, Stuart Hall e Michel Foucault), devido à qualidade indubitável de suas análises para academia, não poderíamos deixar de levantar a questão da contextualização dessas pesquisas, pois os estudiosos citados têm olhar externo sobre o contexto nacional brasileiro, para o qual esse projeto dará maior enfoque. A própria Dimambro comenta: [...] “hoje no Brasil enxergamos uma situação diferente, a qual não se consegue encontrar respaldo ou teoria de suporte na citada historiografia” (DIMAMBRO, 2016, p. 2).

Portanto, o projeto também conta com contribuições entrecruzadas pelas reflexões de pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento e atuação (de base escrita e oral, teórica e prática, convencionais e em rede, contemporâneas e ancestrais) para produção de um pensamento científico, a respeito da mulher negra no campo das artes. E das manifestações criativas na construção de sua autoimagem. E atualiza o olhar sobre a história já conhecida, ao viabilizar narrativas paralelas e complementares entre si. A escolha de catálogos e exposições para apreensão das narrativas, por exemplo, revela o quanto é enriquecedor para essa pesquisa o diálogo entre trabalhos curatoriais, historiográficos e artísticos, orientados pela temática da mulher negra nas artes visuais. A relação entre as três áreas inicia uma avaliação sobre a figura da mulher negra em âmbito nacional, desde

o século XX, e auxilia na construção de uma ampla e progressiva visão sobre o contexto artístico e histórico em que estamos inseridos.

É diante da dificuldade de localizar quantitativamente produções de artistas negras com reconhecimento institucional na historiografia do Brasil que se propõe uma pesquisa dedicada e orientada por esse viés. Quando um sistema de fruição estética não acolhe determinadas manifestações criativas que se deseja acessar, é preciso identificar causas e modificar procedimentos. Diferentes produções artísticas podem exigir diferentes modos de experimentação estética e diferentes movimentos corpóreo-epistêmicos. O que vai de encontro com a reelaboração do nosso próprio olhar, de um compromisso interno com um estado disponível e interessado no *novo-outro* transformador do *velho-em-si*. É algo que afeta diretamente nossos próprios modos de vida, e por consequência formas de socialização, consumo, produção artística e científica. Dito isto, entende-se que essa pesquisa é formulada a partir do questionamento de si, do princípio de colocar-se como pesquisadora implicada pela pesquisa. Duvidar de fórmulas prontas, verificar cada uma das escolhas feitas e, antes, duvidar dos critérios que orientam essas escolhas são maneiras de se aproximar de lugares legítimos (no sentido genuíno e sincero) de produção de discurso.

A pesquisa conta com leituras intercessoras (textos críticos que dialogam com os questionamentos levantados), de catálogos de exposições e títulos que apresentam coletâneas de artistas, relacionados ao objeto do trabalho. Nesse sentido, destacou-se já nos primeiros passos uma certa dificuldade dentro dos formatos de pesquisas institucionalizados em acessar uma produção teórica atenta às especificidades da imagem da mulher de cor, que comumente não é valorizada na renomada historiografia de arte. Confirmou-se também o quanto ainda é difícil artistas negras alcançarem o reconhecimento institucional das suas produções. Em esferas distintas da sociedade e dos espaços culturais, pouco vimos a mulher de cor em seu status de indivíduo autônomo que busca a *experiência estética*⁷ para si. O que está diretamente relacionado ao predomínio de pensamentos colonizadores, patriarcais e eurocêntricos nos formatos enrijecidos e espaços institucionais.

Por isso, os obstáculos da pesquisa estão vinculados à preocupação em adotar e atestar constantemente *procedimentos decoloniais*,⁸ ou seja, o uso de vias não

⁷ Para Jean Marie Schaeffer “a *experiência estética* é uma experiência de prazer que independe do objeto que a aciona; tem a ver com um certo tipo de relação que estabelecemos com os objetos, relação esta caracterizada por uma atividade representacional auto-suficiente”. (LOUREIRO, 2003, p. 27).

⁸ Procedimentos decoloniais podem ser entendidos nesta pesquisa como caminhos que ultrapassam os limites discursivos do academicismo e alcançam estados de “afirmação geopolítica e corpo-política do conhecimento”, através da tradição dos pensamentos negros e dos povos originários. Abarcando

eurocêntricas de acesso ao conhecimento e com possibilidades epistemológicas oriundas de outras perspectivas, distintas dos meios já instituídos na academia. A etimologia, mitologia e filosofia grega, por exemplo, são altamente referendadas em muitos trabalhos acadêmicos, enquanto as raízes afro-indígenas de nossa língua, medicina e produção artística não colhem de honrarias equivalentes às suas contribuições no Brasil. A esse respeito, estabeleceram-se duas ações concomitantes e complementares: pesquisar e aprofundar conhecimento sobre epistemologias e culturas afro-brasileiras; e trabalhar com fontes bibliográficas produzidas pelo sul global, para elaboração de reflexões autênticas e coerentes com o tema escolhido. Esses procedimentos serão vistos nas ramificações metodológicas, descritas mais à frente.

Os trajetos do pensamento reflexivo em busca de conhecimento (**Ìmò ọgbón**, do **yoruba**: lógica; e **Ìmò**: conhecimento, tática) e sabedoria (**Ọgbón**, do **yoruba**: sabedoria, inteligência, intelecto, engenhosidade, tato) raramente se fazem retilíneos e diretos. Podem ser sinuosos, ramificados, entrecruzados, pontilhados, retalhados, de sentidos múltiplos ou nebulosos. Se expandem e convergem em processos analíticos e sintéticos que se complementam.

De início, uma cartografia do pensar, então, precisa livrar-se de culpas e obrigações formais – as podas muito frequentes ou precoces na ramificação do pensamento podem esgotar suas potencialidades de expansão ou mesmo impedi-lo de surgir, enquanto a fluidez despreziosa evoca espaço aos questionamentos de arroubo. Em outras palavras, a ciência precisa da atividade livre do pensamento.

Um segundo momento oferece a organização das descobertas já postas, compondo assim uma tarefa complexa em suas capacidades expansivas e redutoras. Na Umbanda, esse movimento é percebido pela dinâmica entre a Orixá Obá – de polo negativo, absorção, base e concentração do racional – e o Orixá Oxossi – de polo positivo, irradiante, de expansão do conhecimento. Na pesquisa científica o balanço e constante ginga entre as duas energias se faz necessário.

Através dessa proposta, foi feito um registro cartográfico⁹ que se configurou em torno dos métodos utilizados para produção da pesquisa. O pensamento partiu de um ponto central, de interesse na identificação metodológica, para três ramificações, assim

especialmente as “experiências vividas” por mulheres negras e por “pensadores críticos que estão fora das instituições acadêmicas” (COSTA; TORRES; GROSFUGUEL, 2018, p. 09-10).

⁹ O registro desse processo foi desenvolvido dentro da disciplina “Teoria e Metodologia de Pesquisa em Arte”, oferecida pelo PGEHA e pode ser visualizado mais adiante, através de um diagrama de metodologias e procedimentos. Outras cartografias desenvolvidas durante o processo estão disponíveis ao final dessa dissertação, nos ANEXOS.

chamadas: (1) *caminhos convencionais*; (2) *deslocamentos* e; (3) *analísadores pontuais* (Figura 2).

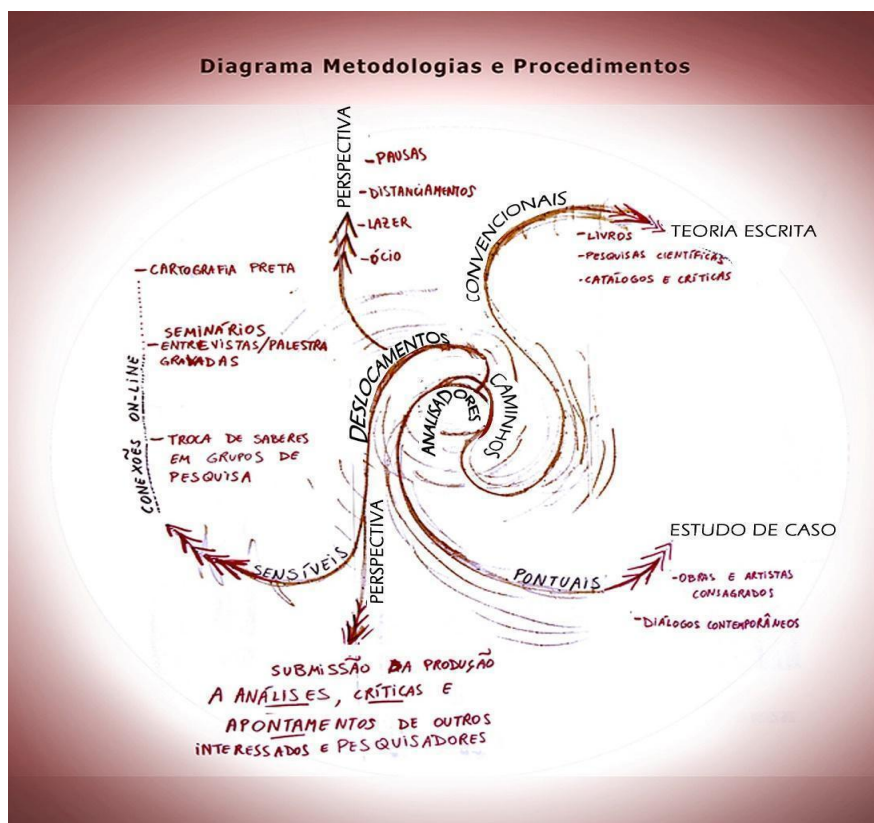


Figura 2

Os *caminhos convencionais* são caracterizados pelo estudo de teorias escritas acadêmicas, como livros, artigos, teses e dissertações vinculadas ao tema; leitura de textos críticos e catálogos de exposições relevantes para construção de diálogos. Um método denso e objetivo na obtenção de conteúdos relacionais, com eficiência já reconhecida pela academia.

Ainda assim, logo no início uma revisão bibliográfica, mostrou-se necessária para que múltiplas perspectivas pudessem ser comparadas e, até mesmo, defrontadas entre si. Apura-se o diálogo sobre a representação do corpo da mulher negra com a devida *inclusão de pensamentos trazidos por pesquisadoras negras que tratam do assunto, direta ou indiretamente*. Tendo em vista que historicamente suas narrativas visuais e teóricas não são consultadas e que isso influenciou decisivamente nas próprias representações estudadas. Para o professor Kabengele Munanga, a presença do estudioso negro traz uma mudança importante nessa temática pelo viés interdisciplinar da pesquisa, pois “ele tem uma transferência, uma experiência de vida intransferível enquanto negro. Essa experiência, até sua carga emocional, faz parte do processo de conhecimento!” (MUNANGA, 2012, n.p.).

Assim, além da qualidade crítica e da relação com o tema, considerou-se nessa revisão bibliográfica a seguinte ordem de prioridades autorais, respectivamente: literaturas do sul global escritas por mulheres de cor, mulheres brancas, homens de cor, e demais teóricos da América Latina e do Hemisfério Sul. Seguido por desdobramentos abertos aos diálogos diretos, paralelos, em acordo ou desacordo com teóricos brancos do norte global.

Importante dizer que a inclusão de argumentos de pólos geográficos distintos não implica necessariamente na oposição entre eles. E ainda que ocorram antagonismos, uma análise dialética pode findar em uma síntese que difere das duas primeiras apresentações.¹⁰ Outro adendo para o fato de que esta escolha significativa de seleção de estudos produzidos majoritariamente *por* mulheres está apoiada no argumento, também dialético, de que as mudanças não são *indefinidamente quantitativas*. Muitas mulheres abordando determinado assunto podem trazer perspectivas complementares, ao ponto de relativizar conceitos universalistas já estabelecidos. Em determinadas circunstâncias, mudanças quantitativas indicam mudanças qualitativas e vice-versa, visto que uma dimensão se relaciona e intervém no domínio da outra. "O que aconteceria se imagens com mulheres negras, distintas, belas, em destaque, fossem disseminadas em maior escala que as imagens de mulheres não brancas subjugadas, convencionalmente propagadas em nossa sociedade?"¹¹.

A segunda instância, *deslocamentos*, foi subdividida em dois modos. No modo *deslocamentos de perspectiva* se dá a submissão periódica da produção escrita da pesquisa a estudiosos de outras linguagens além das artes plásticas, conhecedores de outras áreas além das ciências humanas e leitores que se consideram leigos em crítica de arte. A escuta aberta à percepção dos diferentes leitores reverbera em algumas escolhas formais e pode afetar os direcionamentos conceituais. Ocorrem também nesse modo, pausas na produção escrita, para realizar atividades outras, de trabalhos paralelos, lazer ou ócio. Experiências que distanciam o pensamento vicioso sobre o estado inicial de um texto escrito, porque as primeiras organizações escritas geralmente não são tão objetivas e inteligíveis como supõe o autor. Esses deslocamentos são formas de distanciamento dos limites do formato escrito e auxiliam muito nas revisões textuais.

Já no modo *deslocamentos sensíveis* se dá o contato com outras formas de produção de conhecimento, não atendidas pelos caminhos convencionais de leitura teórica. São procedimentos desse modo: produção e obtenção de conhecimento oral e sonoro-

¹⁰ Identifica-se no método dialético um ponto de partida ou *tese*, de proposição positiva, que pode ser refutado em uma proposição negativa, chamada *antítese*. Esta, por sua vez, também pode ser contra-argumentada, obtendo-se uma terceira instância diferente das duas anteriores: a *síntese* (negação da *tese* e da *antítese*).

¹¹ Ver sessão 2.2 - A representação racializada.

musical¹²; troca de saberes entre pesquisadores em grupos de estudos; visita a museus e ateliês;¹³ participação em seminários, aulas e palestras correlatas; novas produções cartográficas individuais e coletivas, diálogos e convívio com artistas negras de linguagens diversas, que abordam suas influências e processos poéticos no cenário atual. Muitos desses *deslocamentos sensíveis* acontecem por meios externos aos formatos acadêmicos convencionais, de maneira remota ou virtual, por telefone, aplicativos e plataformas on-line, devido também ao extenso período de isolamento social em que acontece boa parte da pesquisa.¹⁴

A terceira ramificação, chamada de *analísadores pontuais*, considera o panorama artístico e histórico criado pela pesquisa (abarcando os séculos XX e XXI), e destaca alguns trabalhos dentro deste cenário. Essa ramificação surge a partir do olhar sobre obras de arte que criam pontes conectivas entre os movimentos representacionais do passado e as corporificações dos presentes. São estudos apresentados aqui pela relação temporal que estabelecem com as mudanças estéticas atribuídas à imagem da mulher negra. Há, por exemplo, um estudo de caso que cria um paralelo comparativo entre diferentes obras denominadas "Mãe Preta" (como a pintura de Lucílio de Albuquerque feita em 1912, e a pintura de Sidney Amaral feita de 2009 a 2014). Dentro dos *analísadores pontuais*, considera-se a relevância dos trabalhos que desconstróem os estereótipos sobre os corpos presentes nas obras de arte.

Em todos os três ramos, a coleta do material passa principalmente por anotações em diário de bordo, conjunto com registros fotográficos, sonoros ou fonográficos das experiências estéticas. Essa coleta se desdobra de muitas formas compositivas dentro da pesquisa: listas de obras relevantes ao tema, painel de imagens, grafias esquemáticas e elaboração progressiva de textos dissertativos, expositivos e argumentativos.

Por fim, entende-se que esse projeto conta com as três ramificações descritas e seus desdobramentos para produção de reflexões entrecruzadas, na produção de um pensamento científico a respeito da mulher negra, dentro do campo das artes visuais na construção de sua autoimagem. Atualiza o olhar sobre a história já conhecida e viabiliza, assim, narrativas paralelas e complementares entre si.

¹² Destaca-se, nesse caso, a criação do poema e música "Mãe Preta", ambos feitos durante um estudo de caso sobre o tema, em parceria com as artistas Maria Helena Menezes, Thais Dias e Viviane Barbosa. A música está disponível em um link de acesso, disponibilizado no capítulo 4.

¹³ A primeira visita presencial ao ateliê da artista Rosana Paulino ocorreu no dia 14 de março de 2019. A segunda visita ocorreu dia 14 de Fevereiro de 2021.

¹⁴ Desde o primeiro semestre de 2020, o Brasil declarou isolamento social e fechamento de bibliotecas e instituições culturais em decorrência da pandemia da COVID-19.

1.2 ANÁLISES DECORRENTES

A pesquisa apresenta as descrições e singularidades de alguns trabalhos e exposições que tratam da imagem da mulher negra. Os resultados são verificados baseados nas características dos contextos de produção dessas imagens e nas propriedades presentes nas obras de arte analisadas. Caminhos exploratórios e estudos críticos dão acesso às manifestações cujas temáticas indicam a construção imagética da identidade da mulher negra e auxiliam em análises dos contextos sociais que estiveram por trás de cada imagem.

Importante lembrar que o pensamento criativo está diretamente relacionado ao processo de construção de uma obra de arte e ao agente desse processo, ou seja, ao artista. O processo de criação e a obra de arte se articulam dialogicamente, mas não deixam de ser unidades distintas. O pensamento criativo do artista é descolado do pensamento reflexivo que uma obra, por si só, pode gerar.

Os caminhos percorridos possibilitaram ainda a elaboração de um gráfico¹⁵ sobre as mostras e exposições nacionais consideradas relevantes para a construção de subjetividades que valorizaram gradativamente a humanidade e negritude¹⁶ da mulher. E que, dessa forma, promoveram um crescente reconhecimento das produções de artistas negras, no decorrer dos séculos XX e XXI.

Concomitantemente, realiza-se a verificação das virtudes e desvirtudes ressaltadas em diferentes trabalhos de arte, através da comparação analítica entre poéticas de obras que propuseram representações da mulher negra. O estudo de caso sobre a Mãe Preta e a entrevista com a artista Rosana Paulino sintetizam exemplos sobre a construção de subjetividades identitárias no processo criativo.

As conclusões advêm do processo de reflexão crítica sobre as obras e consideram a diversidade de ferramentas, recursos e procedimentos presentes nos trabalhos. Ou ainda o contexto social de sua produção e dos artistas envolvidos. Observa-se repetições técnicas e formais que configuram tendências visuais e políticas em cada período estudado. Apontando, dessa forma, competências e variantes estéticas, sociais e poéticas no decorrer dos anos.

¹⁵ Ver capítulo 5.

¹⁶ Negritude. "Neologismo surgido na língua francesa, na década de 1930 para significar: a circunstância da pertença a essa coletividade e a atitude de reivindicar-se como tal; a estética projetada pelos artistas africanos e afrodescendentes; o conjunto de valores civilizatórios africanos no continente de origem e na Diáspora. O termo aparece impresso pela primeira vez no poema "Cahier d'un retour au pays natal" de Aimé Césaire, publicado em 1939". (LOPES, 2011). Para uma reflexão mais profunda, ouvir "Negritude Atitude - Maria de Lourdes Moreira Siqueira", através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=yV7rHWCxSLQ>. Acesso em 14 jun. 2023.

2 HISTORIOGRAFIA: O COMEÇO DE UM SÉCULO-PASSADO EM BRANCO



2.1 UMA EXPERIÊNCIA MUSEOLÓGICA: ANTES DE 1900

Em 2019, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP organizou a exposição *Histórias das Mulheres: Artistas Antes de 1900*. Esta dissertação dá enfoque para imagens de mulheres pretas nas artes a partir de 1900. A mostra do MASP foi a chance de encontrar trabalhos e artistas de um período extenso e imediatamente anterior ao período desta pesquisa. Me pareceu uma boa maneira de iniciar os trabalhos sem deixar de ter um breve encontro com os vínculos estéticos do passado. Um andar inteiro foi composto por trabalhos nos quais eram perceptíveis mais do que singularidades e sensibilidades de artistas mulheres entre os séculos I e XIX. Viam-se também naquelas obras qualidades técnicas e variedades estéticas que têm sido associadas aos trabalhos de artistas homens, em aulas, mostras, catálogos e títulos históricos, de forma majoritária ou até exclusiva.¹⁷ Tais atributos eram quase todos percebidos: os gradientes de cor, em canônicos *sfumatos*, no autorretrato de Elisabeth Louise Vigée Le Brun; perspectivas renascentistas no registro de Abigail de Andrade; pontos luminosos e contrastes barrocos nas flores de Cornelia Van der Myn; desconstruções acadêmicas das pinceladas impressionistas de Berthe Morisot; retratos e autorretratos de talentosas mulheres.

Contudo, qualquer perspectiva romântica sobre a exposição cedia lugar à percepção da grande demora em se encontrar as obras daquelas mulheres nos múltiplos espaços educacionais. Refletia sobre a raridade do reconhecimento institucional e acadêmico de artistas de grande valor histórico, político e social que ali se colocavam.

O crítico de arte Ronaldo Brito apontou que o crítico norte-americano Harold Rosenberg “está visivelmente menos interessado em um conhecimento rigoroso das leis de produção artística [...] do que em estabelecer estimulantes *paralelos intelectuais* entre os fenômenos” (BRITO, 2005, p. 30). Os *paralelos intelectuais* se formaram e, a cada quadro, reforçaram a convicção de que aquelas artistas não apenas detinham grande

¹⁷ Dos 2.443 artistas contabilizados dentro dos 11 livros frequentemente utilizados em cursos de graduação de Artes Visuais no Brasil, apenas 215 são mulheres e 22 são negras e negros. Dados obtidos pelo projeto A HISTÓRIA DA ARTE: DESCONSTRUÇÕES DA NARRATIVA OFICIAL DA ARTE, concebido por Ananda Carvalho, Bruno Moreschi e Gabriel Pereira.

capacidade criativa, como foram tão ou mais competentes que muitos homens renomados na História da Arte convencional. Portanto, fazia-se evidente a necessidade de uma mostra dedicada às mulheres para que aqueles trabalhos pudessem ser vistos sem preconceitos e com o devido reconhecimento e respeito.¹⁸ E, ainda, somada à questão de gênero, sobreveio a questão de raça, pois a menção anterior de que os atributos estavam “quase todos reunidos” se dá porque não foram identificados autorretratos, pinturas e representações feitas por mulheres não brancas naquele andar.

A questão das mostras, museus e encontros temáticos, dedicados a minorias foi destacada por Nadiesda Dimambro, no artigo que ela escreveu sobre a historiografia das mulheres, fundamentando-se nos estudos de Linda Nochlin. A enunciação da “questão de mulher” nos induz a “constatação de que a hegemonia é masculina, da mesma maneira que há, por exemplo, a questão do negro ou a questão da pobreza, denunciando a norma social branca e elitista do cânone artístico” (DIMAMBRO, 2016, p. 3).

Em razão do período abarcado na mostra e considerando que a abolição da escravatura em diversas nações ocorreu somente no decorrer do século XIX, seria de se esperar que não encontrássemos representações artísticas de mulheres negras na exposição *Histórias das Mulheres: artistas antes de 1900?* A resposta é: não! Estranha-se, isto sim, não terem sido reunidas, em quase cem obras de arte de vários séculos, manifestações alternativas das mulheres negras. E estranha-se ainda mais ser necessário fazer esta pergunta.

Na exposição, havia manufaturas em tecido, com indicação de possíveis autoras pertencentes a grupos andinos responsáveis pelo estilo, técnicas e materiais adotados. Mas a autoria exata daquelas obras é atualmente desconhecida. Este apagamento étnico também pode estar atrelado à histórica condição de inferioridade atribuída a trabalhos artesanais.

Notava-se os dois únicos quadros feitos por mulheres brancas da alta burguesia, com representação de negros coadjuvantes postos na tela: “Cena de Mercado” (Figura 3), de Francisca M. Valadão – filha do barão de Petrópolis, Manuel de Valadão Pimentel –, que apresenta alimentos de uma feira, com negras quitadeiras ao fundo (Figura 4); e “Hora do pão” (Figura 5), de Abigail de Andrade, que é um retrato do cotidiano, com crianças brincando e uma menina comprando pão, observada pela mãe e por um negro descalço. O encontro com os dois quadros levou à constatação sobre a escassez de artistas e figuras

¹⁸ A presença da figura feminina nos museus é vinculada à condição de objeto de prazer e não de artista. “Todos os anos, o MASP é guiado por um eixo temático. Em 2017, a exposição do grupo *Guerrilha Girls* no museu apresentou dados de que apenas 6% dos artistas expostos no MASP eram mulheres, enquanto 60% dos nus representados eram femininos. O museu dedicou o ano de 2019 à temática das mulheres.

negras no campo temático que se refere às mulheres. E a observação de que a condição de criador (seja teórico, artista plástico, orador ou sujeito de outras linguagens) é uma circunstância privilegiada, pois permite àquele que cria formalizar suas perspectivas, defender seus ideais e propagá-los para todos que acessem sua criação.



Figura 3



Figura 4



Figura 5

Revisitei as duas pinturas e refiz a pergunta anterior, procurando por respostas que promovessem maior representatividade negra nas artes de séculos passados. Às 20h, sem encontrar respostas, fui advertida para sair: o segurança, seguido de uma monitora (ambos negros), aproximaram-se para informar que o museu estava fechando, indicando-me a saída mais próxima.

E esta foi a experiência museológica que iniciou uma longa pesquisa sobre a mulher negra nas artes visuais do Brasil, nos séculos XX e XXI. Um olhar sobre a reunião de obras de artistas importantes e talentosas que antecedem o período escolhido como recorte temporal de estudo. Uma mostra importante, tanto por suas presenças quanto por suas ausências.

2.2 IMAGENS NEGOCIADAS

Em 2002, a doutora em Ciências Sociais, Cristina Costa,¹⁹ publicou o livro *A imagem da mulher*, com prefácio do sociólogo e professor emérito da USP, Octávio Ianni.

¹⁹ Maria Cristina Costa (1949) é socióloga, professora e pesquisadora livre-docente, junto à Escola de Comunicações e Artes da USP desde 1996, com pós-doutoramento na Universidade de Coimbra e no Centro de Investigação Media e Jornalismo – CIMJ – de Lisboa (Portugal). Presidente da Comissão de Pesquisa da ECA/USP; Coordenadora do Curso Aperfeiçoamento por EaD – Censura e Liberdade de Expressão em Debate; Coordenadora do OBCOM – Núcleo de Apoio à Pesquisa – Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão e Censura da USP e Vice-Chefe do Departamento de Comunicações e Artes – CCA – da ECA/USP.

Inicialmente, o título explicita o predomínio de referências ao “homem”, e ao uso do substantivo “indivíduo”, bem como outros emblemas do masculino nas contribuições teóricas das ciências sociais e introduz uma hipótese paralela de que a figura da mulher teria maior abertura no campo das Artes. Ainda que as representações sigam idealizações hierárquicas e preconceituosas da sociedade moderna, “envolvendo diferentes modalidades de subalternidade da mulher em face do homem” (COSTA, 2002, p. 12). Entre os arquétipos atribuídos à mulher e destacados pelo professor Ianni, reitera-se a afirmação de que as imagens das mulheres se inscrevem “conforme imaginação masculina”, influenciando diretamente a “construção social da autoimagem feminina” (COSTA, 2002, p. 12).

Ademais, para Costa (2020, p.19), o discurso tradicional sociológico comumente subtrai multiplicidades das condições femininas e condições étnicas, por exemplo. Ela levanta a suspeita de que a Arte pode atenuar esta subtração teórica, inscrita por sua relação mais intuitiva e espontânea com a realidade. Pois “as artes desenvolviam um discurso que ressaltava diferenças e discrepâncias” (COSTA, 2002, p. 20).

O estudo apresentado aqui compartilha o entendimento do poder das imagens para produção científica, para o desenvolvimento de análises qualitativas diferenciadas, para construção de valores sociais, políticos e morais de uma sociedade.

Contudo, a questão à qual se dará enfoque aqui está atrelada à constatação de Costa sobre o “silêncio da ciência em torno dessas particularidades e diferenças nas formações sociais” (2002, p. 20). A esse respeito, Costa relata:

Essas preocupações influenciaram decisivamente meus estudos quando comecei o curso de Pós-Graduação em Ciências Sociais, levando-me a consideração de que as especificidades femininas haviam passado despercebidas para a grande maioria dos autores com os quais entrara em contato durante a graduação. Eu havia me familiarizado com textos que se referiam a categorias sociais, tais como operários, latifundiários, imigrantes, boias-frias, indígenas como se elas correspondessem a uniformidades sociais quanto a sexo, geração ou etnia de seus integrantes. Ora, ao findar da década de 1960, já nos dávamos conta de que ser homem ou mulher – assim como branco ou negro – em qualquer situação, correspondia a vivências bastante díspares. Por que as pesquisas e teorias, à exceção daquelas destinadas a estudar minorias, não enfocavam variáveis como sexo que, nos mais diversos grupos, pressupunham formas diferentes de vida, de possibilidades existenciais e de condição social? Seria possível desconsiderar a diferença que existia entre ser escravo no Brasil colonial, quando a reprodução biológica da força de trabalho dependia da fecundidade feminina e toda a família patriarcal se organizava em torno das múltiplas funções atribuídas às escravas, da iniciação sexual dos homens à criação das crianças brancas e à concepção de uma descendência miscigenada? Atribuições essas intimamente relacionadas às possibilidades geradas por sua condição sexual e de gênero? (COSTA, 2020, p.19-20).

Para aprofundar essa reflexão, penso em 2019, na coleção *Femininos Plurais*, organizada pela filósofa Djamila Ribeiro, que alertava para o uso das linguagens como formas de manutenção de poderes, e lançava uma série de títulos preocupados com o vínculo entre “sofisticação intelectual” e “prática política”. A convite da filósofa, a assistente social e doutora em Estudos Interdisciplinares, Carla Akotirene,²⁰ adentra a questão do gênero e das multiplicidades subsequentes a ele. Akotirene (2019, p.19) escreve sobre os perigos e “equívocos analíticos da sociedade civil e do Estado toda vez que a *mulher* é tomada de modo universal”, como se todas fossem iguais. Se a abordagem das ciências sociais subtrai multiplicidades e estuda as minorias de forma isolada, sem interação entre si, como nos aponta Costa, para Akotirene tais considerações sobre a condição da mulher universalizada não são suficientes para entender a mulher negra, pois as “iniquidades de gênero nunca atingiram [todas as] mulheres em intensidade e frequência análogas” (2019, p.19). A respeito do “silêncio das ciências” testemunhado por Costa, as considerações de Akotirene complementam este raciocínio:

Enfoques socialistas encurtados à cantilena de classe negaram humanidades africanas, além do fato de negras serem mulheres e estupros coloniais terem-nas transformado em produtoras e reprodutoras de vidas expropriadas no trabalho de parto, em tese, mães não tinham direito à propriedade. É fetiche epistemicida omitirmos clivagens racistas, sexistas e cisheteronormativas estruturadas pelo Ocidente cristão. (AKOTIRENE, 2019, p. 28)

Com esse e muitos outros apontamentos no decorrer do seu livro, Akotirene nos apresenta o conceito de *interseccionalidade*: uma “sensibilidade analítica” que identifica diferentes sistemas de opressão que atingem mulheres, particularmente aquelas que se encontram no cruzamento de múltiplas “avenidas identitárias”, as que são simultaneamente atravessadas por várias questões, a exemplo, a mulher-negra, cruzada pelo gênero e pela raça, ou a criança periférica, marcada pela idade e pela localização geográfica, e outras avenidas que se encontram e definem uma identidade.

Essa definição revela de que forma a mulher negra não teve suas pautas reivindicatórias atendidas por mulheres brancas. Nem obtiveram uma promoção digna de suas imagens, nem tiveram acolhidas suas subjetividades por pensadores abolicionistas ou por defensores do feminismo universal. Ao contrário, a condição da mulher negra esteve

²⁰ Carla Akotirene, nascida Carla Adriana da Silva Santos (Salvador, 1980), é militante, bacharel em Serviço Social e Professora assistente na Universidade Federal da Bahia. No seu doutoramento, Akotirene pesquisa comparativamente as lógicas de racismo e sexismos institucionais nas prisões masculinas e prisões femininas, à luz da interseccionalidade. Em seu mestrado em Estudos Feministas (PPGNEIM/UFBA), estudou a interseccionalidade no Conjunto Penal Feminino de Salvador, e abordou a questão das mulheres no sistema prisional.

relegada à categoria de ser “o outro do outro”: uma forma de existência à margem da margem. Forma identificada pela artista Grada Kilomba como sendo antítese de dois fatores: da branquitude e da masculinidade. Representação simultânea de uma espécie de “carência dupla”, que “impossibilita que a mulher negra seja vista como sujeito” (RIBEIRO, 2016, p. 102-103).

O que se verifica é que a negra é *a outra do homem negro* dentro das lutas regulares por direitos raciais; e também é *a outra da mulher branca* que procura obter sua autonomia e cujas pautas feministas estiveram estritamente interessadas na igualdade de gênero, sem considerar particularidades e dificuldades enfrentadas por uma mulher de cor.

Para Ribeiro, um possível caminho regulador para esse descompasso perpassa o reconhecimento do “*status* oscilante” de poder que mulheres brancas e homens negros exercem sobre mulheres não brancas. Questões que serão encontradas no decorrer desta pesquisa, pela análise de obras de arte que se propõem a retratar as mulheres negras.

Em relação a construção do sujeito dentro do gênero retratual, no livro *A imagem da mulher* são evocadas algumas pinturas²¹ de bustos de mulheres brancas, feitos no final do século XIX, com a seguinte descrição:

Assim, pintados em estilo próprio, *de acordo com o gosto dos retratados e de suas famílias*, os retratos oitocentistas revelam uma elite em ascensão, formada principalmente por donos de terras (os retratos da corte seguem um padrão mais frívolo e menos severo), cujos valores que ostentam são o *trabalho, o orgulho e o poder*. Essa era a imagem de uma aristocracia poderosa, criada pela agricultura cafeeira e que influenciou a cultura brasileira do século XIX e início do século XX. Mas, se esses retratos expressam o poder e a distinção dos donos de terras, mostra também que essa importância não era privilégio dos homens, mas, antes, um bem desfrutado *em comunhão com suas mulheres*. Nesse caso, a imagem revelada por tais pinturas não poderia ter sido a de sinhazinhas de insignificante papel social e constante relação de dependência e submissão a seus maridos, como sustentou a maioria dos historiadores. (COSTA, 2002, p. 101)

O trecho nos mostra que, geralmente, o retrato contém a preocupação em salientar qualidades sociais atreladas à alta classe da sociedade, como dignidade, honra e valores de famílias aristocráticas, através de artifícios estéticos. Assim, elucida-se que o retrato pode ser entendido como uma representação condensadora não apenas da imagem pública que se deseja construir, mas também da autoimagem da pessoa representada, além da capacidade técnica e poética do artista que cria a obra, seu “timbre”.

²¹ O livro nos traz pinturas a óleo, de aristocratas e/ou proprietárias de terras em ambientes interiores: o retrato de Ana Matilde Pacheco (mãe do Visconde de Indaiatuba), feito por Hercule Florence, Museu Paulista, São Paulo (SP); o retrato de uma Senhora, anônimo, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo (SP); e o retrato de Veridiana Prado, feito por Carlo de Servi, 1899, Museu Paulista, São Paulo (SP).

Nota-se que era devido a comunhão pelo casamento que as virtudes e importância de um homem remanesciam em sua esposa. As virtudes do homem deveriam se refletir na mulher que o acompanhava, que seguia seu modelo:

Retratos realistas exibiam nas telas seriedade, sobriedade e soberania, qualidades típicas de quem tem e exerce o poder. [...] a biografia dessas mulheres, bem como a crônica da época, faz jus à severidade da figura que aparece na tela. Viridiana Prado dirigiu sua família nos moldes de um clássico patriarca. (COSTA, 2002, p. 190-191)

Por conseguinte, é perceptível a interação na construção da imagem daquelas mulheres com os homens, aos quais elas estavam ligadas como pares, que compunham núcleos familiares *livres* e com *poder* econômico e político. Condições essas excludentes para os corpos subjugados, recém-alforriados, explorados e corriqueiramente violentados, no Brasil do início do século XX.

Por mais que as classes abastadas seguissem modelos e convenções eurocêntricas, essa configuração não deve ser tomada como unânime. A construção da imagem da mulher severa, em moldes patriarcais, conta com a ideia de um casal heteronormativo, centro de uma família nuclear, cujas raízes não são semelhantes a tantas outras formas de organização familiar de grupos étnicos distintos dos europeus e que compõem considerável parte da sociedade brasileira.

Ainda hoje, a lógica do pensamento colonial pode condicionar e limitar muitas das considerações e análises que fazemos sobre a Arte. Ela carrega, neste caso, uma conceituação de gênero que era desconhecida para muitas sociedades africanas e que constituem grande parte da ancestralidade brasileira. A pesquisadora e professora nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí nos coloca de frente com algumas dessas variações conceituais, no texto “Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas”.

Oyěwùmí considera a hegemonia euro-estadunidense da escrita da História Humana²² e a racialização do conhecimento como características da era moderna. São obstáculos que precisam ser contornados para um devido entendimento dos contextos não eurocêntricos. Ela aponta que, dentro dos estudos feministas ocidentais sobre as formas de opressão por gênero, é necessário contextualizar histórica e geograficamente alguns

²² No texto, Oyěwùmí critica grosserias das traduções de sua língua local, em que a questão de gênero se impôs para promover uma adaptação ao modo de pensar ocidental. Quando, por exemplo, os termos “omo” (prole) e “oko” (marido ou esposa) não tem distinção de gênero, mas auxiliam na distinção hierárquica por idade e parentescos sanguíneos. Na questão de linhagem familiar iorubá, o conceito e relação de lealdade entre “omoyas” (filhos de uma mesma mãe, que partilham da experiência comum de virem do mesmo ventre) os torna privilegiados dentro da família.

conceitos utilizados, como no caso do termo “mulher”. E correlacioná-los com múltiplos sistemas de hierarquia – fazendo, por exemplo, análises interseccionais de cada caso.

Para uma análise retratual essa contextualização também se faz necessária, a fim de aprimorar o entendimento da construção da imagem da mulher. O pensamento da pesquisadora converge com o raciocínio aqui proposto quando defende que a própria categoria social “mulher” não deve ser vista de maneira universal.

A partir dessas premissas, Oyěwùmí localiza o modelo de família nuclear (formado a partir da base conjugal entre um casal composto por um homem e uma mulher que terão filhos) e o matrimônio como fatores determinantes da condição subjugada de esposa e mãe, que recai sobre a figura da mulher. Estes são os limites críticos do feminismo ocidental. Oyěwùmí, então, nos apresenta as diferenças de organização familiar da sociedade iorubá do sudoeste da Nigéria, pautadas pela idade de seus integrantes antes de qualquer consideração de gênero. E prossegue nas distinções contextuais, com outros exemplos que criticam a superficialidade de pensamentos restritos a dualidades opostas como “macho/fêmea, homem/mulher”. Identificações que não se impõem de acordo com o sexo biológico dos integrantes de uma família nas sociedades igbo, shona, akan, entre outras. As identificações nessas sociedades são fluidas, feitas de acordo com uma energia de ação relacional e comportamental das pessoas.

Agora, na conjuntura do livro de Costa, mesmo do ponto de vista ocidental, é relevante a ausência de exemplos de retratos que glorificam mulheres negras da mesma forma que os retratos de mulheres brancas da aristocracia cafeeira brasileira. Ainda assim, Costa pontua que “não houve dois modelos femininos diferentes ou divergentes nos retratos e nas fotografias do século XIX, havia apenas uma maneira de ser mulher” (COSTA, 2002, p. 106). E ressalta que “as mulheres de camadas sociais mais baixas, até mesmo escravas, assumiram a mesma imagem” (COSTA, 2002, p. 106). Contudo, é na falta dessas imagens, nas cinzas da História e nas obras que não chegaram às nobres molduras que se encontram as construções justas e dignas das imagens das mulheres negras do início do século XX. Como veremos, a ausência de mulheres não brancas em posições de poder tem ocorrido também em muitos outros títulos, mostras de arte e domínios institucionais. Um forte indicativo de que a construção da mulher ideal proposta na pintura de retrato desse período não enquadrava os corpos de negras e indígenas. Fossem mulheres escravizadas, pobres ou mesmo em ascensão social, enquanto mulheres não brancas, a estética normativa não as acolheu com a mesma construção imagética das mulheres brancas, segundo o modelo de família nuclear ocidental.

As multiplicidades internas das categorias sociais apontadas por Costa aprofundam e especificam suas formas de existir dentro da categoria gênero, por diversas avenidas identitárias que se entrecruzam: etnia, classe social, deficiências físicas, localização geográfica, entre outras.

Importante salientar que os retratos geralmente eram financiados pela família dos retratados. E, assim sendo, a existência de muitos retratos foi possível graças a uma boa condição financeira daquele que gostaria de ver o seu retrato feito. O que possibilitava pagar um artista para fazê-lo. Tanto os agricultores de café quanto a classe burguesa em ascensão tinham condições financeiras para encomendar seus retratos e incentivar a produção artística e intelectual da época. Sobre isso, o teórico e curador Hélio Menezes pontuou que retratos artísticos pressupõem uma “porta de entrada da superfície para interioridade” (MENEZES, 2019, n.p.) dos fotografados. Mas se contrapõe às generalizações, posto que isso não ocorre nas representações dos escravizados, que seguem lógicas formais de exotização dos corpos:

[...] são poucas, raras mesmo, as fotos em que negros puderam negociar com os fotógrafos. Só os poucos livres ou libertos que conseguiram acumular algum capital, a partir do barateamento da fotografia [...], apenas esses sujeitos conseguiram encomendar fotos de si, para si. (MENEZES, 2019, n.p.)

Em outro trecho do livro, com referência ao que o sociólogo Sérgio Miceli chama de “imagens negociadas”, Costa posiciona o leitor em frente a uma espécie de negociação ou balança em que se pesa, de um lado, os anseios de “afirmação erótica, estética e política” por parte do retratado e, do outro, as soluções técnicas e de linguagens usadas pelo retratista. Por conjectura, desenterra-se aqui uma interrogação preterida tanto pelas Ciências Sociais quanto pela Historiografia da Arte: *quem pagou (a nível econômico) e negociou (a nível político/social) por retratos dos corpos pretos, sem terras, bens ou capital, recém-alforriados, da virada do século XIX para o século XX?* Este questionamento é fundamental para contextualizarmos a escassez de representações honrosas de mulheres negras - descrita por muitos teóricos como uma forma de *apagamento*.

Contudo, *apagamento* não significa inexistência. Porque a memória da falta aponta em si a ausência de algo. O apagamento é um signo indicial de que algo existiu e foi apagado, mesmo que não seja legível de imediato. Muitas vezes é no silêncio que se encontram as grandes potências dialógicas de experiências. Assim sendo, a palavra é utilizada nessa pesquisa, considerando-se o contexto da falta de manifestações honrosas sobre corpos de mulheres negras. O *apagamento* pode ser lido como um estado traumático

que denuncia censuras e violências, ao mesmo tempo que afirma não existir eliminação absoluta. Mas sim a necessidade de escavar mais fundo, em busca desses tesouros.

Diante da quantidade de retratos de homens e mulheres brancas abastados na época, destaca-se, por fim, uma obra de arte solitária e em confronto com essa norma. Sua autoria é desconhecida, ela foi feita no século XIX, e intitula-se “Baiana” (Figura 6).

O quadro segue alguns códigos de representação estabelecidos para as mulheres mais abastadas e bem-vistas na sociedade da época, como a vestimenta de tecido nobre, luvas, lenço e joias que se distanciam do trabalho braçal e valorizam a beleza da pele. Mas se distingue dos retratos convencionais com outros elementos que apresentam autonomia, confiança e abundância material a uma modelo negra, além de ressaltar heranças, tecnologia e religiosidade afro-brasileira.

A teórica Renata Bittencourt nos oferece uma análise importante sobre esta obra, em que ressalta o fato desta mulher ser a única figura no quadro, sem um corpo branco relativizante de sua presença e força. Bittencourt observa o tipo de costura da vestimenta da modelo; a quantidade, material e cor das joias provindas de terreiro; e o significado do metal e do dourado em diálogo com os orixás Ogum e Oxum. Essas e outras reflexões nos possibilitam entender como a obra atribui e exalta humanidade, poder e beleza à figura da mulher retratada. Uma obra que dá vistas para outros horizontes possíveis sobre as representações de mulheres negras.

Por conseguinte, daqui em diante, proponho seguirmos com olhar atento para esse horizonte e outros fósseis que poderão ser descobertos. Guardadores de perguntas, pedras preciosas, obras de arte, considerações teóricas, pérolas negras, testemunhos caros que precisamos abordar e descobrir de terras adensadas pelo tempo. Tornando-os vivos na construção de nosso entendimento do mundo, das ciências e de nossa condição humana.



Figura 6

2.3 A REPRESENTAÇÃO RACIALIZADA

“Se a gente aprende a odiar a gente também pode ser capaz de inverter isso; sermos capazes de ensinar a acolher, aceitar e nos regozijar com a diversidade humana”. (CARNEIRO, 2020).

Algumas pesquisas desenvolvidas acerca da específica representação do negro nas Artes Plásticas reiteram os males de ideologias racistas²³ e machistas²⁴ na história de nossa sociedade. E revelam estratégias utilizadas dentro das composições visuais para instauração de um sistema de pensamentos e valores eurocêntricos e patriarcais, de forma a integrar determinados princípios segregatórios a nossa visão de mundo e naturalizá-los como senso comum.

Essas composições foram usadas para ampliar contrastes estéticos e criar estados de oposição hierarquizados entre personalidades que, defendia-se, pertenciam a diferentes raças. As diferenças de cor de pele, por exemplo, foram pintadas em obras que apresentam as figuras centrais e coadjuvantes, explorando o contraste entre suas vestimentas, posturas e condições físicas para sugerir maior e menor *status* social. As figuras exaltadas comumente eram feitas com pigmentos de tonalidades distintas das cores de fundo e, principalmente, das outras figuras que se pretendia inferiorizar dentro do quadro. A investida formal das composições procurava enfatizar, no âmbito conceitual, diferenças de condição social, moral e/ou intelectual.

Consideram-se casos evidentes as representações de personalidades brancas da alta sociedade, compostas nas imagens ao lado de pajens ou pessoas retintas,²⁵ já no

²³ **RACISTA**, relativo à prática do **RACISMO**: “[...] crença na existência das raças naturalmente hierarquizadas pela relação intrínseca entre o físico e o moral, o físico e o intelecto, o físico e o cultural. **O racista** cria a raça no sentido sociológico, ou seja, a raça no imaginário do racista não é exclusivamente um grupo definido pelos traços físicos. A raça na cabeça dele é um grupo social com traços culturais, linguísticos, religiosos etc. que ele considera naturalmente inferiores ao grupo a qual ele pertence. De outro modo, **o racismo** é essa tendência que consiste em considerar que as características intelectuais e morais de um dado grupo, são consequências diretas de suas características físicas ou biológicas” (MUNANGA, 2003, p. 8).

²⁴ Mary Pimentel Drumont define o **machismo**: “[...] enquanto sistema ideológico, oferece modelos de identidade tanto para o elemento masculino como para o elemento feminino”. O machismo “constitui um sistema de representações-dominações que utiliza o argumento do sexo, mistificando assim as relações entre os homens e as mulheres, reduzindo-os a sexos hierarquizados, divididos em polo dominante e polo dominado que se confirmam mutuamente numa situação de objetos”. Drumont utiliza o conceito de “*transversalidade*” e as ligações entre indivíduo e história, referendada em Guattari e no conceito de “*estigma*” como “mecanismo instituinte”. Por isso, considerado “um atributo profundamente depreciativo”. **O machismo, na condição de estigma**, é descrito como um dos “mecanismos de controle e dominação, de que a sociedade dispõe, sobre os indivíduos. O estigma justifica, portanto, as principais formas de segregação que conhecemos como a segregação de classe, de grupos minoritários, de sexos etc., consequentemente a manipulação das relações sociais” (DRUMONT, 1980).

²⁵ O pesquisador Jocy M. S. Junior explicita algumas dessas estratégias ao analisar as seguintes pinturas: *Portrait of Laura dei Dianti* (c. 1523), Titian, Coleção privada; e o quadro *The Secret of England's Greatness* (Queen Victoria presenting a Bible in the Audience Chamber at Windsor), Thomas Jones Barker, óleo sobre

período colonial (Figura 7). E figuras de negros em posturas inferiores e subservientes, feitas desde o chamado pré-modernismo até poucas décadas atrás.²⁶ Observa-se também que muitas dessas representações são denominadas “Retrato de...”, seguido de um único nome referente à personalidade enaltecida no quadro. A inserção dessas obras no gênero retratual nomeia somente a figura central do quadro. A dignidade também é atrelada unicamente a essa personalidade central e indica desconsideração do outro ser humano presente no quadro.

O teórico Jocy M. S. Junior se apoiou no texto “European Perceptions of Blackness as Reflected in the Visual Arts”, escrito pela curadora norte-americana Joaneath Spicer, para demonstrar que mesmo os retratos comissionados por negros livres não preservaram muitos créditos aos modelos. Afirma isso pelo predomínio da conservação de obras sem referências (nome ou indicativo visual) que pudessem propagar a identidade das pessoas representadas nessas pinturas (SANTOS JUNIOR, 2018).

No Brasil, as expressividades criativas do início do século XX se constituíram dentro do período de transição reconhecido pelo ocidente como pré-modernista. Além das obras figurativas, a literatura pré-modernista também é carregada de vestígios dos valores do século XIX, com uma linguagem descritiva e detalhista, que favorece construções imagéticas: característica do realismo. Foi uma escola linguística que direcionou muitos leitores a criação de imaginários coletivos pelo detalhamento com que se dava a escrita.

Uma figura que está no imaginário coletivo, com raízes nesse período, é a da mulher negra. Sua representação também teve a identidade de modelos e personagens da época apagada diversas vezes.

Considera-se o conto “A Negrinha” (1920), de Monteiro Lobato. O escritor foi censurado nos últimos anos por sua perspectiva racista, ligada ao positivismo e ao determinismo, ambos condicionados à etnia das personagens. Fatores perceptíveis nesse conto e em críticas jornalísticas de sua autoria. No conto, Lobato construiu imagens para que o leitor visualizasse as duas principais personagens em condições antagônicas (Figura 8).

Dona Inácia, a patroa branca, é uma personagem que representa uma grande parcela da sociedade brasileira do início do século XX que não aceitou a abolição da escravidão e a liberdade conquistada pelos negros. Ela consagra o *status* oscilante –

tela (1862-1863). National Portrait Gallery, London. In Revista Brasileira de Iniciação Científica (INICIACOM), 2018.

²⁶ Em uma palestra oferecida pelo Museu de Arte do Rio, em 2019, a artista plástica e professora, Rosana Paulino, ilustra muitas estratégias semelhantes. Apoiada no artigo “Entre o grotesco e o risível: o lugar da mulher negra na história em quadros”, de Marcolino Neto, ela critica a construção de três personagens negras de histórias em quadros – Lamparina (1924), Maria Fumaça (1950) e Nega Maluca (1995).

mencionado por Ribeiro –, de muitas mulheres brancas da época que exerciam poder de repressão sobre mulheres não brancas. Ela bate e tortura a personagem negrinha em todo o decorrer do conto. A narrativa intensifica a submissão da vida da negrinha com sete anos de dor contrapostos a um mês de alegria, em que a personagem experimenta um alumbramento através do contato com uma boneca branca – ideal de plenitude, descrita no conto como “enlevo”. Através do contato com o objeto inanimado da boneca branca, Negrinha finalmente se percebe como um ser humano. Com um final de desilusão e desesperança, diante de sua condição humana, mas precária, a personagem Negrinha definha, morre e é atirada em uma vala comum.

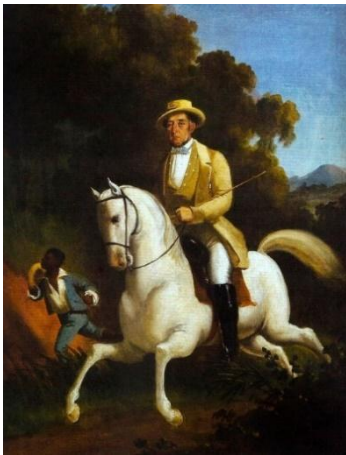


Figura 7

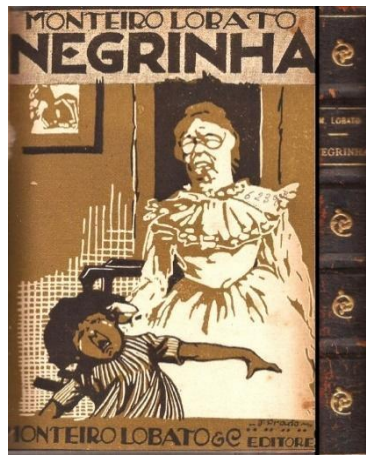


Figura 8



Figura 9

Tal qual os retratos mencionados anteriormente, o conto coloca a figura da negra sem referências, qualidades ou singularidades humanas que a identifiquem. A pintura a óleo “Fascinação” (Figura 9), feita em 1909 por Pedro Peres, ilustra extraordinariamente bem a relação descrita. E dialoga com a análise da construção da personagem Negrinha, feita pela professora associada do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Carlos, Cilza Carla Bignotto:

Negrinha não tem nome – tem apelido; não tem família – tem dona, que não cuida dela; não tem cor definida – é mulatinha escura; não tem lugar dentro da cozinha, dentro da casa, dentro da sociedade. Não é à toa que parece “um gato sem dono” – sua condição é quase a mesma de um animal. (BIGNOTTO, 1999, p. 101-114)

A questão da redução da condição humana está subentendida nesses e tantos outros quadros do pré-modernismo brasileiro. Ela é de extrema relevância para in-corporação (no sentido de ativar um *corpo* para o estado *ativo*, *protagonista de suas ações*) de um *status* racial dentro das formas de representação das mulheres negras, tendo em vista

que o corpo escravizado não era considerado o corpo de um ser humano. A racialização e desumanização, porém, não sobrecaiu sobre os corpos brancos. E essa premissa foi usada para dar aos brancos suposto respaldo político e religioso para inferiorizar e violentar os negros de diversas formas. Embora a escravidão já não estivesse legalmente em vigor no Brasil do século XX, a condição de escravizado não foi removida dos corpos negros nos anos seguintes ao da abolição. Vejamos como ela mostra seus efeitos colaterais estéticos no decorrer da modernidade, ou seja, como ela se manifesta em obras de arte.

Dentro do processo de inscrição e/ou remoção de humanidades sobre os corpos racializados, tem-se a crítica da construção e representação da identidade feita na moderna Filosofia do Sujeito, desenvolvida por Achille Mbembe. No texto “As formas africanas de auto-inscrição”, Mbembe discorre sobre como o fim do tráfico de escravos no Atlântico fez surgir uma questão central que se conecta ao conceito de alteridade moderna: *qual a habilidade africana de se autogovernar?* Para então identificar três resoluções pautadas em paradigmas iluministas, reveladores daquilo que o filósofo chama de “o lado sombrio do iluminismo” (MBEMBE, 2001, p. 178).

Primeiramente, importa compreender que os paradigmas iluministas repousam na ideia de que a *razão* nos conduz à *liberdade* e *autonomia*. E por um processo de aceitação de “similaridade essencial” entre os indivíduos, a humanidade pode ser definida através de uma identidade genérica universal, da qual derivam diversos valores que são partilhados por todos. As três respostas, por sua vez, partem desse paradigma e serão apresentadas, nesta pesquisa, ligadas a exemplos de manifestações estéticas modernas e contemporâneas no Brasil: são obras de arte que preservaram, com ou sem intensão, a condição de escravos sobre os corpos negros representados.

A primeira resposta se pauta na tese da *não similaridade* ou *diferença ontológica radical*. Afirma-se que o corpo negro é contrário ao corpo branco e por isso sem consciência, razão e beleza. O que sustenta uma conduta de exclusões e segregação do povo negro adotada por seus colonizadores e dominadores brancos. Por exemplo, temos a construção imagética opositiva na descrição das personagens do conto “A Negrinha”, com diferenças hierarquizadas e racistas entre a protagonista e a antagonista.

A segunda resposta, identificada por Mbembe, se dá pelo *reconhecimento das tradições africanas*, especificamente condicionadas a um discurso moralista civilizatório. Nesse caso, as diferenças culturais dos povos negros são naturalizadas, mas instituídas a um nível hierárquico inferior ao do “mundo civilizado”. Diferenças reconhecidas, portanto, estritamente através de valores moralizantes de tonalidade evolucionista, cujos reflexos são visíveis em terminologias categorizantes utilizadas no mundo das artes como *Arte Primitiva*,

ou *Naif*. Essas categorias foram usadas em algumas críticas de arte que procuraram designar uma estética situada aquém das produções acadêmicas. Destinavam-se a um estilo não educado aos moldes da civilidade formal das Belas Artes. E aceito apenas enquanto arte menor, inferior.

No Brasil, a designação de *Arte Naif* é discutida em diferentes contextos. A adjetivação foi usada desde meados do século XX até a atualidade, ao referendar temáticas populares que, em geral, deram maior abertura para representações de mulheres negras em situações festivas. Trabalhos como “Vendedora de Flores” (1947), da artista branca Djanira Mota e Silva (Figura 10); ou “Em busca de uma liberdade que ainda não raiou” (2019), da artista não branca Com Silva (Figura 11), que, inclusive, se declara uma pintora *naif*.



Figura 10



Figura 11

A pesquisadora Francine Oliveira localiza as primeiras iniciativas de mostras *naif* organizadas pelo SESC em 1986. Em 1992, acontece a formulação da Bienal Naif, após a premiação da exposição *Arte Ingênua e Primitiva – Mostra Internacional*, considerado o “Melhor Evento de Artes Visuais do Interior do Estado”, pela Associação Paulista de Críticos de Arte.

Oliveira considerou a expografia, posicionamentos curatoriais e outros processos utilizados na elaboração da 11ª Bienal Naif. Apurou-se o desconforto da equipe envolvida, devido a limites impostos ao conceito de *naif*. Além da preferência de alguns integrantes pelo uso do termo “arte popular” e o ímpeto de articular essas produções artísticas em um contexto contemporâneo. Oliveira identificou, nesta edição, a permanência de lógicas dicotômicas entre o saber da arte erudita (vinculado às camadas dirigentes) e o fazer da

arte popular (originário das camadas subalternas). A Bienal teve uma visão purista, de certa forma enrijecida, da relação entre obras e artistas.

Para Oliveira, “não é possível buscar identidades essenciais e muito menos tipos puros” se desejamos entender a complexidade do sujeito pós-moderno e “compreender tais produções artísticas num mundo globalizado, em que culturas influenciam culturas” (OLIVEIRA, 2013, p. 16). Assim, ela considera que apesar da proposta dessa edição da Bienal ter questionado os limites conceituais da Arte *Naïf*, existiram hiatos que dificultaram aprofundar a reflexão, pois a mostra “deixa de incluir os processos socioeconômicos no campo de compreensão da arte popular, não estabelecendo, assim, uma relação entre a produção simbólica e a estrutura social” (OLIVEIRA, 2021, p. 8).

Dentro das categorias que oferecem algum *reconhecimento das tradições africanas* encontram-se os termos “Arte *Naïf*”, “Arte Popular”, “Artesanato”, “Cultura Popular” ou “Folclore Nacional”: para Lélia Gonzalez todas são classificações eurocêntricas, que carregam a ideologia do branqueamento e “minimizam a importância da contribuição negra” na “formação histórico-cultural do continente” americano (GONZALEZ, 1988, p. 70).

Em um de seus textos críticos, a curadora Diane Lima²⁷ arremata a costura de Gonzalez às categorizações subalternas à academia e instauradas pelo que ela chama de “loiros olhos da curadoria”:

Nesse sentido, o curador estaria a serviço de um projeto colonizador, que determina o contínuo apagamento da produção cultural afrodescendente a partir da sua marginalização e invisibilização, tendo como parâmetros valores cunhados no seio da produção de conhecimento intelectual das instituições. (LIMA, 2017, p. 2)

Aos olhos da classe artística, em sua maioria, nenhum dos termos é bem-aceito. A multiartista pernambucana Raquel Trindade (Figura 12), também conhecida como Rainha Kambinda,²⁸ defendeu repetidas vezes o reconhecimento de seus trabalhos como “Arte Afro-Brasileira”:

²⁷ Diane Lima se especializou em arte e contemporaneidades e é mestranda em comunicação e semiótica (PUC/SP). Como diretora criativa do NoBrasil, criou o AfroTranscendence, programa de imersão em processos criativos para promover a cultura afro-brasileira contemporânea. Integra o conselho do Festival de Cinema Africano do Vale do Silício e é curadora da mostra Diálogos Ausentes, projeto do Itaú Cultural que discute a presença dxs negrxs nas mais diferentes formas de expressão.

²⁸ O título de rainha se deu por Raquel ser a fundadora da Nação Cambinda de Maracatu, de Embu das Artes. “Embora tenha nascido em Pernambuco, Raquel Trindade é registrada apenas aos 8 anos, no Rio de Janeiro. Aos 25 anos, a artista se muda com a família para a cidade paulista de Embu das Artes. Desde então, dedica sua carreira à preservação da arte e cultura afro-brasileira, fazendo do município um importante centro de atividades artísticas, reconhecido nacionalmente. Em 1975, funda o Teatro Popular Solano Trindade, em homenagem ao pai, o poeta pernambucano Solano Trindade (1908-1974), e em continuidade ao trabalho dele no grupo Teatro Popular Brasileiro, do qual é fundador. O teatro se torna um centro cultural, no qual são ministradas aulas e realizadas atividades com o intuito de preservar a arte e a cultura negra e popular brasileira”.

Eu sei que antes da colonização da África, a África teve grandes civilizações. A começar pelo Egito. Gana já tinha a escrita, Zimbábue tinha uma engenharia avançada. Então chamar o africano ou o descendente de africano de primitivo eu acho que está errado. (15ª BIENAL NAÏFS DO BRASIL, 2013)

Quando eu digo que não quero ser chamada de *naif* nem de primitiva é porque eu não acho que a arte negra é primitiva. Tanto que Picasso se baseou na Arte Negra pra pintar. Se ela fosse tão primitiva assim, ele não se basearia nela. E segundo porque *naif* é ingênuo e eu não sou ingênuo. Eu prefiro chamar de Afro-Brasileira. Porque tem muito de África e muito do Brasil. (TRINDADE, 2017, n.p.)

Nota-se a polêmica sobre as questões políticas implícitas em cada um dos termos, enquanto são designações estéticas. Também são percebidas as estratégias de apropriação e ressignificação de alguns desses termos, dentro do movimento negro e dos processos curatoriais.

O trabalho de Trindade integrou a 15ª Bienal Naïfs do Brasil, realizada no SESC Piracicaba, em 2020. Ana Avelar, uma das curadoras do evento, fala sobre a escolha do termo *naif*:

Vale notar ainda que o termo *naif*, largamente utilizado para denominar essas várias artes e que, inclusive, nomeia esta Bienal, possuía no passado um sentido de arte *ingênuo* relacionado a uma suposta falta de formalização dos estudos por parte desses/dessas artistas. Como podemos perceber, inclusive nesta mostra, tal leitura provou-se errônea e, a julgar por artistas que tradicionalmente participam desta exposição, hoje a palavra é reivindicada por eles/elas pelo fato de compor um sistema específico no qual os critérios daquilo que define um/uma artista *naif* e os interesses que suscitam suas obras são absolutamente distintos daqueles que vigoram no sistema da arte contemporânea. (AVELAR, 2020, n.p.)

Por outro lado, a respeito da expressão “Arte Afro-Brasileira”, o curador Hélio Menezes²⁹ também considera o termo frágil. A princípio, por ter pautado uma suposta homogeneidade temática sem pensar na autoria das obras - um estilo visual fechado de produção -, esse termo também conduziu ao apagamento brutal de presenças negras nas instituições de arte. A expressão “Arte Popular” sofre de superficialidades e preconceitos semelhantes, além de ser marcadamente racializada no meio artístico. Ainda assim, no âmbito *autoral* a designação Arte Afro-brasileira tem funcionado “como ferramenta conceitual política” (MENEZES, 2021, n.p.), para o entendimento de uma arte produzida por artistas negros – questão que será revisada neste estudo.

²⁹ Hélio Menezes (Salvador, 1986) é antropólogo, graduado em Relações Internacionais e em Ciências Sociais. Atua como curador, crítico e pesquisador de Arte Contemporânea do Centro Cultural São Paulo e Affiliated Scholar ao BrazilLab, da Universidade de Princeton.



Figura 12

Como visto até agora, no que concerne ao *reconhecimento das tradições africanas*, dentro das manifestações estéticas brasileiras não se trata apenas da substituição dos termos. As discussões apontam que é preciso incorporar profundidade analítica às críticas artísticas e propostas expositivas, com verificação das heterogeneidades expressivas de cada obra. Somada à necessidade de afirmação e reconhecimento do valor poético e autenticidade das manifestações produzidas por artistas negros.

Renata Felinto comenta a curadoria conjunta que fez na 15ª Bienal *Naïf* e denota a importância de uma crítica que colocou em diálogo diferentes formas expressivas de um mesmo povo:

Nosso desejo durante a seleção foi de contemplar várias humanidades, que é a multiplicidade de cores. Nós temos, por exemplo, um grande número de pessoas não brancas participando dessa exposição, e isso é necessário porque é preciso equilibrar dentro das exposições, o número de participantes, as origens, as complexidades das pessoas humanas participantes de acordo com a complexidade da população constitucional brasileira. Temos um grande número de pessoas de povos originários e de pessoas que são consideradas também pretas, ou negras e pardas, de acordo com as categorias oficiais. E isso é muito estimulante porque foi a nossa tentativa de apresentar, na Bienal Nãifs do Brasil, uma pluralidade do povo brasileiro. (FELINTO, 2020, n.p.).

Essa é uma importante escolha a favor da pluralidade criativa que afeta diretamente as formas e variedade de representações de identidades em uma exposição de arte. Visto que não existe uma fórmula fechada de ensino que garanta a legitimidade e qualidade de uma obra de arte, nem um único estilo visual que define a estética da arte afro-brasileira, tampouco um único indivíduo que represente a diversidade de nosso povo.

Por fim, a terceira conclusão filosófica descrita por Mbembe, corresponde a uma *política de assimilação de corpos convertidos ou cultivados*. Ação que veremos em três

estereótipos da negra, retratados na modernidade: (1) a mucama convertida em diarista; (2) a ama de leite, convertida em babá; (3) a negra de pele clara, convertida em mulata-mestiça.

A assimilação de corpos orchestra duas estratégias que Mbembe chamou de “des-substancialização e estetização das diferenças” (2001, p. 180). Teoricamente, as duas toadas oferecem permissão para que corpos negros gozem de direitos civis, desde que esvaziados de suas substâncias originárias, tidas como primitivas. Por vezes, a permissão se dá com a recusa aos costumes e às religiões de matriz africana e com adesão majoritária ao cristianismo. Também se dá pelo estímulo à demonização das crenças e manifestações afro-brasileiras e pela histórica intolerância estética e religiosa que testemunhamos ainda nos dias atuais. Outras vezes, a permissão ocorre por obediência passiva ao Estado Colonial – passividade intelectual e comportamental. O que significa não apenas a permanência da submissão política ao colonialismo dos séculos passados em seus novos formatos, mas também a absorção e preservação de valores e maneiras coloniais de pensar e agir na contemporaneidade.

A conversão e o cultivo dos corpos têm causado o acultramento das comunidades e apropriação cultural³⁰ de seus símbolos. Têm levado ao esvaziamento de saberes tradicionais e epistemologias afro-indígenas. Conhecimentos que se tornam ociosos em sua essência, por uma lógica capitalista – processo de *des-substancialização*. Nesse contexto, ocorre ainda a valorização de estéticas importadas do norte global em detrimento de corpos, matérias primas, costumes e organizações sociais originárias do sul global - processo de *estetização das diferenças*.

O reconhecimento passivo ao Estado Colonial é uma estratégia velada (e, por isso, extremamente eficaz) do colonialismo. Em que se preservam lógicas exploratórias e hierárquicas nas metodologias de estudo, construções identitárias e relações de poder, nas micro e macro esferas político-sociais. Combater o projeto colonial exige detectar esses processos em suas versões contemporâneas de atuação para, então, pensar contra-ações desestruturantes de suas fundações teóricas. E, conseqüentemente, engendrar a desestruturação das práticas coloniais. A descolonização da mente e dos símbolos são passos importantes para aprendermos a caminhar e agir no cotidiano.

³⁰ A *apropriação cultural* é entendida, nesse contexto, como uma forma de poder que toma para si a representação visual de uma determinada simbologia que lhe é estrangeira. Aquele que pratica apropriação cultural transfere a propriedade visual do símbolo de um povo visando sua autopromoção, sem considerar a história e os fundamentos desse símbolo e sem ter de fato os saberes, experiências e legitimidade de uso do elemento simbólico de que se apropriou. Além de retirar deste conflito a presença do outro, detentor original do símbolo cultural em questão.

Nesse ponto, é pertinente utilizar o pensamento interseccional para correlacionar os obstáculos que mulheres negras brasileiras enfrentam ao tentar vislumbrar e promover a dignidade de si e de suas semelhantes no campo das Artes Visuais. Esta é uma contextualização que demanda reforço de estudo. Para isso, é preciso considerar uma somatória de no mínimo três fatores que agem sobre a mulher negra no Brasil: o atravessamento dos corpos na encruzilhada das *avenidas identitárias* da raça, do gênero e da localização no sul global.

Ao lado da racialização de pessoas não brancas, encontram-se as questões geopolíticas e de gênero. Que por sua vez, tampouco aproximam os corpos femininos das qualidades e direitos humanos. Como exemplo, vemos a recente necessidade de explicitar em nossa legislação que os maus tratos às mulheres configuram uma forma de atentado aos direitos humanos. A afirmação pode parecer óbvia ou redundante para muitos, mas a necessidade de enfatizá-la foi discutida e constatada recentemente, dentro do processo de formulação da Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006, também conhecida como Lei Maria da Penha (ALONSO, 2019), que culminou nos seguintes dizeres em seu art. 6º: “A violência doméstica e familiar contra a mulher constitui uma das formas de violação dos direitos humanos” (BRASIL, 2006).

Infelizmente, ao que tudo indica, o fato ainda não foi tão bem assimilado dentro da nossa sociedade. Portanto, mulheres negras estão duplamente sujeitas à *política de assimilação de corpos* no Brasil. E são, ainda mais atravessadas, quando se considera as diferenças políticas entre os centros urbanos e periferias, seja no contexto nacional das megalópoles ou no âmbito internacional do eurocentrismo.

Dentre as estratégias visuais racistas e patriarcais tratadas neste capítulo, ocorrem representações que se voltam para a generalização dos *tipos de negras*. Figurações mescladas às paisagens naturais, sem qualquer referência nominal ou preocupação com as singularidades das mulheres retratadas; composições de negras em ambientes exóticos (*corpos cultivados*) ou afazeres domésticos (*corpos convertidos*) e também muito comuns nos cartões-postais do início do século XX, exportadores de um ideal imagético das mulheres de cor do Brasil. Cenários construídos que formulam os signos das opressões instauradas sobre seus corpos; criações visuais de narrativas opressoras que anunciam o devido lugar da mulher negra. Imagens que tem o objetivo de construir e apresentar arquétipos domesticados, exóticos ou pitorescos, que seguem a *política de assimilação de corpos* descrita por Mbembe. Um movimento fortemente atrelado ao projeto modernizador e civilizador, pregado nas primeiras décadas do século XX, em conjunto com os pensamentos positivistas.

A obra “Limpendo Metais” (Figura 13) foi feita em 1923 por Armando Vianna, neto de uma escrava alforriada e é uma das poucas pinturas a óleo do Brasil, no início do século XX, que coloca a mulher negra em destaque. Trata-se do estereótipo (1) da negra na modernidade: *a mucama convertida em diarista*. A pintura pode ser vista como um caso flutuante, que apresenta sentidos contraditórios e evidencia a condição servil da mulher. A postura em que ela foi retratada indica a conversão do corpo escravizado em corpo de trabalho compulsório, o que pode gerar um possível incômodo no observador da composição. A posição da cabeça da mulher, a seriedade de seus lábios e o olhar desconectado da tarefa que ela realiza fixam a atenção do observador naquela cena, devido à presença de um enigma. Existe uma peculiaridade na forma como o retrato foi feito, que nos aproxima do evidente estado adverso daquela mulher. Nos aproxima de sua condição de ser humano, insatisfeita com algo externo à pintura, que sutilmente nos revela a injustiça de sua condição social.

Na análise da historiadora de arte Maraliz de C. V. Christo, Vianna procura recuperar a condição de ser humano da mulher negra “ao reconhecer-lhe a individualidade, no momento em que a faz desviar-se da atenção ao trabalho” (CHRISTO, 2009, I. 25). E o faz representando a negra em estado de “alienação contra seu entorno”. A composição reflete na modelo uma consciência de sua penosa condição de subserviência em lugares comumente ocupados pelas mulheres negras da sociedade brasileira da época. Uma realidade que ainda hoje vige de diversas formas.³¹



Figura 13

³¹ Segundo o IPEA, em 2018, 92% dos trabalhadores domésticos no Brasil são mulheres (5,7 milhões), das quais a maioria é negra (3,9 milhões). Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2019-12/ipea-trabalho-domestico-e-exercido-por-mulheres-mais-velhas>. Acesso em: 18 ago. 2021.

O retrato flutua dentro dos questionamentos passíveis do espectador. Cria um estado de suspensão crítica, em que chega a incomodar a falta de uma medida afirmativa mais veemente, tanto na ação da personagem representada quanto nas escolhas do pintor. Nesse sentido, a obra não informa o nome da retratada, não apresenta dados que destaquem singularidades de sua identidade, nem chega a desconstruir os determinismos raciais impostos sobre seu corpo.

Christo compara a recepção menos calorosa do sistema de arte³² sobre a representação desta negra, pintada por um viés naturalista, com a repercussão de “A Negra”, pintura de Tarsila do Amaral, na qual os traços foram simplificados e a figuração foi estetizada. Um retrato que faz referência direta às amas de leite, com proporções exageradas, características do modernismo brasileiro. Esse quadro é uma das obras mais famosas da pintora paulista.

O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand teve recorde de visitação, em 2019, quando 402.850 pessoas viram a mostra *Tarsila Popular*. Houve críticas polêmicas em torno da obra "A Negra", as quais estiveram envoltas por uma série de revisões históricas que vêm acontecendo nas últimas décadas, dentro do sistema da arte. E foram tomadas por debates sobre a influência específica daquela pintura na constru o de um imaginário primitivista sobre a identidade da mulher negra. Trata-se do estereótipo (2) da negra na modernidade: *a ama de leite convertida em babá*.

A historiadora e antropóloga brasileira Lilia K. M. Schwarcz reconheceu o aspecto estereotipado de “A Negra”, tendo em vista que a pintura foi “feita de memória”, por Tarsila, fora do Brasil. Comparando-a com o autorretrato de Tarsila, feito também em 1923, com traços bem menos sintéticos e caricaturais (SCHWARCZ, 2019) (Figura 14).

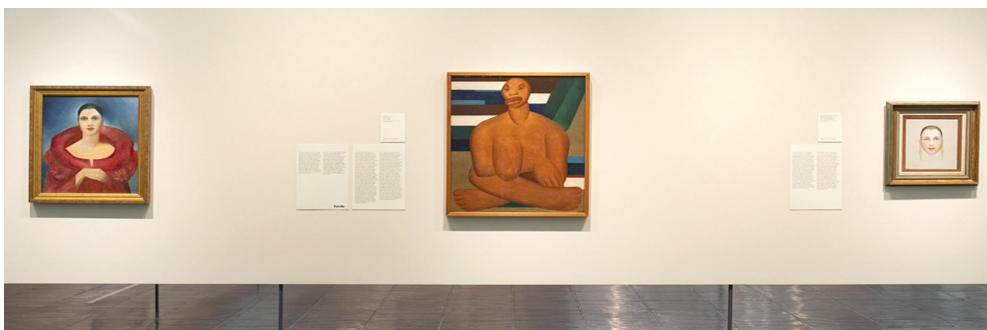


Figura 14³³

³² Conjunto de agentes e institui es atuantes no campo das artes: galeristas, curadores, professores, editores, críticos, colecionadores etc.

³³ Vista da exposi o "Tarsila Popular", no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Quadros: "Autorretrato" (Manteau Rouge), de 1923; "A Negra", de 1923; e "Autorretrato", de 1924. Foto: MASP.

Em 2017, a artista e professora Renata Felinto direciona o olhar para “A Negra”, de Tarsila, e para a construção imagética das amas de leite, apresentando um trabalho crítico sobre modelos de construções racistas no modernismo. A seguir, a descrição da obra “Axexê Da Negra Ou O Descanso das Mulheres Que Mereciam Serem Amadas” (Figura 15), performada em 2017, e os registros da ação, fotografados por Shay Peled, obtidos no site da artista:

Axexê é a cerimônia de enterro da espiritualidade da pessoa iniciada falecida, como se fosse um ‘desfazimento’ da iniciação dentro do candomblé nagô. Utilizamos essa palavra como um conceito, não como uma representação da cerimônia. A partir disso, propõe-se o enterro da espiritualidade coletiva de mulheres negras que foram amas de leite no Brasil escravocrata a partir de reproduções impressas. Uma reprodução da pintura ‘A Negra’ (1923), cuja modelo foi a ama de leite da autora da obra, Tarsila do Amaral, também é enterrada juntamente com um culto infinito aos modelos modernistas que carregam em si a gênese racista das elites escravocratas. (FELINTO, 2017, n.p.)



Figura 15

A obra de Felinto crítica os paradigmas modernos de *estetização das diferenças* e desencadeia outro viés de investigação da construção imagética da mulher negra nas Artes Plásticas. Nele, a análise transpassa o olhar sobre o tipo de representação feita, seu caráter discriminatório ou antirracista, e questiona a ausência de autores e artistas negros dentro do sistema de arte. A discussão entre as temáticas, as escolhas estéticas e as autorias das obras se estreitam.

É necessário dizer que ainda existe um enquadramento privativo da historiografia nacional que não reconhece a existência da produção criativa e intelectual negra, uma versão da História que considera de maneira pejorativa determinados fatores intrínsecos de algumas obras. Por exemplo, materiais de baixo custo, referências populares, locais periféricos onde as obras são feitas, priorizando, implícita ou explicitamente, ideologias que

vêm subjugando as capacidades de determinados grupos, sua classe, gênero, cultura, metodologias, crenças, etnias e/ou região. Por não reconhecer as qualidades dessa produção, a História não lhes dá o devido valor, não as exhibe em espaços culturais e não as legitima em meios acadêmicos. Essa discriminação se configura como um processo sistêmico e preconceituoso que vem sendo enfrentado pelos chamados *estudos decoloniais*.³⁴ O pensamento decolonial identifica o aspecto “epistemicida”, também chamado de “racismo epistêmico” das instituições de ensino, em geral. Trata-se de um neologismo formado a partir da combinação das palavras epistemologia e genocídio.

Entende-se que o epistemicídio desclassifica “todas as formas de conhecimento estranhas ao paradigma da ciência moderna” (SANTOS, 1995, p. 331) e considera-se que a dimensão do termo foi aprofundada na tese de doutorado de Sueli Carneiro (2005), alcançando camadas existenciais. O epistemicídio é entendido por Carneiro como um conceito que aglutina disciplina e anulação sobre os corpos que subjuga. E por isso é um fator relevante para as questões identitárias das mulheres negras.

Primeiramente, a respeito do entendimento de raça atrelado a dinâmicas epistêmicas:

Da perspectiva foucaultiana entendemos as relações raciais no Brasil como um domínio que produz e articula saberes, poderes e modos de subjetivação, conformando um dispositivo de racialidade. Consideramos que tal como ele afirma para o caso da sexualidade, se a racialidade se coloca como um domínio a conhecer, é porque, relações de poder a “instituíram como objeto possível; em troca, se o poder pode tomá-la como alvo, foi porque se tornou possível investir sobre ela através de técnicas de saber e de procedimentos discursivos.” (Foucault, 1988, p. 93). Preliminarmente a racialidade é aqui compreendida como uma noção relacional que corresponde a uma dimensão social, que emerge da interação de grupos racialmente demarcados sob os quais pesam concepções históricas e culturalmente construídas acerca da diversidade humana. Disso decorre que ser branco e ser negro são consideradas polaridades que encerram, respectivamente, valores culturais, privilégios e prejuízos decorrentes do pertencimento a cada um dos pólos das racialidades. Esse estudo visa, portanto, como já apontamos anteriormente, investigar discursos e práticas produzidas no Brasil em torno da racialidade, que a configuram como dispositivo de poder, em especial detrimento do seu pólo negro. (CARNEIRO, 2005, p. 34)

Carneiro inter-relaciona as racialidades descritas e o biopoder foucaultiano, em uma síntese sobre procedimentos disciplinares e processos de vitalismo e morte, para conceituar o epistemicídio. Na introdução de sua tese, ela explica:

³⁴ A respeito do termo “decolonial”, Heloisa Buarque de Hollanda contextualiza seu conceito através dos ativismos políticos que se distanciam do âmbito “universal abstrato para o universal concreto”, ou seja, articulam conhecimento político em práticas cotidianas. Para Hollanda, o feminismo decolonial se articula de maneira interseccional e é potencializador das múltiplas configurações identitárias e da demanda por seus lugares de fala”; ele “investe em contraepistemologias situadas para enfrentar o império cognitivo europeu e norte-americano” e está “associado aos ativismos antirracistas, ambientalistas, trabalhistas e em defesa dos imigrantes” (HOLLANDA, 2020, p.).

Do interior dessa unidade analítica conformada pelo dispositivo de racialidade/biopoder, destacamos o epistemicídio [...]. É um conceito extraído da reflexão de Boaventura Sousa Santos (1995), que integramos ao dispositivo de racialidade/biopoder como um dos seus operadores por conter em si tanto as características disciplinares do dispositivo de racialidade quanto as de anulação/morte do biopoder. É através desse operador que este dispositivo realiza as estratégias de inferiorização intelectual do negro ou sua anulação enquanto sujeito de conhecimento, ou seja, formas de seqüestro, rebaixamento ou assassinato da razão. Ao mesmo tempo, e por outro lado, o faz enquanto consolida a supremacia intelectual da racialidade branca. (CARNEIRO, 2005. p. 10).

Identificar e questionar a lógica de construção do conhecimento é fundamental para entender a lógica de construção das imagens. Contudo, salienta-se que a revelação de aspectos preconceituosos na produção artística brasileira e a falta de legitimação da arte negra não implicam a inexistência de propostas que fogem da norma branca, eurocêntrica e machista que está estabelecida. Houve e ainda há produções criativas que se distinguem desses paradigmas. Basta cavar um pouco mais fundo para encontrá-las. A exemplo, vimos a posicionamento de Raquel Trindade; temos a seguir as obras “Mulata de Ouro Preto” (1959) e o retrato de “Maria Campello” (1942) (Figuras 16 e 17), ambas de Alberto Da Veiga Guignard; podemos ainda citar os retratos das décadas de 1930 e 1940, do pintor e desenhista Benedito José Tobias³⁵ (Figuras 18, 19, 20, 21, 22 e 23); entre tantos outros.

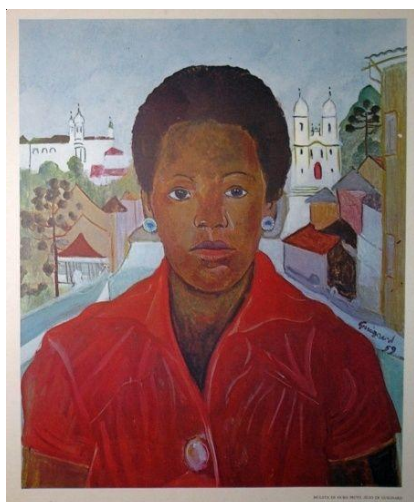


Figura 16



Figura 17

Na obra de Tobias encontram-se retratos que reestabelecem a condição humana da mulher negra através da delicadeza das expressões e traços faciais, enquanto marcas que dão personalidade às mulheres. Os registros evidenciam aspectos da individualidade das

³⁵ Benedito José de Andrade (Cabreuva, 1906 - São Paulo, 1979), foi artista paulista premiado, conhecido por seus retratos expressivos, de pessoas negras, em óleo sobre madeira e guache sobre papel das décadas de 1930 e 1940. Foi aluno de Viggiani, Panelli e Enrico Vio no Liceu de Artes e Ofícios.

modelos, pincelam rostos com reflexos de suas almas, nos trazendo nuances do axé de cada uma.

Os trabalhos destes e outros artistas compõem a figura da mulher não branca com dignidade, valorizando a estética da negritude e dando destaque para singularidades e complexidades identitárias não enrijecidas. São obras menos difundidas nos estudos de Arte, que distinguem as diferenças entre as mulheres negras e retiram elas do lugar genérico em que geralmente são postas. Essas produções são referências imagéticas de valor inestimável para identificação de muitas meninas e mulheres em nosso país. Elas contestam a normatização preconceituosa da época em que foram feitas e ainda dos tempos atuais. Comprovando o quão árduo e moroso tem sido os reconhecimentos institucionais, acadêmicos e comerciais de certas produções artísticas quando, de fato, se efetivam. É difícil colher frutos de plantas semeadas em terras hostis.



Figura 18



Figura 19

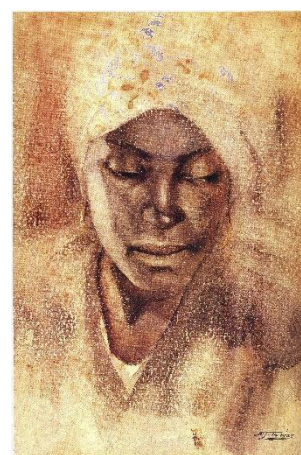


Figura 20



Figura 21

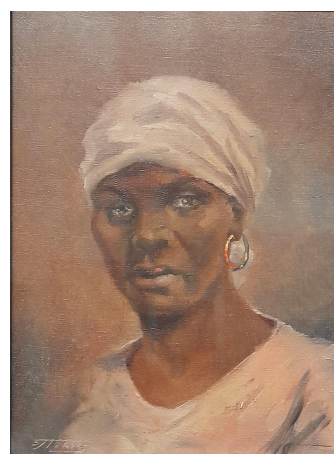


Figura 22



Figura 23³⁶

³⁶ Fonte das Imagens: Acervo digital Museu Afro Brasil. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/acervo-digital/acervo>. Acesso em: 09 dez. 2020.

Tão delicado quanto encontrar as produções que valorizam a imagem da negra na primeira metade do século XX é a disseminação dessa arte nos meios de troca e transmissão de conhecimento como elemento primordial para história e produção nacional. Como obras de arte presentes para além do *status* de subcategorias de uma Arte oficial ou ramificações das expressões artísticas que convencionalmente representam o Brasil.

O que aconteceria se imagens com mulheres negras, distintas, belas, em destaque, fossem disseminadas em maior escala que as imagens de mulheres não brancas subjugadas, convencionalmente propagadas em nossa sociedade? Os exercícios curatoriais e acadêmicos são atividades que ocorrem em zonas de poder. Elas exercem a função de filtrar e selecionar quais imagens entram nos espaços expositivos e quais se propagam nos ambientes educacionais. Nas zonas de poder é possível questionar representações estereotipadas, temáticas rasas ou generalistas que tendem a enquadrar a arte negra unicamente no mês da consciência negra, por exemplo. Elas podem fomentar novas associações que valorizam a figura da mulher negra e promover mostras e títulos de maior conectividade. Curadoria e espaços educacionais são capazes de criar inter-relações entre obras de arte que expressam poéticas e sensibilidades enunciativas de quem fala por si. Pois elas definem as margens de ação e representação para que as mulheres artistas negras narrem e pintem suas próprias histórias, mostrem suas perspectivas do mundo e das pessoas que nele vivem.

2.3.1 Negra à *la* democracia brasileira

O Brasil é um país de grande extensão territorial e diversidade cultural. O discurso de um povo brasileiro unificado pertence a um crescente sentimento nacionalista verificado no país após o marco da Proclamação da República, em 1889. Nesse contexto, a questão da mestiçagem ganhou destaque. Costa identifica que uma preocupação comum aos artistas da escola modernista “foi a tentativa de se conceber a imagem visual, étnica e social do que poderia ser chamado de povo brasileiro, ressaltando-se a miscigenação, a mestiçagem e certa maneira de ser que ia da rusticidade a uma calorosa sensualidade” (COSTA, 2002, p. 127). A imagem da mulher passou a se distinguir por um viés sociológico dado às representações, então apartadas do referencial masculino como modelo a ser copiado e pela maior liberdade estilística em substituição dos traços naturalistas e miméticos.

Através de perspectivas políticas distintas, a mestiçagem passou a ser vista com caráter benéfico ou maléfico pela e para a sociedade brasileira. A figura do mestiço foi

entendida, a princípio, como sombra deformada da figura do colono branco e europeu que pertencia a uma suposta raça pura, superior em diversos aspectos, mas também foi defendida por discursos integrativos e diplomáticos. No intuito de estruturar uma identificação nacional menos negativa aos corpos nem tão brancos e nem tão pretos: reconfigurando-se, assim, o povo brasileiro.

Sabe-se que a mestiçagem foi defendida como projeto político-ideológico, marcadamente positivista, de embranquecimento da sociedade. Com o qual seria possível e tolerável incorporar (*in-corpo*)³⁷ fenótipos afro-indígenas de maneira oculta, através de uma mistura atenuadora, um “filtro europeu clareador”, rumo à salvação intelectual, biológica e espiritual da nação, cada vez mais “limpa” e “branca”.

A pintura a óleo, “A Redenção de Cam” (1895) (Figura 24), do espanhol Modesto Brocos, feita no período que lecionou na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, ilustra o pensamento eugenista de reversão sobre o novo ser humano, descendente de negros africanos. No quadro, as mulheres de cor são representadas por mãe e avó que usam vestimentas ocidentalizadas, pisam na terra com os pés nus e se opõem às figuras masculinas brancas, cujas poses sugerem formas evoluídas de ser gente. Uma fórmula pseudocientífica, explícita, do entrecruzamento hierárquico de gênero e raça.

Em 1911, a tela foi exibida por João Batista de Lacerda, no Iº Congresso Universal das Raças, em Paris, junto com o artigo “Sur les métis au Brésil” (Sobre os Mestiços no Brasil), em defesa da utilização da mestiçagem como método de embranquecimento do povo brasileiro. Atualmente, a obra é muito citada pelos historiadores para desmascarar o pensamento racista da época.

Em 2018, a mesma tela foi apresentada ao lado da obra “Mãe Maria” (1945) (Figura 25), de Orózio Belém, na exposição *Das Galés as galerias: representações e protagonismos do negro no acervo do MNBA*, exaltando ambos os trabalhos por suas premiações na Escola Nacional de Belas Artes, pela luta das mães pretas em prol de suas dignidades e por se tratarem de representações de mulheres negras – figura pouco presente na produção artística do período pós-abolição até a década de 1950. Nota-se que Belém dominava técnicas naturalistas e explorou com maestria a expressividade facial em seus trabalhos (Figura 26).

³⁷ Dar ou tomar corpo; revestir(-se) de uma forma material. integrar (-se a) um elemento (ou um conjunto); inserir(-se), juntar(-se), introduzir(-se).



Figura 24



Figura 25



Figura 26

O catálogo desta mostra ainda conta com o poema “Mãe Preta” (1927) (Figura 27), de Saul de Navarro, que homenageia as amas de leite. Em um dos trechos do poema se lê: “a minha geração ainda conheceu o influxo de tua maternal grandeza e de tua capacidade christã de sacrifício, recebendo no berço e na infância a doçura dos teus olhos tristes” (NAVARRO, 1927, p. 3). O jornal ainda abordou a questão da “mãe preta” em outras edições (Figuras 28 e 29), trazendo imagens, críticas sociais e homenagens a sua simbologia.

A Mãe Preta tem, portanto, um papel importante dentro da narrativa histórica do Brasil e que ainda se faz presente no processo de construção identitária de muitas mulheres. Assunto que tratarei com mais profundidade ao realizar estudo de caso da mãe preta, no próximo capítulo.

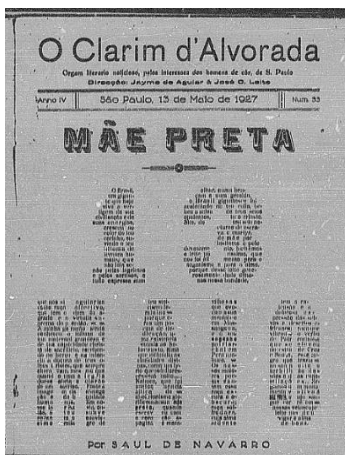


Figura 27³⁸



Figura 28³⁹



Figura 29⁴⁰

³⁸ NAVARRO, 1927, p. 3

³⁹ D'AGUIAR, 1930, p. 1

⁴⁰ CLARIM D'ALVORADA, 1940, p. 1

Voltemos nosso enfoque para a questão da mestiçagem, retratada em algumas obras de arte. A escritora Heloísa Buarque de Hollanda defende que “um caminho possível em busca de uma perspectiva decolonial brasileira seria uma análise radical da especificidade da questão de nossa mestiçagem, priorizando suas implicações nos processos constitutivos das desigualdades sociais” (HOLLANDA, 2020, p. 24).

Independente de ter sido defendida ou tratada de forma pejorativa, a subordinação imposta à mulher mestiça dá luz à construção simbólica da mulata. Na língua portuguesa, “mulata” é definida como: *s.f. Mulher, de cor amorenada, filha de pai branco e mãe negra, ou vice-versa*. No âmbito social, a mulata ainda é entendida como o “fruto do pecado”, um corpo fetichizado, objetificado com intuítos de prazer alheio e interesses pseudocientíficos de conversão da negritude. Dentro do pensamento simplista e racista da “ideologia da mestiçagem fundadora” (HOLLANDA, 2020, p. 21), o corpo da mulata é um ponto de encontro assimilador das diferenças entre os corpos brancos e negros, um canal estratégico de homogeneização da população brasileira. A negra mestiça, retratada no modernismo brasileiro, foi colocada em um lugar de destaque pelo viés sexual, pela assimilação e conversão dos povos de etnias diferentes.

Nos traços do argentino Hector Julio Páride Bernabó, naturalizado no Brasil em 1949 e conhecido como Carybé, a mulher negra aparece através do símbolo da progenitora da nação. A obra “Mulata Grande” (1980) (Figuras 30 e 31), coloca a negra no centro do quadro com dimensões gigantes, rodeada por outros personagens humanos e divinos. Uma composição que mistura identidades virtuosas e controversas da sociedade, com referências ao candomblé no contexto do cotidiano baiano. Uma narrativa visual alinhada com os princípios dos anos 1930 e 1940, que se apoiavam no mito da democracia racial brasileira. Nesta lógica, a mulata era mais bem-vista que a mulher de cor retinta por ter traços do rosto mais finos e tom de pele mais claro, atenuando a presença da negritude no país, através da “solução” da mestiçagem.

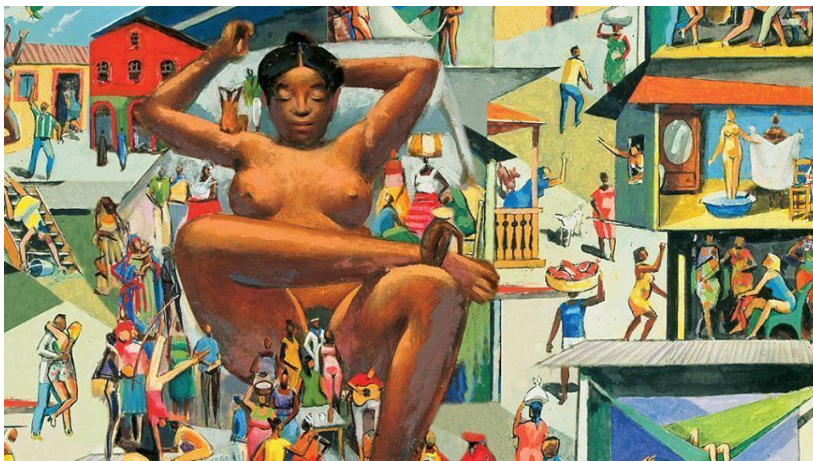


Figura 30

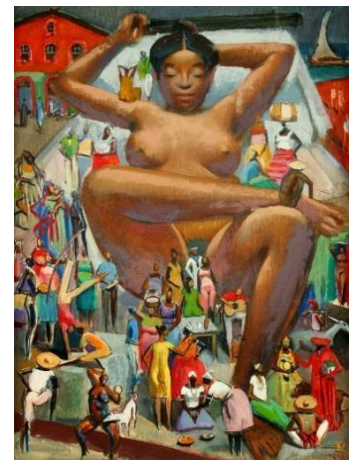


Figura 31

Assim, o lugar social que a mulata ocupa em nossa sociedade lhe oferece passagem para avenidas identitárias diferentes da sua. Muitas vezes ela não é considerada e/ou não se considera negra, mas tampouco pode se dizer branca.

As representações populares das mulatas, originárias do pintor modernista e carioca Di Cavalcanti, seguem ressaltando o corpo da mulher negra de forma erótica em ambientes que remetem à vida boêmia. Um caminho muito criticado pelo movimento feminista negro por reforçar a exotização, objetificação e hipersexualização da mulher negra de pele clara.

Por outro lado, existem apontamentos que defendem a interpretação dada nesses trabalhos pelo viés dito universal, alegre, materno e feminino das representações. Ademais, notam-se variações consideráveis de intencionalidades estéticas na produção de um mesmo artista. Comparando-se, por exemplo, as obras “Mulata em rua vermelha” (1960) (Figura 32), “Mulata-Mujer” (1952) (Figura 33) e “Mulheres na varanda” (1967) (Figura 34), todas feitas por Di Cavalcanti, mas com atmosferas diferentes entre si. E algumas obras da mesma época desviam da exotização para retomar à construção da mulher simples, cuidadora do lar (*política de assimilação dos corpos cultivados*), como no caso da pintura “Mulata e os Arcos” (1939) (Figura 35), de Pedro Correia de Araujo.

Contudo, por mais que esses artistas tenham se interessado e investigado a imagem da mulata, muitas das narrativas criadas em torno da negra de pele clara e traços finos, que foram enaltecidas nas representações nacionalistas durante o modernismo, ainda causam problemas de cunho preconceituoso e machista sobre a identidade das brasileiras.

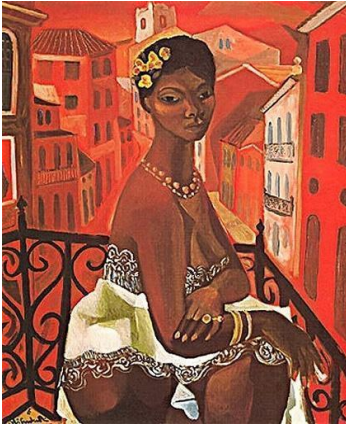


Figura 32

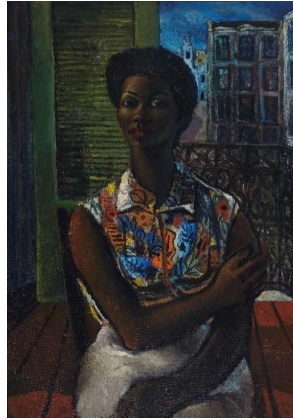


Figura 33



Figura 34

Os supostos elogios de uma beleza sensual, curvilínea, dócil, sorridente e bronzeada da mulata são também genéricos, superficiais e colonizadores, e não a isenta dos malefícios do racismo presente em nossa sociedade. Geralmente, as malfetorias apenas lhe atravessam de formas mais camufladas, mas ainda com intencionalidades cruéis. A mulata ocupa o papel da mulher erotizada, ao alcance dos serviços e prazeres sexuais, uma personagem antes atrelada à mucama (do quimbundo *Mu'kama*, amasia, escrava que ajudava nos serviços caseiros, acompanhava pessoas da família do senhor e às vezes era também a ama de leite). A mulata nos tempos modernos nada mais é do que uma atualização cínica do pensamento colonial. O estereótipo (3) da mulher na modernidade: a negra de pele clara, convertida em mulata-mestiça.

O sentido objetual e/ou animalesco se manteve sobre o corpo da mulher não branca, antes escravizada e agora prostituída. Em ambos os casos, ela não tem direito ao próprio corpo, que é absorvido pela sociedade como coisa pública, de fácil acesso. Sua imagem permanece distante das virtudes do ser-humano pensante e emotivo, no qual encontram-se qualidades intelectuais e interesses conjugais duradouros. E isso afeta, diretamente, os relacionamentos dos casais contemporâneos e a construção identitária da mulher brasileira.

Apesar de controversa, a palavra “mulata” ainda é aceita por muitas mulheres que procuram formas de acesso e aceitação de suas figuras em nossa sociedade.⁴¹ Além de carregar uma etimologia de cunho racista (MULATO: prefixo *mula*, do latim *mulusi* - burros, muares, mulas; com o sufixo *ato*), a incorporação do termo demonstra o grau de

⁴¹ A esse respeito, é possível ouvir relatos de brasileiras acessando entrevistas e palestras on-line. Cinco entrevistas feitas para o projeto “Colabora”, de Simone Marinho, a respeito das nomenclaturas negra, mulata e afro-brasileira, feitas em 2016. Acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=gPyf6uuXZrk>. E, ainda, se destaca o relato de Nátaly Neri, “A mulata que nunca chegou”, apresentado na conferência TEDxSãoPauloSalon, em 2017. Acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=02TBfKeBbRw>.

complexidade do racismo brasileiro. Gonzales o identifica como *racismo por denegação*⁴², no qual "prevalecem as teorias da miscigenação, da assimilação e da democracia racial" (GONZALEZ, 1988, p.72). Nessa lógica, a autodeclaração mulata pode ser associada a uma "fragmentação da identidade", que produz o "desejo de embranquecer" e uma "simultânea negação da própria raça, da própria cultura"(GONZALEZ, 1988, p.73).

Adilson Moreira, doutor em Direito Constitucional, escritor e advogado, explica um dos principais equívocos do mito da democracia racial que recai sobre a mulher brasileira:

[...] a narrativa da democracia racial está baseada no pressuposto de que nós brasileiros conseguimos transcender o problema do racismo. Que as diferenças existentes entre negros e brancos são consequências de questões de classe social. E esse mito está fundamentado em uma teoria sociológica que parte do seguinte pressuposto: os grupos étnicos, os diferentes grupos, passam por um grande processo de assimilação social: primeiro são discriminados; depois aceitos e depois conseguem ser integrados dentro da sociedade. [...] A escolha de uma pessoa de outra raça como parceiro sexual significa a assimilação estrutural dessa pessoa. [...] O grave problema desse argumento é que a miscigenação real que existe no Brasil não é e nunca foi produto de vontade genuína de pessoas de diferentes raças manterem relações sexuais umas com as outras, mas sim um processo histórico de violência sexual contra mulheres negras e indígenas. Mesmo após o fim da escravidão, nos tivemos toda uma política de embranquecimento baseada na ideia de que a presença da herança africana e indígena é um obstáculo ao desenvolvimento nacional. (MOREIRA, 2019, n.p.).

Um relato visual que dialoga diretamente com as palavras de Moreira é a obra "Miscigenação" (2004) (Figura 36), de Aparecida Rodrigues Azevedo.



Figura 35



Figura 36

⁴² O conceito do racismo por denegação é extraído da categoria freudiana de *denegação* (Verneinung). "Enquanto a denegação de nossa ladioamefricanidade, o racismo `à brasileira` se volta justamente contra aqueles que são testemunho vivo da mesma (os negros), ao mesmo tempo que diz não o fazer (`democracia racial` brasileira)" (GONZALEZ, 1988, p.69).

Outro ponto importante ressaltado por Moreira, que caracteriza o *racismo à brasileira*, é a dimensão que ele adquire apenas no âmbito individual para o entendimento comum da população, como se o crime ocorresse apenas através das relações interpessoais. De maneira que se identifica um sujeito único que pratica o ato racista, quando, de fato, o racismo não se restringe a microrrelações. Ele está engendrado em políticas estruturais, institucionais e condutas culturais. O que torna necessário medidas afirmativas de dimensões coletivas, macro-políticas antirracistas, para que mudanças efetivas aconteçam. Ainda assim, tampouco estamos isentos do exercício da autocrítica para apuração de nossa consciência, desconstrução das perspectivas preconceituosas que reproduzimos e em defesa da equidade e respeito mútuo.

Perspectivas preconceituosas, adquiridas em um sistema colonial, eurocêntrico, patriarcal e racista, podem e devem ser revistas no decorrer de nossas vidas. E o contato com vozes historicamente silenciadas gera reflexões dialéticas importantes nesse processo.

Dentro deste movimento de escuta empática e autoavaliação, duas obras de artistas diferentes são aproximadas aqui por representarem os corpos de mulheres em contextos que tensionam sua objetificação. São elas: a pintura “Três mulheres” (1972) (Figura 37), de Maria Auxiliadora⁴³, e “Sem Título” (1980) (Figura 38), de Maria Lídia Magliani⁴⁴. Suas perspectivas tem variações interessantes de serem observadas.

A primeira obra apresenta três mulheres conversando sobre compromissos amorosos, enquanto duas delas descansam em um colchão de casal no chão. O ambiente em que estão é fechado, com piso de taco de madeira, tapete e uma arara de roupas ao fundo. Auxiliadora usou cabelo de verdade, pasta caseira, tinta e óleo para dar relevos volumosos à pintura. Compondo a conversa das mulheres com balões de diálogo – código gráfico comumente usados nos quadrinhos, cartoons e na Pop Art. A intimidade da cena revela aspectos pessoais da vida dessas mulheres e indica um espaço de conforto e confiança, em que as personagens se sentem à vontade com a nudez de seus corpos.

⁴³ Maria Auxiliadora da Silva (Campo Belo, 1935 – São Paulo, 1974) foi uma artista autodidata brasileira. Ainda criança, Maria Auxiliadora chegou a São Paulo e precisou trabalhar como empregada doméstica. Apesar das dificuldades econômicas, desenvolveu técnicas próprias em suas pinturas e expôs dentro e fora do país.

⁴⁴ Maria Lídia dos Santos Magliani (Pelotas, 1946 – Rio de Janeiro, 2012) foi pintora, desenhista, gravadora, ilustradora e cenógrafa. A densidade de sua produção é marcada por figuras humanas de traços expressionistas.

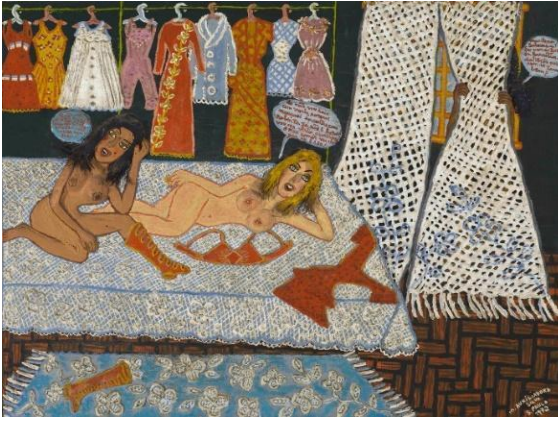


Figura 37

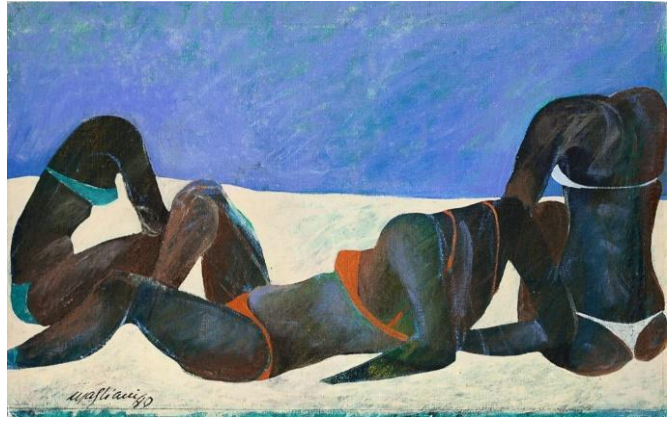


Figura 38

Por outro lado, a segunda obra apresenta três mulheres pretas, de biquíni, descansando na areia da praia, pintadas sem as cabeças. A ausência simbólica dessa parte do corpo conduz o observador a se questionar sobre essa escolha compositiva e sobre as possíveis identidades dessas mulheres. É também uma crítica direta e inquestionável a objetificação dos corpos – posto que a cabeça assim como o rosto de uma pessoa são partes expressivas de sua identidade, personalidade e intelecto – e apagamento histórico feito pelo sistema colonial sobre a identidade das mulheres negras.

Magliani comenta que seu trabalho é “aberto à interpretação de cada espectador e que cada um vai encontrar nele, ou acrescentar a ele as suas prioridades. Para alguns será importante a discussão da linguagem em si. Para outros, a investigação da condição humana” (MAGLIANI, 1987 apud SIMON, 2016, n.p.). Ela é reconhecida por sua dedicação, técnica e irreverência, que refuta a racialização de sua pessoa por perceber a ausência da racialização de artistas brancos. Um fato que está ligado ao pensamento universalista, de cunho eurocêntrico e colonial. A artista comenta:

Ser uma pessoa de cor negra não interfere em nada na minha pintura, eu não entendo a sempre presente preocupação de pessoas com este aspecto. É minha vez de perguntar por que parece tão excepcional que um negro pinte? Por que a condição social de artistas de cor branca nunca é mencionada? Por que sempre me perguntam como é ser negro e ser artista? Ora é igual ao ser de qualquer outra cor. As tintas custam o mesmo preço, os moldureiros fazem os mesmos descontos e os pincéis acabam rápido do mesmo jeito para todo o mundo. A diferença quem faz é a mídia. É “normal” ser branco e, portanto, é natural que o branco faça tudo, mas quando se trata de um negro, age como se fosse algo fantástico, um fenômeno – o macaco que pinta! Não gosto disto. (MAGLIANI, 1987 apud BOHNS, 2020, p. 216)

Magliani foi a primeira estudante negra formada no Instituto de Artes da UFRGS e foi a única artista negra identificada no acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul em 2019⁴⁵ – MARGS.

⁴⁵ Dados divulgados sobre o processo de pesquisa e produção da exposição “*Gostem ou não – Artistas mulheres no acervo do MARGS*”. Inaugurada em 19 de dezembro de 2019. Disponível em:

A qualidade estética e importância política da produção de Auxiliadora (Figura 39) e Magliani (Figura 40) fica evidente não somente pela técnica de seus trabalhos, pela ousadia de suas temáticas como também é inerente às suas histórias e presenças enquanto mulheres negras nos espaços culturais e acadêmicos. Um diferencial importante entre o começo e meados do século XX: novos corpos criadores, cujas presenças adquirem reconhecimento e valor nos espaços institucionais, com abordagens estéticas reflexivas e inovadoras que elas trouxeram em suas representações de mulheres não brancas.

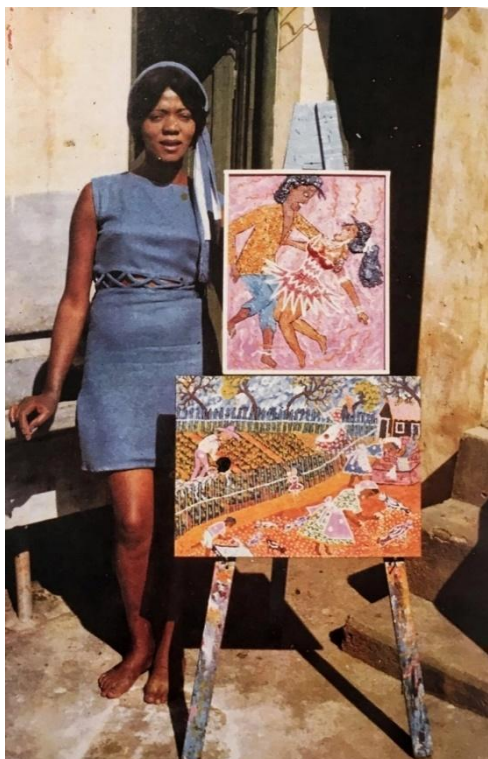
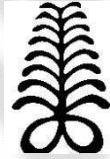


Figura 39



Figura 40

3. ESTUDO DE CAUSO⁴⁶



⁴⁶ **Causo** é uma referência oral da palavra "caso" ou "circunstância".

3.1 MÃE PRETA⁴⁷

Preta Íris defronte a morte
Preta tatuagem no teu braço
Preta laminada, fino corte
com pés no chão, saia e cansaço

Arma na cabeça dos seus filhos
Plano de fundo, escuridão
Mira entrecruzada nos teus cílios
Sombra do corpinho pagão

Rádio, cinto policial
Preta enraizada
Do bico do peito
para boca senhorial

Preta, meu facão na goela
Preta, respeito à favela

É preta, 'Mãe Preta'
é o nome do quadro.
Governança Preta
é o fim do enquadro

Preta rotina guerra civil
Preta fúria de salvar meu 'fio'.
Putá preta sim que me pariu.



⁴⁷ Experiência audiovisual da música autoral e vídeo através do QR Code ou link:
https://youtu.be/vU_jkhiYDII

3.2 O(S) CAUSO(S) DA(S) MÃE(S) PRETA(S)

O poema “Mãe Preta” foi criado por mim, dentro desse projeto de pesquisa sobre o corpo da mulher negra presentificado na arte brasileira. E a produção sonora da música foi feita em conjunto com três artistas, parceiras de pesquisa: a musicista Helena Menezes, a atriz e mãe preta Thais Dias e a sonoplasta Viviane Barbosa. Poema e música são tentativas de apreensão e descrição poética de duas pinturas distintas, feitas com intervalo de tempo de pouco mais de cem anos, ambas chamadas “Mãe Preta”, feitas pelos artistas Sidney Amaral em 2009-14 e Lucílio de Albuquerque em 1912 (Figuras 41 e 42). A pesquisa parte de um olhar cuidadoso sobre as obras pictóricas em relação aos contextos históricos, econômicos e sociais de cada uma. Consideram-se aspectos da transformação do arquétipo da mãe preta ao longo dos anos, através do estudo das construções imagéticas. Identificam-se nesses dois quadros, e em outras criações xarás⁴⁸, as figuras das mães pretas entrecruzando um conjunto importante de forças políticas e sociais que demandam maior atenção. Por isso, poema e música iniciam o estudo de "causo" sobre a construção imagética do arquétipo da mãe preta, através da análise de obras de arte nomeadas por essa temática, abordando algumas de suas particularidades no campo identitário.

Algumas experiências são entendidas por diferentes sociedades e em tempos distintos como ponto de uma encruzilhada, por serem consideradas, em uníssono, singulares e transformadoras, como no caso da maternidade. Sem qualquer intenção de romantizá-la, esta afirmação inicia o pensamento que seguiremos para demonstrar o quão complexo pode ser o processo de tornar-se mãe para a identidade de uma pessoa. Seja ele visto para o “bem” ou para o “mal”, sem criar juízo de valor.

Mesmo nos casos de rejeição aos bebês, de depressão pós-parto nas sociedades modernas, ou nas organizações comunitárias que descentralizam da mãe biológica as atribuições dos cuidados de uma criança, o vínculo entre uma mãe e seu(s) filho(s) comumente se estreitam e intensificam, especialmente durante a(s) infância(s). Isso ocorre quando a convivência e o contato entre os dois não é radicalmente interrompida ou impedida por outros fatores.

Os contextos brasileiros que influenciaram a construção imagética da mãe preta (séculos XX e XXI) podem ser apreendidos através das obras que serão analisadas. Os quadros descritos no poema têm um século de distância entre si e podem ser vistos como

⁴⁸ **Xará** s.m. e.f. (Do tupi *xe`rera*, meu nome). *Bras.* Pessoa que tem o mesmo prenome que outra; homônimo.

vértebras de uma mesma coluna. São pinturas unidas não apenas pelo nome que carregam, mas por uma linha-tronco feita da relação de autonomia, resistência e desafio contra opressões, representadas nas figuras das mães pretas em destaque. Por isso, as obras serão interligadas aqui através da simbologia ideográfica da *adinkra*⁴⁹ Aya (Figura 45).



Figura 41

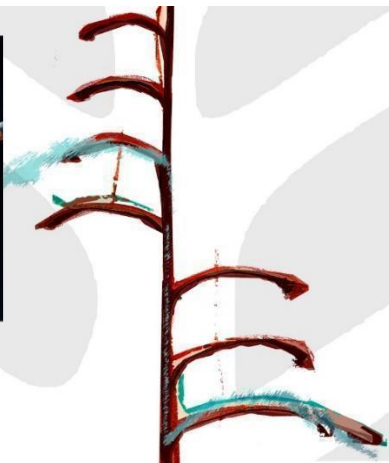


Figura 42

O uso de grafismos esquemáticos e simbólicos é um registro epistemológico importante. Eles têm sido feitos através de mapas cartográficos nesta pesquisa científica, e são explicados na abordagem metodológica. A jornalista Flora P. da Silva e o designer Natan Aquino iniciaram o projeto “Afreaka” (2012) de mídia alternativa, educação e produção cultural. O site do projeto oferece uma explicação e alguns registros visuais (Figuras 43 e 44) da *Adinkra* que ajudam a entender essa escolha:

Caracterizado pelos símbolos visuais estampados, o tecido *Adinkra*, mais do que um item decorativo, carrega mensagens evocativas que transmitem a sabedoria tradicional, os aspectos da vida e do ambiente e as virtudes da cultura local [...] Os distintos significados muitas vezes estão relacionados com provérbios, compondo um conjunto de ideias que, ao representar conceitos e aforismos, guia a ética e a política da comunidade. De forma abstrata, podem também traduzir eventos históricos, expressar atitudes particulares e até mesmo o comportamento de quem os usa. (SILVA, 2012, n.p.)

A *Aya* também está presente na pintura de Amaral, na tatuagem no braço da mãe preta (Figura 38). Esse símbolo tem em sua base a forma de duas estruturas circulares que sustentam um crescente de arcos horizontais e paralelos que seguem para cima. É

⁴⁹ ADINKRA (adeus à alma). Cada um dos símbolos ou ideogramas da cultura dos povos akan que se localizam, atualmente, nos territórios de Gana e Costa do Marfim. Impressos por meio de desenhos entalhados em pedaços de cabaça, estampados principalmente em tecidos e usados em ocasiões especiais (LOPES, 2011).

associado à samambaia, por ser uma planta que se adapta e floresce em condições adversas, circunstâncias presentes nos quadros de Amaral e Albuquerque.



Figura 43



Figura 44

As duas mulheres retratadas testemunham uma política governamental de descaso e condenação da vida de seus filhos. A presença e ação materna, em ambos os quadros, denunciam a letalidade desses sistemas de organização da sociedade em que estão inseridas e que recaem sobre vidas inocentes. As duas pinturas destacam a figura de uma mãe preta consciente da realidade em que vive. Trazem, através dos corpos, a simbologia de ousadia, resistência e coragem. Distinguem-se, porém, no desdobrar de cada narrativa. Posto que a mãe preta de Albuquerque está prostrada no chão, contemplando seu filho em um ambiente interno, indicativo de um estado compulsório que a obriga ceder seu leite e embalo a um nenê branco em vez do seu filho, pequeno e retinto. Típica condição das amas de leite, ainda populares no início do século XX, no Brasil. Enquanto a mãe preta de Sidney, mesmo encurralada pela mira de armas de fogo, enfrenta com um facão a autoridade que aponta uma pistola para seu filho. Cena que evidencia o contraste das tecnologias de cada arma. Uma potente analogia à desvantagem estrutural das classes sociais mais pobres, frente ao financiamento da morte encomendado pelo governo e concretizado pelas mãos da polícia, suposta agente de segurança da sociedade civil.

A política de morte, retratada nas obras, é discutida por Achille Mbembe no ensaio “Necropolítica”.⁵⁰ Seu conceito está apoiado no entendimento da *soberania* como estrutura transgressora dos limites mortais, capaz de definir os seres “descartáveis” de uma sociedade. E aprofunda o *biopoder* foucaultiano para dar conta das formas contemporâneas

⁵⁰ NECROPOLÍTICA (necro+política, do grego: política de morte). Este ensaio foi publicado pela primeira vez no ano de 2003, em inglês como “Necropolitics”, pela revista interdisciplinar de estudos culturais da NYU Steinhardt School of Culture, Education, and Human Development. Recentemente foi traduzido por Renata Santini e distribuído no Brasil pela editora n-1.

de submissão da vida ao poder da morte. Revelando o *necropoder* de Estados que definem “topografias de crueldade”, ao submeterem sua população à geopolítica que impõe sobre seus corpos a condição de “mortos-vivos”. O reflexo desses conceitos é perceptível na condenação dos corpos negros retratada nas duas obras. Tais opressões são testemunhadas em desagrado pela mãe na composição de Albuquerque e confrontadas pela outra mãe, na narrativa de Amaral.

A maternidade é carregada de simbologias históricas por si só. Mas as construções imagéticas, vistas nesses e em outros trabalhos sobre a mãe preta, parecem apontar para questões de sentido oblíquo ao seu referencial “genérico”. Um estudo que exige outros movimentos associativos, pois bastam algumas pesquisas e logo as obras identificáveis por essa temática se fazem numericamente presentes. Diferentes criações artísticas se propuseram a falar sobre a mãe preta. Seus discursos políticos heterogêneos compõem um complexo narrativo em que um trabalho dialoga com o outro, sob múltiplas perspectivas da mesma questão⁵¹. As micronarrativas⁵² de cada obra são diferentes. Elas geram um movimento histórico-reflexivo e rizomático que é uma forma de pensar característica da pós-modernidade e que está relacionada a dois processos: o fim das *estruturas analíticas lineares* e das *narrativas globais universais*, que já não dão conta da percepção contemporânea de realidade.

A persona “mãe preta” se repete nos títulos de algumas obras. O que serviu de base comum para um recorte e seleção dos trabalhos presentes neste estudo de “causo”. Salientando-se que não foram encontradas, com a mesma fluidez, quantidades semelhantes de trabalhos cujos títulos atribuíssem uma adjetivação racial à condição materna de outras etnias, como “mãe branca”, “mãe amarela” ou “mãe indígena”.

Contudo, mesmo ao dar enfoque às especificidades da imagem da mãe preta, abarcar todas as obras nacionais ligadas a esta temática seria demasiada pretensão. Assim, foram elencadas cinco peças feitas por artistas diferentes, em décadas distintas, do

⁵¹ Este estudo de caso foi feito no mesmo período de pesquisa e produção coletiva do espetáculo teatral “Ireti”, em que estive em pesquisa com a Cia do Despejo. Os encontros com o grupo de teatro ocorreram no centro da cidade de São Paulo. E a pesquisa foi atravessada diversas vezes pela desigualdade social latente na região que apresenta alto grau de vulnerabilidade social. A narrativa de Ireti é guiada por uma mãe preta, inspirada na personificação de Nanã Buruku. Na história ela aparece como a mulher que pariu e levantou com seus braços o Brasil. País que pretere, mata seus filhos e lhe relega à ingratidão e às sombras. Vislumbrando este mundo, onde suas crianças vivem numa realidade cruel, ela deseja a matéria da criação de volta para si, buscando uma maneira de acabar com o desequilíbrio do mundo.

⁵² O conceito de *micronarrativa* vem de uma noção anterior, utilizada por artistas e pensadores contemporâneos para tratar de questões políticas “mais específicas e cotidianas”, denominada “micropolítica”. Está ligado à diluição das polaridades globais com o fim da Guerra Fria, à descentralização da política tradicional e ao conseqüente enfraquecimento das narrativas hegemônicas. As narrativas políticas do cotidiano foram abordadas no campo das Artes pela pesquisadora e crítica de arte Katia Canton, dentro do livro “Da política às Micropolíticas”.

início do século XX até a contemporaneidade, que se destacaram na pesquisa por estarem interligadas pelo mesmo título e tema em questão. São elas: “Mãe Preta” (1912), óleo sobre tela, de Lucílio de Albuquerque; “Mãe Negra” (1930), óleo sobre tela, de Lasar Segall; “Mãe Preta” (1955), estátua em bronze, de Júlio Guerra; “Mãe Preta”, (2009-14), acrílica sobre tela de Sidney Amaral; e “Mãe Preta” (2018), projeto de pesquisa e exposição, de Isabel Löfgren e de Patrícia Gouvêa. Neste último caso, Lofgren e Gouvêa reinterpretaram obras de arte com a presença da *mãe negra* com fotografias, vídeos e uma instalação *site specific*.



Figura 45

3.3 DOS ARTISTAS AS SUAS OBRAS

As mães pretas de Lasar Segall e Júlio Guerra apresentam, cada qual em circunstâncias próprias, características do chamado modernismo brasileiro. Movimento cujas propostas estéticas, gradativamente, organizaram e defenderam a ideia de *identidade do povo brasileiro*, como visto no capítulo anterior. Mas o discurso nacional sobre “mães pretas” tem muitas nuances, como veremos. Entretanto, ao observarmos as obras de Segall e Naves, pode-se ter em mente que a estética modernista, adotada por ambos, prezou mais

pela *liberdade subjetiva* do que pela *imitação clássica do real*⁵³. Lasar Segall era lituano, descendente de judeus, e encontrou no Brasil uma terra segura para viver longe do nacionalismo antisemita da Alemanha. Rodrigo Naves, professor e crítico de arte, vê no estilo de Segall um paradoxal “expressionismo sóbrio” (NAVES, 2011, p.207), cuja arte observa “temas e situações capazes de propiciar empatia e identidade” (NAVES, 2011, p. 209) com altruísmo e simpatia pelos mais humildes. Naves denota “progressiva classicização e simplicidade” (NAVES, 2011, p.229) na obra do artista, quando passa a viver em uma realidade de “maior miséria e menor conflito social” (NAVES, 2011, p.229) no Brasil, a partir de 1923.

Sobre a versão “Mãe Preta” de Segall, a doutora em história Jacqueline Vigário e o professor Enrique Puigcerver a definem “estática e universal”, através do humanismo objetivo do período neoclássico do artista. Por outro lado, trazem considerações importantes para a chamada “identidade nacional brasileira”:

O primeiro dado impactante de “Mãe Preta” é a representação de uma mulher negra com o filho branco no colo. Contudo, ao olharmos para os detalhes fisionômicos da mãe e da criança, podemos destacar a semelhança da boca, dos olhos e do nariz entre elas. Há uma quase simetria entre os traços da criança e os da mãe, mas, por sua vez, essa simetria poderia ser interpretada, talvez, como um recurso adotado por Segall para relatar a fusão ideal ou transcendente, em termos afetivo-morais, do tema da maternidade, ou, dito de outro modo, do arquétipo sagrado da maternidade no âmbito do cristianismo ocidental. [...] Segall transfere essa fusão de caráter sacro ou universal para uma significação social, por exemplo, quando sinaliza para o tema da miscigenação. Também a significação social da fusão das duas figuras pode ser captada na força desproporcional (ou gigantesca) dos braços da mãe preta, que acolhem, sustentam e delimitam o espaço figurado e utópico da criança. [...] mesmo em sua declarada intenção sacro-universal do arquétipo da maternidade, confessa a impossibilidade de simular as evidências dos conflitos étnicos, culturais, econômicos e sociais do Brasil histórico e colonial. Ao final, na representação do arquétipo da Mãe Preta, ou do arquétipo da Mãe da Ternura, o que o espectador vê é uma pintura de denúncia social. (VIGÁRIO; PUIGCERVER, 2021, p. 199)

Aprofundando a análise, pode-se comparar a dinâmica reflexiva das denúncias contidas na pintura que Segall faz em 1930 com os conflitos político-sociais em torno da “Mãe Preta”, de Júlio Guerra (Figuras 46 e 47). A escultura, feita em bronze, foi inaugurada em 1955 no Largo do Paissandú, Centro Histórico de São Paulo.

Júlio Guerra nasceu, viveu e morreu em Santo Amaro, e não costumava seguir princípios europeus em seus trabalhos. O projeto para criação de um monumento à Mãe

⁵³ Mesmo com a influência direta da vida na Europa, por ser estrangeiro, Lasar Segall desenvolveu especificidades em seu estilo e temática no contexto brasileiro e, foi bem acolhido pelos modernistas em São Paulo, que defenderam uma estética do “*belo artístico* afastado do *belo natural*”, nas palavras de Mário de Andrade.

Preta se concretiza junto à Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos⁵⁴, após vencer um concurso público de maquetes para as comemorações de encerramento do IV Centenário da Cidade de São Paulo. O monumento fez deste diálogo arquitetural entre a escultura de Guerra e o centro religioso um marco histórico importante para a cidade.

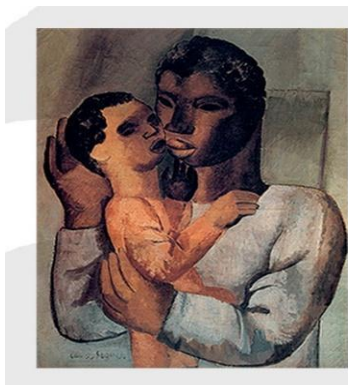


Figura 46



Figura 47

Um monumento é uma representação escultórica comemorativa que entrecruza forças simbólicas através do espaço-tempo. No entendimento da crítica, historiadora e professora Rosalind Krauss, “a premissa subjacente ao estudo da escultura moderna” é a relação dessas dimensões, pois “qualquer organização espacial traz no seu bojo uma afirmação implícita da natureza da experiência temporal” (KRAUSS, 1998, p. 6). Neste caso, a escultura cria um *lugar*⁵⁵ ativado não apenas pelas dimensionalidades espaço-tempo como através da dinâmica político-social contemporânea, estabelecida pelos corpos presentificados em torno do monumento. Esta “Mãe Preta” é diariamente rodeada de pessoas em situação de vulnerabilidade social e recebe muitas manifestações religiosas, políticas e artísticas dos afro-brasileiros. Sua memória se torna ritual, experiência de registro dos afetos que a circundam.

A estátua, tombada pelo CONPRESP em 2004, mostra uma ama de leite recostada com dimensionamento anatômico desproporcional, considerado modernista. O tamanho excedente das pernas nos remete ao telúrico e o artista se refere à obra enfatizando a condição subordinada da mãe preta em relação ao filho branco ao qual servia (FAUUSP, [1994], 2019).

⁵⁴ A simbologia da Nossa Senhora do Rosário dos homens pretos faz referência ao sincretismo religioso. A história da Santa é transmitida oralmente com o passar das gerações, e está associada aos negros escravizados de origem Bantu que participavam da católica Festa do Rosário. Atualmente a Santa é celebrada por Reinadeiros e Congadeiros. Para acessar uma referência musical ouvir "Senhora do Rosário", interpretada por Nelson Mateus e as Filhas de Iemanjá, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hLTGEBHiJeQ>

⁵⁵ O "*lugar*" é entendido aqui como um local ou construção geradora de sentidos, de alta carga simbólica, que acolhe interações significantes e guarda um referencial de pertencimento àqueles que o ocupam.

Ainda que o monumento de Guerra e as pinturas de Segall e Albuquerque intuem sobre alguma consciência histórica à imagem da mãe preta, o retrato desta mulher permanece em um ponto antagônico, posto que sua imagem está abraçada ao futuro branco e masculino da nação. Coincidência ou não, os três artistas em questão são homens brancos. E o contraste na posição social das figuras criadas, reforçado pelas desigualdades raciais e de gênero em nosso país, segue como memória viva e imperativa na identidade do corpo de muitas mulheres negras.

O antropólogo e curador de arte Alexandre Araújo Bispo nos recorda da finitude e brevidade do ciclo de vida humana, e das diferentes qualidades na inscrição de memórias coletivas e individuais no desenho da paisagem de uma cidade. Por exemplo, em relação à escolha dos monumentos urbanos e nomes de ruas que homenageiam personalidades históricas. Salientando, assim, o aspecto manipulável de uma memória, tendo em vista que a ela não é uma instância dada, mas sim literalmente construída através das escolhas feitas por alguns membros da sociedade elitizada. Essas escolhas, por sua vez, podem ser conflitantes quando os grupos que as idealizam têm posicionamentos políticos distintos, o que gera um choque direto sobre a memória daquela personalidade:

Ela (monumento Mãe Preta de Julio Guerra) é contemporânea do monumento às bandeiras [...] As duas estátuas nascem no mesmo momento, que é nos anos 20. Os grupos de negros e os grupos de brancos que queriam colocar esses monumentos na cidade. Ambos foram idealizados nos anos 20 e só vão ser realizados de fato no contexto das comemorações do quarto centenário da cidade de São Paulo. O que aquele grupo de negros queria dizer com essa ama de leite? As amas de leite foram o sustentáculo da nação brasileira. Era isso que eles queriam dizer. Nos anos 50 isso fazia muito sentido. Porque fazer o elogio às amas de leite era necessário e era bom. (BISPO, 2021, n.p.).

Bispo explica como o discurso da ama de leite se modifica, de acordo com a política vigente em cada época, afetando nossa memória social. Fato que implica observar o passado, buscando entender o que foi dito e o que não foi dito, pois construir narrativas de memórias é também uma questão de poder, e, portanto, política. Se a mulher negra chegou a ser santificada em certo período histórico e homenageada nos projetos da década de 1920 - no século XX, porque sua amamentação era necessária para a aristocracia brasileira-, ela também foi criticada por parcela da geração de 1970 que procurou outros signos para construção de ícones nacionais:

Aquela estátua está tão cheia de conflitos e tensões para escolha dela ali naquele lugar. Porque o grupo que idealizou aquela estátua nos anos 20 queria uma estátua de uma mulher linda de bronze liso, inclusive. Eles não queriam aquela figura grosseira e modernista de pés grandes, descalça, com cara de suja. Eles queriam uma estátua segundo o modelo da estatuária clássica. [...] Aquela imagem não é clássica, ela é moderna. Ela é grosseira. Ela é uma mulher sentada no chão. E eles

estão querendo elaborar um discurso de que ela foi o sustentáculo da nação. Ela criou todos os bebês para virarem os presidentes da república, para viverem grandes advogados. Quando é que elas vão ser de fato desprezadas? Com o advento da república e do discurso da medicina, sanitário de limpeza e discursos racistas eugênicos quando o negro vai ser visto como uma figura inferior. E o seu leite como poluente. Se inicialmente as amas de leite tem um leite forte, ela cria os filhos e é dedicada, com a transição do império para república ela passa a ser vista como uma figura perigosa. Aquele leite dela passa algo que está na base, ele passa a própria raça que é inferior. O discurso se modifica. Nessa modificação de discurso, evidentemente, você começa a construir outras memórias. A ama de leite não é mais essa figura legal desse leite poderoso. Quem é que você introduz agora para dar leite para as crianças? As amas de leite brancas, europeias. [...] Aquela memória vai se transformando com o tempo. Nos anos 70 vão fazer a crítica. [...] Não teria porque ter orgulho de alguém que foi mega explorada pelo sistema e colocou os brancos no lugar que eles assumiram. [...] Para um certo movimento negro a mãe preta não interessava. Interessavam outros símbolos. O zumbi, por exemplo. [...] Quer dizer que a mãe preta não resistiu nada? Não lutou nada? Ela só se dobrou? (BISPO, 2021, n.p.).

Mesmo que as mães pretas das três obras tenham em comum o fato de segurar crianças brancas, os discursos e desdobramentos presentes em cada trabalho têm variações consideráveis.

Voltemo-nos agora para a contextualização das primeiras obras vistas neste estudo. Em um tempo linear, os trabalhos de Segall e Guerra estão entre os trabalhos de Lucílio de Albuquerque e Sidney Amaral. Mas procuraremos seguir por associações conjuntas ao complexo histórico e às poéticas abordadas em rede de pensamento transversal.

Albuquerque nasceu no Piauí, longe das metrópoles nacionais, em 1877, e só ingressou na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (ENBA) em 1896. Então, conheceu a artista Georgina Moura Andrade de Albuquerque⁵⁶ – a propósito, uma figura feminina importante na vida de Lucílio e nos meios sociais que frequentaram –, com quem se casou e teve dois filhos. Em 1906, ganhou o Prêmio de Viagem da ENBA, com a tela *Anchieta escrevendo o poema à Virgem*. O casal viveu na Europa por cinco anos e retornou ao Brasil com mais reconhecimento, por fazerem parte do círculo de artistas que seguiam tendências estéticas parisienses, como o impressionismo e o surrealismo.

Produziu a obra “Mãe Preta” (1912) quando retornou da Europa para o Brasil, dentro do contexto de mudanças da sociedade após a abolição da escravidão. A obra foi exibida na Exposição Geral de Belas Artes, organizada pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Além da qualidade técnica no trabalho de Lucílio, que conserva a individualidade

⁵⁶ Georgina Moura Andrade de Albuquerque (Taubaté, 1885 – Rio de Janeiro 1962) foi uma importante pintora, desenhista e professora brasileira. Em 1918, ganha medalha de ouro no 26ª Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro. Em 1920, foi a primeira mulher brasileira a compor um júri de pintura e primeira mulher diretora da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde estudou e lecionou. Em 1922, cria uma de suas maiores obras, “Sessão do Conselho de Estado” uma pintura histórica que retrata a sessão do Conselho de Estado do Brasil, de 2 de setembro de 1822, que precedeu a declaração da independência do Brasil, colocando a figura da mulher (no caso, a princesa Maria Leopoldina) como protagonista do evento.

da figura da mulher, esta obra se destaca por suas qualidades sociais através das possíveis narrativas apresentadas. Segundo a professora de História da Arte Maraliz de C. V. Christo, essa tela evoca sentimentos antagônicos no espectador, pois ao mesmo tempo em que há ternura pela ligação afetiva com a mãe que amamenta, há também um mal estar pela substituição da criança negra pela branca. Após a abolição, o negro passou a ser um tema típico para retratar o exotismo do Brasil. Muitas vezes, a imagem era romantizada e estereotipada, seguindo uma lógica de venda de produtos nacionais, mas, nesse caso, Lucílio manteve traços da pobreza em que vivia esse grupo social, pintando a mãe negra em "seu próprio ambiente paupérrimo e sem nenhum otimismo quanto ao futuro" (CHRISTO, 2009, l.15).

Por outro lado, Sidney Carlos do Amaral nasceu e viveu em São Paulo, foi artista e professor da rede pública. Sua produção tem uma poética versátil para retratar o cotidiano problematizando questões identitárias, e fomentando o debate artístico sobre a representação dos negros. Na década de 1990, estudou no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, na Escola Panamericana de Artes, e na Fundação Armando Álvares Penteado. Em 2001, realizou sua primeira exposição individual no Centro Cultural São Paulo (CCSP).

A obra de Amaral, "Mãe Preta (a Fúria de Iansã)", foi exibida em 2014, na exposição "Histórias Afro-atlânticas", no Instituto Tomie Ohtake. Em uma entrevista concedida à pesquisadora Adriana de Oliveira Silva (2018), o artista fala, brevemente, sobre a construção da imagem apoiada no filme "Cristo Rey", de 2013, dirigido por Leticia Tonos Paniagua⁵⁷: "eu limpei ela, eu tirei todo o fundo, só deixei a cena, como se fosse em qualquer lugar do mundo" (AMARAL, 2017, n.p.). Sobre a síntese compositiva descrita por Amaral, ao mesmo tempo que o artista retira os elementos particulares do contexto do filme e insere a figura da mãe preta num fundo escuro que pode ser parte de qualquer região de conflito, ele também faz referência ao contexto brasileiro, com o bordado usado pela polícia militar de São Paulo (Figura 48), pintado no uniforme da figura masculina.

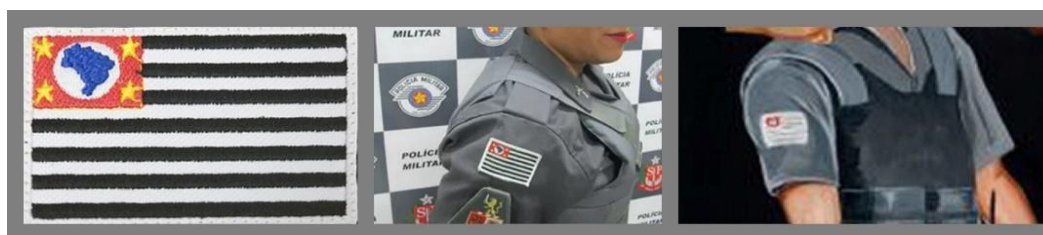


Figura 48

⁵⁷ Leticia Tonos Paniagua (Santo Domingo, República Dominicana) é uma diretora, produtora e roteirista dominicana nascida em Santo Domingo. Formada em Publicidade em 1992 pela APEC University, ela obteve mestrado em Comunicação Audiovisual na Universidade Internacional da Andaluzia, na Espanha.

Para o crítico de arte Thadeu Chiareli, Sidney é dos poucos artistas negros que investe fundo no autorretrato para realizar uma intensa pesquisa sobre a expressividade enunciativa dos indivíduos retratados. Sua obra “transforma a mulher negra que defende o filho do soldado, em Iansã – deusa das paixões desenfreadas na Umbanda e no Candomblé” e resume “as preocupações do artista quanto à tensão vivida pelos vários segmentos da população negra brasileira” (CHIARELI, 2018, n.p.). Chiareli ainda resalta um detalhe interessante da pintura de 2009-14, que está colocada aqui em relação às obras de 1912 de Albuquerque e de 1930 de Guerra: Amaral dispensa os meios tradicionais da pintura. Sua versão contemporânea da “mãe preta” é feita com tinta acrílica enquanto as duas anteriores são óleo sobre tela. O que as escolhas formais dentro da poética de composição podem dizer sobre uma obra e seu artista? Amigos de Amaral identificaram uma fase em que o artista seguiu políticas em prol da coletividade em algumas de suas escolhas poéticas. A decisão pelo uso da tinta acrílica ao invés da tinta óleo pode ser um indicativo importante desse posicionamento. Coloquemos em vista que a pintura a óleo é historicamente mais cotada nos meios artísticos e acadêmicos e que também tem um custo maior do que a acrílica, o que a faz menos acessível para muitos artistas de baixa renda. Sidney foi reconhecido pela crítica por seu alto grau de acuidade e domínio técnico no desenho e na pintura, inclusive nas especificidades da pintura óleo. O que demonstra uma real escolha do artista na mudança de material. Assim sendo, o uso de um material menos prestigiado para a refinada produção poética e técnica de Sidney é um posicionamento sobre a valorização de *ideia-marginal*, ou seja, a importância e legitimação das produções intelectuais formalizadas em materialidades periféricas.

A relação centro-periferia é hierárquica. Do ponto de vista do poder ela estabelece os lugares do sujeito dominador e do sujeito dominado. O trabalho de Amaral força um deslocamento desse poder entre os participantes da sociedade. Uma forma de se contrapor ao elitismo artístico que ainda vigora no mercado de arte, em prol do reconhecimento deste e de tantos outros fatores populares que são menosprezados nos museus, galerias e academias.

Convergindo a discussão no âmbito institucional e curatorial, podemos, então, nos voltar para o último trabalho a ser analisado nesse estudo de caso. A versão mais recente de exibição das figuras das mães pretas dentro das artes visuais, que será abordada aqui, foi uma das poucas em que proponentes e modelos mulheres tiveram abertura para se posicionar e exibir suas perspectivas pessoais e criativas. Trata-se do projeto de pesquisa e exposição, realizado, respectivamente, nos anos de 2016 a 2019, chamado “Mãe Preta”

e criado através de ações colaborativas entre duas mulheres: a sueca Isabel Löfgren e a carioca Patrícia Gouvêa. Löfgren vive e trabalha entre Estocolmo e o Rio de Janeiro, é artista visual, professora no departamento de mídia e comunicação da Södertörn University – Estocolmo, mestre em Linguagem Visual e Doutora em Filosofia, Arte e Pensamento Crítico pela European Graduate School – Suíça. Gouvêa é artista visual e pesquisadora formada em comunicação social com especialidade em fotografia e ciências sociais, e mestrado em comunicação e cultural pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

As duas mulheres trabalham desde 2005 em processos de criação conjuntos “no qual buscam unir a história dos locais de exposição e a pesquisa em arquivos históricos” relacionando-os com a contemporaneidade e suas reflexões pessoais.

A mostra "Mãe Preta" é composta por 10 séries, nomeadas por *modos* de agir diante da complexidade do tema. As figuras e descrição de cada modo, que veremos a seguir, utilizam trechos do catálogo da mostra, realizada nas galerias de arte da FUNARTE/SP e da CHÃO SLZ/MA. E demonstra a relevância político-social da mostra, a acuidade de pesquisa e acima de tudo, o envolvimento das artistas com mulheres negras de maneira a aproximá-las do tema, em busca de suas perspectivas enquanto sujeitos de fala dentro do tema de estudo.

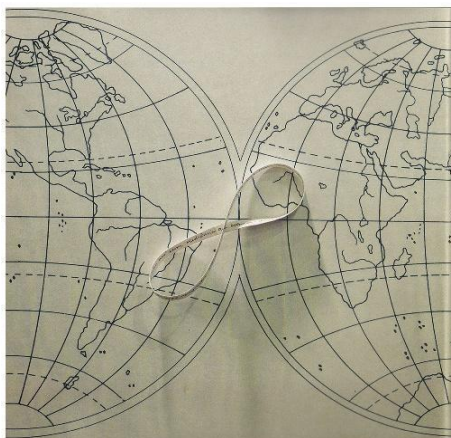


Figura 49

Modos de Navegar (Figura 49) é uma intervenção em mapa-mundi que “pontua a relação oceânica entre a América do Sul e a África unindo os rios São Francisco e Níger por meio de uma fita de Moebius com um verso do poema ‘Vozes-Mulheres’ (1990), de Conceição Evaristo”⁵⁸ (LÖFGREN; GOUVÊA. 2018. p. 3).

⁵⁸ O poema de Evaristo encontra-se no final deste estudo de caso, a título de aprofundamento poético-literário da figura da mulher negra sob sua perspectiva e em relação às condições sociais estabelecidas e enfrentadas no decorrer das gerações de mães pretas.

Modos de Revelar (Figura 50) utiliza o “negativo de uma das imagens mais icônicas de Marc Ferrez [...] proporcionando uma reflexão sobre o papel da fotografia na escrita e interpretação da história” (LÖFGREN; GOUVÊA. 2018, p. 30).

Modos de Habitar (Figura 51), *Vênus de Gambôa* (Figura 52), *Modos de Olhar* (Figura 53) e *Modos de Reportar* (Figura 54) utilizam montagens fotográficas simbólicas para apresentar o oceano como lugar ancestral de “gestação e abrigo”, ressignificar a fertilidade da imagem de uma modelo negra usada por August Stahl nos estudos eugenistas de 1885 e enfatizar o protagonismo materno com interferências em páginas de jornais, apresentando a “relação das amas de leite na luta pela sobrevivência de seus filhos” (LÖFGREN; GOUVÊA. 2018, p. 19).

Modos de Encantar (Figura 55) traz um registro, em retrato e audiovisual, das lideranças de quilombolas femininas de Santa Rosa dos Pretos e Santa Joana, no Maranhão. Comunidades em que “o protagonismo feminino é crucial na luta pela preservação da terra e dos rituais espirituais, bem como na atuação de parteiras que perpetuam o parto natural, sob a bênção e a guia das “encantadas” e “os cuidados maternos são realizados de forma coletiva” (LÖFGREN; GOUVÊA. 2018, p. 56).



Figura 50

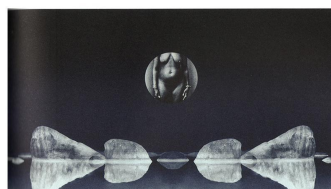


Figura 51

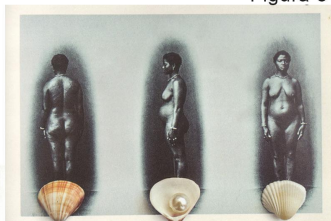


Figura 52



Figura 53



Figura 54



Figura 55



Estes cinco *modos* deixam evidente a preocupação das artistas em ressignificar a imagem histórica da mãe preta e distinguir as variantes pelas quais elas podem ser encaradas.

Modos de Apagar (Figura 56) está diretamente ligado ao trabalho de Júlio Guerra. A fotografia do monumento foi composta junto com artigos da imprensa negra, antecedentes à sua criação, em 1955. De acordo com a descrição do catálogo da mostra, podemos observar que:

A obra busca evidenciar a deteriorização e/ou apagamento da memória da escravidão na malha urbana paulistana. Desde maio de 2018, o *Monumento a Mãe Preta* e a praça ao redor da Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos no Largo do Paissandu, tornou-se um refúgio para dezenas de pessoas desalojadas pelo desmoronamento do edifício Wilton Paes, tornando ainda mais aparente a crise habitacional na cidade mais rica do continente, criando um ambiente distópico e desolador. (LÖFGREN; GOUVÊA, 2018, p. 52)

A importância de revisitar este e outros trabalhos que apresentam a diversidade de mães pretas e por isso participaram da construção de signos identitários das mulheres em nossa sociedade é incontestável. Esse estudo o faz atualizando nossa criticidade sobre a construção dessas imagens e interrelacionando-as com nossa realidade atual, uma resultante histórica da desigualdade estrutural do Brasil. Uma das formas de ressignificação está em escutar abertamente, desvinculado de preconceitos, elas que são as principais fontes de inspiração interessadas na temática da mulher negra: as próprias mulheres negras.

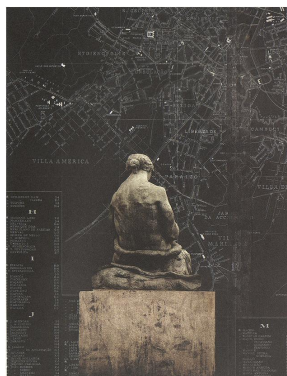


Figura 56

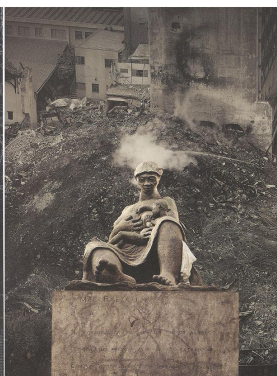


Figura 57

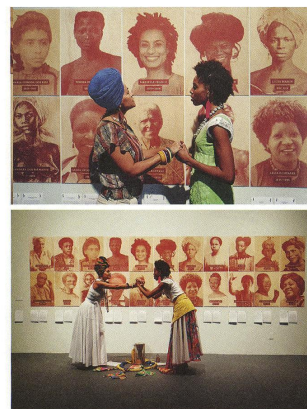


Figura 58

Modos de Recordar – Mural das Heroínas Negras (Figura 57) é um verdadeiro elogio a imagem da mulher negra na História do Brasil, que contou com a performance das artistas

Glauce Pimenta Rosa e Jessica Castro na abertura da mostra em São Paulo. Por fim, os *Modos de Fala e Escuta* (Figura 58), descrita como obra central da exposição:

Modos de Fala e Escuta é “um vídeo com relatos contemporâneos de sete mulheres e mães negras, cujas vozes ecoam por todo o espaço da montagem. Nos depoimentos ficam evidentes questões ainda não superadas da herança do passado escravocrata da sociedade de jovens negros, a maternidade precoce, o abandono dos companheiros e a luta pela conquista de respeito numa sociedade desigual e o respeito as suas praticas ancestrais. Em igual medida, os depoimentos relembram cantigas de ninar, memórias das próprias mães, e conselhos a gerações futuras”. (LÖFGREN; GOUVÊA, 2018, p. 77)

O projeto está inserido no contexto das produções contemporâneas, que se distinguem da universalidade modernista. A mostra relativiza as verdades únicas e coloca em jogo as multiplicidades de discursos. A exposição contém uma imanência pós-moderna geradora da chamada *arte relacional*, em que suas idealizadoras se voltam para as dimensões do humano, deixando-se afetar pelo processo de criação artística e pelas mulheres envolvidas em cada trabalho. Articulam poéticas em parceria com a presença ativa “das sujeitas”, figuras centrais das obras expostas.

Nós, observadores das obras, também nos encontramos em dinâmicas de troca de saberes que ultrapassam caminhos lineares e contínuos. A mostra nos coloca frente a circunstâncias renovadas por suas interferências artísticas. Observamos as antigas narrativas com estranheza, questionando significações e, por isso, transformando nós mesmos enquanto seres sociais.

Dos artistas estudados, Segall, refugiado da guerra, apresenta uma estética solidária às minorias e Albuquerque teve uma companheira, mulher artista relevante em sua biografia. Das cinco versões de mãe preta, o monumento é reativado e polemizado pela relação que estabelece com a memória viva das pessoas à sua volta. Enquanto “Mãe Preta ou a fúria de lansã”, de 2009-2014, é criada por um artista negro, e foi o primeiro dos trabalhos a retirar da composição o nenê símbolo da branquitude, em defesa da preservação da vida do filho preto. Amaral vislumbra novos sentidos possíveis para as narrativas que acompanham as mães pretas. E o projeto de pesquisa e exposição subdividido em *modos de ser* (proposto por duas mulheres), realizou o encontro da diversidade de mães pretas, possibilitando ramificar as perspectivas, multiplicar os questionamentos sobre o tema, as resoluções formais e os direcionamentos de fala e escuta.

Ao olhar os entrecruzamentos poéticos da *Grande Aya Mãe Preta* (Figura 45), visualiza-se um orgânico e complexo cenário nacional que encena forças imagéticas sobre os corpos das mulheres negras: jogos de poder e alteridade, resistência e afirmação,

identidade e protagonismo. Enquanto no Brasil mães-solo totalizam mais de 11,5 milhões (BARROS, 2021), a presença das mulheres não brancas ainda é ínfima no mercado financeiro, meios artísticos e acadêmicos. Isso aparece diretamente não apenas nas representações de seus corpos como de um modo abrangente em nossas vidas. Atualmente, elas passaram não apenas a enfrentar mais riscos de saúde e dificuldades financeiras em decorrência da pandemia da COVID-19 como também sofrem uma sobrecarga mental e um maior acúmulo de tarefas domésticas devido ao fechamento do comércio, escolas e creches⁵⁹.

Procurou-se desenvolver este estudo de caso com análise inter-relacional entre a poética das obras de diferentes temporalidades e contextos histórico-político-sociais. São muitas as mães pretas e diversos os contextos de suas representações e construções identitárias. É na potência das imagens em confronto que isso se revela. Almeja-se, aqui, deslocar constantemente o pensamento reflexivo de seus pontos de partida. Para que não nos seja permitido enrijecer as realidades por um único ponto de vista, ancorados em visões datadas e estereotipadas. Com isso, tornar nossa criticidade mais composta, tocante e rica.

⁵⁹ Estudo recente feito pelo newsletter “Gênero Número” revela o agravamento da condição social das mulheres, durante a pandemia. A reportagem aponta que “a maioria das mães solo no país são negras (61%), segundo o IBGE. A raça dessas mulheres impõe ainda mais barreiras de acesso a direitos básicos que são agravados pela pandemia. No Brasil, 63% das casas chefiadas por mulheres negras estão abaixo da linha da pobreza, segundo a Síntese dos Indicadores Sociais, do IBGE”. E compara: “42% mulheres negras não contam com saneamento básico e 28% não têm internet, em comparação a 28% e 23% das mulheres brancas, respectivamente.

3.4 VOZES-MULHERES⁶⁰

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.
A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.
A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela
A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.
A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.

⁶⁰ (EVARISTO, 2017).

4 VISTAS DO ABEBÉ



Figura 59 - Abebé de Oxum

4.1 ENTRE REPRESENTAÇÕES MODERNAS E REPRESENTATIVIDADES CONTEMPORÂNEAS

*“As lógicas dos pensamentos mais complexos normalmente são circulares ou em rede”.*⁶¹ (ALECRIM, 2019)

A análise que vem a seguir dá continuidade ao estudo sobre as imagens das mulheres negras, agora com enfoque na segunda metade do século XX e virada do século XXI.

Primeiramente, a análise é feita a partir da constatação e elaboração de correlações entre alguns conceitos e tendências marcantes na História da Arte Contemporânea Ocidental. Delineia-se uma breve introdução aos termos *arte contemporânea* e *pós-modernidade*. Ressalta-se, contudo, que o prefixo *pós* antecede o controverso conceito de modernidade, que já foi relativizado e questionado nos capítulos anteriores. Ambos os termos estão inter relacionados às dinâmicas político-sociais que marcaram influências estéticas e são utilizados a caráter didático, sem perder de vista as problemáticas discutidas até agora.

À introdução conceitual seguem-se desdobramentos das manifestações artísticas que trabalham temas relevantes para essa pesquisa, como representatividade, pertencimento, revisão histórica e memória.

Alguns estudos⁶² recentes sobre a utilização dos termos *pós-moderno*, *pós-modernidade* e *pós-modernismo* demonstram variações contextuais e conceituais em suas

⁶¹ Fala da personagem Teorema, extraída do texto dramático “Ireti”, escrito em 2019 pela atriz e pesquisadora de teatro Ingrid Alecrim (USP/SP). O texto foi estudado para elaboração de um espetáculo teatral com a Cia do Despejo - grupo de teatro formado por mulheres, do qual eu faço parte como integrante e cofundadora.

⁶² No ensaio “A versão encantada da pós-modernidade”, os autores, Mauro de Mello Leonel e Maira Mesquita, apoiam-se na obra *As Origens da Pós-Modernidade*, de Perry Anderson para fazer um breve levantamento dos teóricos e contextos pioneiros em que se utilizaram esses termos. Para Anderson, a expressão *pós-modernismo* surge na década de 1930, quando o espanhol Frederico de Onís “inaugura os termos *pós-modernismo* e *ultramodernismo*, tratando-os como categoria estética” (LEONEL; MESQUITA, 2014, p. 3). Posteriormente, o termo adquire caráter histórico ao referenciar temporalmente o início da guerra franco-prussiana com o escrito *Study of History*, de Arnold Toynbee. No ensaio, serão destacados ainda muitos outros pensadores que desenvolveram os conceitos pós-modernos como Charles Olson, Hirab Hassan, Jean-François Lyotard e o premiado filósofo e sociólogo alemão Jürgen Habermas. Já o ensaio de 2006, *Modernidade, pós-modernidade e outras nublosidades*, escrito por Onésimo Teotônio Almeida, aprofunda a reflexão sobre os problemas relacionados aos termos. Pois o doutor em filosofia considera não apenas as ambíguas e controversas tentativas de definição de seu conceito como também a incerteza de um(a) único(a) pensador(a) que a tenha fundado. O ensaio parte do princípio de que pós-moderno “é um conceito em todos os aspectos parasíticos de modernidade” (HELLER; FÉHER apud ALMEIDA, 2006, l. 11). E através da análise de três axiomas fundamentais da modernidade e de suas aplicações alargadas na sociedade o escritor elabora aquilo que nomeia como *consciência pós-moderna*: uma sensação de “insegurança e descrédito nas grandes utopias” pelo “reconhecimento das distâncias [...] entre as ideologias e a práxis” (ALMEIDA, 2006, l. 38-39).

utilizações, de acordo com as diferentes correntes de pesquisa e análises críticas. As leituras demonstram que a multiplicidade do uso desses termos amplia sua gama de sentidos. Em geral e morfologicamente, o termo *pós-modernismo* diferencia-se por estar atrelado a estética, enquanto *pós-moderno* e *pós-modernidade* são usados em estudos sociais, econômicos e políticos. As pesquisas se aproximam entre si ao considerar que as produções artísticas, imbricadas no sentimento pós-moderno, apresentam um estado desiludido ou avesso aos *axiomas modernos*,⁶³ destacados pelo filósofo português Onésimo Teotónio Almeida (ALMEIDA, 2006, I. 45-46). A pós-modernidade é localizada em certas manifestações criativas que percorrem uma “zona cinzenta” (ALMEIDA, 2006, I. 45-46), ou seja, um espaço e tempo incertos em que coexistem instâncias do *pensamento moderno* - legitimidade da ciência, da democracia e de seus conflitos sobre ideais de liberdade, igualdade e progresso, por vieses admitidos evolucionistas-, entrecruzadas pelos *sentimentos pós-modernos*, que são enraizados na relativização e ceticismo sobre promessas de um futuro ideal e sobre a estética nacionalista do período moderno. De certa forma, a crítica de Mbembe, vista no início desta pesquisa, acerca de um *iluminismo sombrio* que denuncia sistemas de opressão da modernidade sobre corpos racializados, se encaixa nesta zona cinzenta. Vejamos como essa crítica atinge o modernismo brasileiro.

Existe uma linha de reflexão pós-moderna, que se instaura de maneira depressiva, pouco depois das duas grandes Guerras Mundiais. Essa reflexão denuncia falsos estados de ser e estar, idealizações de vidas perfeitas, manifestações ou formas que encobrem dificuldades no espaço e tempo presentes, os desatinos genocidas da humanidade e as cicatrizes históricas. Ela critica também os discursos hegemônicos, universalistas e idealizados, contrapondo-se a lugares, tempos e estados inalcançáveis e desejos inseridos no campo das utopias⁶⁴.

A utopia dos tempos modernos é importada dos chamados países desenvolvidos (Norte-global) para os países em desenvolvimento (Sul-global). Instaura-se nos movimentos estéticos do início do século XX, com promessas de progresso em múltiplas esferas. Através de teorias evolucionistas, vislumbres futuristas, entre outras tendências vanguardistas. Foram juras que marcaram uma “consciência moderna na obra de artistas africanos” (OKEKE, 2001-2002, p. 1) e brasileiros.

⁶³ Para definição dos axiomas modernos, Almeida parte do entendimento da modernidade através da análise das “crenças dominantes associadas à visão que se sobrepôs à mundividência medieval. Elas são: o universo é conhecível e o ser humano é senhor do seu uso; todos os seres humanos são livres e iguais e; o ser humano é perfectível” (ALMEIDA, 2006, I. 12-15).

⁶⁴ Do **grego**: não; **topos**: lugar. Termo que significa etimologicamente “nenhum lugar”.

A vida acadêmica e a produção artística dos modernistas brasileiros renomados são reconhecidas pelas influências dos discursos, moda e estética das vanguardas europeias. Elas se fundaram, paradoxalmente, unidas a um intenso sentimento nacionalista, que rendeu frutos antropofágicos. E também gerou créditos seletivos, destinados a uma camada artística abastada, majoritariamente branca, que tinha interesse, condições econômicas e acesso às referências estéticas da Europa.

Dentro do projeto de um mundo colonial moderno, é preciso considerar as influências culturais, políticas e econômicas do Norte sobre o Sul global e dos interesses imperialistas que regem o futuro das nações. Dimensões que, conseqüentemente, norteiam expressões criativas, culturais, publicitárias, entre outras. Assim, é logicamente plausível afirmar que as produções artísticas estão “invariavelmente ligadas à missão civilizadora e a ação disciplinadora do projeto colonial europeu” (OKEKE, 2001-2002, p. 1).⁶⁵

O Movimento Negro, em geral, questiona a representatividade de integrantes da Arte Moderna no Brasil, não apenas pela escassez de artistas não brancos, entre seus precursores. Mas, sobretudo, pela narrativa e valorização estética unilateral que sistematicamente isso acarreta.

É notável, por exemplo, a dificuldade para o reconhecimento e promoção de obras de arte que dialogam diretamente com os pensamentos sintéticos modernistas quando tais obras são de artistas afro-brasileiros, cite-se os trabalhos de Ana das Carrancas⁶⁶ (Figura 60) e de Rubem Valentim. Enquanto, comparativamente, observa-se a valorização e apoio para desenvolvimento de outros trabalhos de autoria de artistas brancos, também categorizados como sintéticos, cuja circulação é muito fomentada internacionalmente, cite-se os trabalhos de Alfredo Volpi e de Pablo Picasso.

Ainda que cada autor tenha percursos singulares e louváveis em suas carreiras, é inegável a regularidade com que os artistas afro-brasileiros são apartados dos grupos de artistas enaltecidos pela crítica (uma classe também formada majoritariamente por homens brancos), conforme esses e muitos outros casos.

⁶⁵ Chika Okeke (Umuahia, 1966) é artista, curador e historiador de arte nascido na Nigéria. Ele apresenta a questão da consciência moderna no texto crítico “Arte Africana Moderna”, publicado na exposição de Munique “The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994” em 2001, com curadoria de Okwui Enwezor.

⁶⁶ Ana das Carrancas (18/02/1923 Santa Filomena - 01/10/2008 Petrolina). Filha de mãe louçeira e pai agricultor, aos sete anos de idade ela já trabalhava na feitura de potes e panelas de barro para comercializar nas feiras de rua. Na maturidade suas obras seguiram um estilo próprio, com formas simplificadas e olhos vazados, em homenagem ao marido que era deficiente visual. Foi premiada com o *Troféu do Conselho Municipal de Cultura do Recife*, e homenageada pela *Ordem do Mérito Cultural* e o título de *Patrimônio Vivo de Pernambuco* em 2005, além da inauguração do Centro de Artes Ana das Carrancas, em 2000.

Os artistas enaltecidos que reivindicaram lugares notórios dentro do movimento modernista pertenciam, em sua maioria, a uma classe econômica privilegiada, e partiram de interesses estéticos libertários, ensinados na Escola de Paris. Alguns desdobraram suas criações em propostas de consciências nacionais, e procuraram fazer atualizações na produção artística brasileira, com maior engajamento social - como visto nas breves biografias de Lucílio e Georgina de Albuquerque, no capítulo anterior. Contudo, no contexto de desigualdades sociais de nossa sociedade, notam-se os aspectos estéticos, nos quais as representações foram reféns ou cúmplices de um projeto colonial explorador maior. Assim, surgiram as questões sobre a baixa participação de artistas mulheres, de não brancos e de personalidades vindas de fora da região sudeste do Brasil.



Figura 60

Diante desse legado, o historiador Luiz Armando Bagolin, curador da exposição *Era uma vez o moderno (1910-1944)*, que aconteceu nos anos 2021 e 2022, considera anacrônicas as críticas atuais que cancelam radicalmente as contribuições dos modernistas, sem entender as necessidades evidenciadas pelo contexto histórico da época. Por outro lado, o historiador reconhece a importância de uma crítica estética sobre o movimento, subdividindo, assim, as revisões históricas em *sincrônicas* e *diacrônicas*:

A Semana de Arte Moderna tem sido, ao longo da história, objeto de muitas reflexões. Algumas dessas reflexões são sincrônicas, ou seja, elas tentam entender a Semana no contexto histórico. E existem aqueles que tendem a fazer o revisionismo com base naquilo que significou a Semana de Arte Moderna e o Modernismo brasileiro para hoje, para o nosso tempo, uma perspectiva diacrônica. Essa revisão crítica não tem sido muito positiva. Pelo contrário, tem se contestado,

por exemplo, o fato de que não teve indígenas participando, não teve negros participando, teve poucas mulheres. Foi uma história produzida pela elite branca para a elite econômica, sem ter dado muita atenção às pautas minoritárias. São questões que fazem parte de uma pauta identitária muito importante nos nossos dias, sem dúvida nenhuma. Há, também, um esforço, digamos, no sentido de tentar entender como historicamente o país, o Brasil, foi uma nação desigual e injusta socialmente. E isso nos afeta também. Afetou do ponto de vista dessa segunda linha revisionista, os modernistas. (BAGOLIN, 2022, n.p.).

De fato, a baixa representatividade de corpos dissidentes e a manutenção de suas condições submissas dentro das políticas coloniais contemporâneas são questões que vêm sendo muito discutidas, nas mais diversas áreas: curadoria, filosofia, legislação, política, etc. Haja vista a *política de assimilação dos corpos*, abordada nas imagens anteriores e nas descrições do pensamento de Mbembe.

Contudo, essas questões não são pautas exclusivas das últimas décadas. Suas constatações foram reiteradas em outros períodos, por exemplo, através dos escritos de Abdias do Nascimento. O próprio modernismo brasileiro foi mais consagrado no seu aniversário de 1952, em comemorações que fortaleceram a identidade nacional da arte brasileira. Nos anos seguintes e na década de 1960, Nascimento escreveu diversas vezes sobre vários aspectos da produção artística no Brasil de sua época:

Essa camada <<superior>> manteve a criatividade afro-brasileira à margem do fluxo principal da produção artística do país. Esforço e malícia têm sido gastos no propósito de integrar os negros e mulatos, devidamente assimilados e aculturados, dentro de uma população que rapidamente deve se tornar unicamente branca. Pois é o resultado lógico da nossa política oficial em matéria de raças, e um dos meios mais convincentes para o negro assumir o próprio desaparecimento é o filtro social e econômico que só deixa ascender verticalmente os mais claros. A ascense branca, eis a regra fundamental do jogo <<democrático>>, desde que o afro-brasileiro se deixe absorver e cooptar, praticando duplo *hara-kiri*: isto é, repelindo e destruindo seu próprio corpo e espírito. Nem por dentro, nem por fora, se permite ao negro a cidadania plena e efetiva de brasileiro guardando a integridade do seu ser total (NASCIMENTO, 1968, p. 107).

[...] Esta consciência do processo e da situação histórica da cultura negra confere uma intransferível responsabilidade a todos aqueles comprometidos com a produção de uma cultura brasileira isenta de distorções ideológicas, de pressões domesticadoras, ou de aculturações-assimilações branquificadoras racistas (NASCIMENTO, 1968, p. 136).

Portanto, diferentes contribuições político-reflexivas nos mostram que a formação daquilo que se convencionou chamar *Arte Moderna* traz pressupostos refutáveis. Sejam pelos pensamentos dos teóricos mencionados, sejam pelas reflexões sobre o termo *Art Naif*, pelas pautas do ativismo negro, pelos estudos em África, pela crítica contida em obras de arte contemporâneas ou sejam pelas demais críticas acadêmicas. Existem interesses políticos no processo de construção da memória e imagens identitárias do povo brasileiro, como vimos no estudo *causo* das mães pretas. Diferentes abordagens ressaltam a

importância de pedagogias antirracistas, enquanto provocadoras e revisoras das lógicas coloniais contidas na História da Arte convencional.

A artista Grada Kilomba alerta que “o racismo trabalha com o elemento do trauma: a intemporalidade. No momento em que “eu” sou colocada no passado e “eu” vivencio o momento como se “eu” estivesse no passado, o passado vem a assaltar o meu presente” (KILOMBA, 2019, n.p.).

A *Arte Contemporânea* também tem exercido um papel importante nesse sentido. Obras como “Musa Paradisiaca” (2018) (Figura 63) e “Assentamento” (2012-13) (Figura 64), da artista Rosana Paulino, e “Filhos Bastardos (cenas de interior)” (1997) e (Figura 61), da artista Adriana Varejão, podem ser inseridas nesses movimentos que propõem releituras da história oficial. Em suas composições, os trabalhos destacam a presença da mulher afrodescendente e indígena. Auxiliando-nos no processo de identificação e cura das feridas que o Brasil não cuidou. Varejão abre um corte visceral na tela, um problema cuja existência de estigmas contemporâneos ainda é negada por uma parcela significativa da sociedade. O grande trauma da história brasileira, que durou mais de trezentos anos e que gerou sérias consequências até os dias de hoje: a escravidão do povo negro.



Figura 61



Figura 62 (detalhe)

Enquanto “Filhos Bastardos” e “Musa Paradisiaca” escancaram a misoginia, o estupro, a objetificação dos corpos, a comercialização e tantas violências contra as mulheres no período colonial, a obra “Assentamento” revela o que ficou subscrito nos *tipos fotográficos*, feitos pelo suíço Louis Agassiz e muitos outros fotógrafos oitocentistas (1865 a 1866): a cisão identitária da mulher negra, em decorrência da escravização. “Assentamento” cria uma tentativa frustrante de reconstrução dos tecidos que compõem a imagem da mulher através da sutura. E nesse sentido, pode ser entendido como uma “tecnologia essencial na construção cultural e social dos seres humanos e ‘sobrenaturais’”.

(CAPPONI, 2017, p.3). A obra aponta para as mazelas do racismo, que estiveram presentes na arte moderna brasileira e persistiram nas relações político-sociais, institucionais e interpessoais até a sociedade atual.



Figura 63

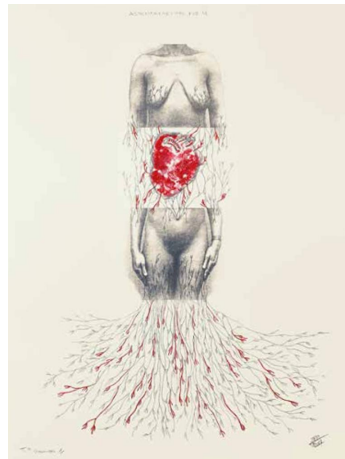


Figura 64

Os trabalhos de Varejão e Paulino fazem referência a ícones que contam a história do Brasil: a azulejaria portuguesa, versos carnavalescos, retratos de negras objetificadas, animalizadas ou sexualmente violentadas. Formulam críticas diretas ao racismo pretensiosamente científico e a falsa superioridade do homem branco, do período colonial ao modernista. Além de confrontar a importação de narrativas e estéticas de interesse colonial, elas criticam a construção de uma identidade nacional submissa ao comércio internacional exploratório, que atua sobre nações que são categorizadas como subdesenvolvidas. Elas propõem uma renotação das informações comumente passadas em livros didáticos, fomentando a discussão sobre as feridas no corpo da mulher e as dificuldades no processo de construção de suas identidades. A retomada dos corpos-territórios é a sutura (nos termos de Paulino a respeito de sua obra) das memórias e consciências perdidas. As visitas a obras e contextos históricos, através de elaborações poéticas atualizadas, de alta criticidade tem se mostrado uma estratégia recorrente entre essas e outras artistas contemporâneas.

Além da precisão técnica e profundidade de pesquisa, as obras de Rosana Paulino ganharam destaque pelo pioneirismo de suas abordagens poéticas, que muitas vezes esmiúçam e revelam os sistemas de opressão e exploração dos corpos. Além de elaborar narrativas inovadoras, suas obras criam estratégias visuais de sobrevivência, resistência e protagonismo dos corpos negros: sujeitos que historicamente tiveram suas imagens subestimadas ou ausentes dos materiais e ambientes de Ensino Fundamental, de Ensino Médio e das instituições artísticas.

Ainda se faz necessário dizer que o reconhecimento da importância dessas poéticas de resistência, cura e a incorporação de novas narrativas na memória da sociedade brasileira não sugerem a retirada à revelia daquelas referências visuais segregatórias e unilaterais, geralmente usadas nos meios didáticos.⁶⁷ Tampouco determina a desvalidação generalizada de obras consagradas pelos cânones artísticos ou pelas vanguardas do início do século XX. Mas o processo de reconhecimento dos estigmas que o apagamento e o racismo histórico causam, no mínimo, suscita a revisão dos discursos atrelados às obras de arte. E fomenta o debate gerado pelo entrecruzamento de imagens antagônicas ou transversais. Revela-se a necessidade de identificar estéticas segregatórias e estéticas de resistência, sem possibilitar honrarias às narrativas visuais desumanas e criminosas. Entrecruzamento sim, para possibilitar o aprofundamento de discussões, através da polifonia discursiva, de perspectivas e sensibilidades distintas. Engendrando, assim, a construção de *narrativas enviesadas*.

Para a artista e historiadora brasileira, Giselle Beiguelman, "as estratégias de apropriação historiográficas estão a anos-luz de distância dos velhos debates sobre os limites da originalidade e autoria presentes nas polêmicas do pós-modernismo". (BEIGUELMAN, 2018, p.90). Elas se apresentam a partir dos interesses do Sul global por uma "outra forma de conhecimento do presente pelo acesso ao passado". (BEIGUELMAN, 2018, p.90).

A violência produzida pela lógica colonial hegemônica atinge as crianças e jovens das escolas através das personagens estigmatizadas que ela apresenta para essa geração. Através de histórias em que o espaço de humanidade e nobreza foi arrancado das figuras não brancas. O afeto transmitido pelo nosso próprio corpo e pelos corpos que nos são semelhantes é quebrado desde criança em nossas identidades, quando não nos reconhecemos nos personagens heroicos de nossa história. Quando somos associados

⁶⁷ Destacam-se as pesquisas de Elzanir Monteiro, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, e Angelica Otto, da Universidade Federal do Paraná. Juntas, as pesquisas apontam para o início da produção dos livros didáticos junto à formação da Imprensa Régia, 1808. Para uma fase de privatização e importação de títulos franceses, com enfoque nos ideais de liberdade. E para uma modificação considerável nos títulos a partir de 1960, com a democratização do ensino, expansão da rede pública e com o Golpe de 1964. As pesquisadoras apontam para aspectos do *mito da democracia racial* presentes em muitos conteúdos. E para o fato de que tanto na escrita quanto nas imagens os conceitos de "escravo" e "negro" são instaurados de maneira semelhante e intrínseca, sem margem para associações do negro à condição de cidadão livre, digno e com ancestralidades outras. Otto entrevista alguns professores que afirmam não limitar suas aulas ao livro, buscarem formas de instaurar uma reflexão crítica antirracista nas discussões de sala de aula e adotarem títulos complementares para abordar a questão do negro. A conclusão das pesquisas demonstra que os livros aprovados pelo Plano Nacional do Livro Didático não atendem a Lei 10.639/03 de Ensino da História e Cultura Afro-brasileira, pois retratam os negros de maneira restrita as condições de submissão e subserviência. Interiorizando nas crianças mensagens discriminatórias e perpetuando para a vida adulta os estereótipos e preconceitos na formação dos cidadãos.

apenas a corpos que foram apartados do lugar de humanidade e nobreza, por uma visão exterior e branca. Essa violência é intencional, e faz parte do projeto colonial.

Nesse sentido, a produção de arte contemporânea de artistas negros, especialmente mulheres, tem demonstrado grande potencial para contribuir com reflexões dialéticas sobre as narrativas. Trata-se de um processo de resgate de conteúdos valiosos que foram desfigurados por esse projeto colonial que ressoa de maneira negativa em nossa cultura. E deixa um vazio reticente na construção das memórias de nossos povos. Beiguelman observa que os objetos de estudo, matérias-primas dessa "arte historiográfica" ou "meta-histórica" "se transformam em documentos e são compreendidos dentro de determinados contextos não para que se encontrem os padrões, mas sim os desvios, as zonas silenciosas, ou silenciadas" (BEIGUELMAN, 2018, p.92). Trata-se daqueles tesouros que aguardam para serem desenterrados, lembra? Os guardadores das perguntas que ainda não foram feitas e que precisamos abordar e descobrir das terras adensadas pelo tempo.

Seja no âmbito histórico, artístico ou científico, seja no aspecto humanitário, as produções que geram revisões históricas interferem diretamente na construção de nossas memórias, e por isso também afetam as formas de entendimento que fazemos do mundo e as medidas comportamentais que tomamos em nossas vidas.

Contudo, sobre a integração da negritude, o teórico e pesquisador de arte, Rasheed Araeen,⁶⁸ admite que alguns artistas aceitaram fazer parte do sistema globalizante, visto que mantiveram a produção moderna eurocêntrica na condição de fundadora. Porém, Araeen argumenta que, diante de um multiculturalismo em voga, a inserção desses artistas é prevista no sistema capitalista como fachada de um discurso inclusivo. Sem, contudo, reconhecer a autenticidade, suficiência e amplitude criativa de produções não ocidentais. É um sistema maquiavélico e desfigurado, no qual está prevista uma integração mínima e tolerante às diferenças. Mas apenas mediante restrições, onde os fins propagandísticos justificam os meios de inclusão, desde que se perpetue o referencial hegemônico do sistema moderno eurocêntrico.

Para Araeen, a emancipação artística precisa passar por uma mudança efetiva no eixo norteador das produções criativas e críticas. Precisa vislumbrar a construção da estética modernista em instâncias transpostas para além do referencial ocidental vigente, que justificou o colonialismo europeu sobre pessoas de origem africana, no século XX. Araeen propõe uma crítica moderna que observa as criatividade em si mesmas, suas

⁶⁸ Rasheed Araeen (Karachi, 1935) é engenheiro civil, artista e escritor, do Paquistão.

urgências e contribuições dadas ao pensamento artístico, através de instâncias autônomas e independentes do referencial europeu.

Alguns artistas apontam caminhos que levam a lugares de autossuficiência, ao trabalharem com experiências pessoais no processo criativo. Muitas delas são produções debruçadas sobre vivências e saberes locais, histórias ocultas e próprias das culturas indígenas e afro-brasileiras. Experiências locais que ganham dimensões globais.

Um breve olhar sobre o trabalho da artista fluminense Aline Motta ajuda a entender a riqueza estética de poéticas atravessadas por referenciais autobiográficos. A incorporação de sua história dentro da obra. Sua micro-narrativa local atravessa os mares e desobedece às fronteiras geopolíticas impostas pela dominação colonial e pelos interesses econômicos imperialistas. Motta explica que através da arte deseja “sensibilizar as pessoas para questões que são minhas, mas também da sociedade brasileira, que se recusa a encarar o espelho e se olhar como de fato é: escravocrata, aristocrática, classista, racista, hierarquizada” (MOTTA, 2016, n.p.).

Motta realizou uma longa jornada de questionamentos sobre suas origens, que resultaram em uma série de trabalhos, entre eles a videoinstalação e série fotográfica chamada “Se o Mar tivesse varandas” (2017) (Figura 65). Nesta obra, as imagens são vistas enquanto memórias ancestrais e os retratos ganham dimensões abstratas no contato com as águas do mar. As imagens se expandem em tempo e espaço, para além das figuras mergulhadas na água. Adquirem um estado de reexistência virtual, não figurativa e saudosa de construção.



Figura 65

Via de regra, os desdobramentos das pesquisas estéticas modernistas caminharam em direção à abstração. Aumentaram-se as apostas criativas em estados de arte acima da realidade – experiências estéticas enigmáticas que pudessem revelar outras formas de

entendimento do mundo. Os processos artísticos seguiram por caminhos herméticos que muitas vezes afastaram o público que, em geral, ficava confuso e incerto sobre os significados das obras. E ainda dificultavam a circulação dos trabalhos no mercado da arte, fatos que se apresentaram no auge e na decadência do movimento modernista.

Nesse percurso, a *Pop Art* é entendida como um marco do século XX para a História da Arte ocidental, por pressionar e radicalizar questões do tipo: “o que é” e “por que algo é” entendido e aceito como arte pela crítica e pelas instituições artísticas? Questões essenciais para *legitimação* de um trabalho como Arte.

Para o crítico de arte norte-americano, Arthur Danto, a *Pop Art* revelou-se uma produção pós-moderna, na medida em que ele a considera pós-histórica, ou seja, externa às narrativas lineares, progressivas e, portanto, históricas. E apartada do ímpeto de renovação dos movimentos modernistas. A arte pós-histórica distingue-se das vanguardas que, de certa maneira, balizaram suas inovações recusando os movimentos anteriores, com mudança de estilos, técnicas e crenças. Mas, ainda assim, estavam apoiadas no passado através dessa recusa.

Não obstante, o trabalho de Motta está em outro campo de abstração. A obra não é fechada em si mesma, nem afasta os olhares de pessoas comuns. Pelo contrário, aproxima-se dos afazeres cotidianos e de uma estética de cuidado e limpeza. Neste caso, a autoria do trabalho e biografia da artista se tornam critérios subjacentes dessa legitimação. A partir dessa estética se estabelece toda poética do trabalho e a relação direta com a construção de memórias ancestrais. As imagens e ação performática propostas balançam entre referências do cotidiano e movimento ritualístico, do mundo concreto ao simbólico, ambos constitutivos do ser. A obra de Motta ultrapassa o espaço biográfico ao esboçar um processo cicatrizante do banzo⁶⁹ histórico que decompõe os corpos e as almas diaspóricas⁷⁰.

⁶⁹ Banzo: nostalgia com depressão profunda em que caíam alguns africanos escravizados. Do quicongo mbanzu, saudade, paixão, mágoa. (LOPES, 2011).

⁷⁰ Diaspórico refere-se ao conceito de diáspora. De acordo com o antropólogo Julio Tavares, ela pode ser entendida como um movimento que "tenta cobrir a experiência de todos os descendentes africanos fora da África de uma maneira globalizada. Então quando nós falamos de diáspora nós estamos tentando aproximar as experiências que esses descendentes de africanos desenvolveram a partir das inúmeras áreas onde eles foram alocados. Existem várias semelhanças: religiosas, culinárias, estéticas e até mesmo corporais, na maneira de andar, na maneira de se vestir, que foram preservadas e desenvolvidas por todos os descendentes de africanos espalhados por vários territórios do planeta. Então quando nós nos referimos a ideia de diáspora nós estamos tentando experimentar uma visão globalizada dessa experiência. Tentando experimentar uma visão que entrelace todas essas diferenças em territórios também diferenciados, mas preservando uma característica comum que é a tentativa de trazer para aquela experiência onde esses africanos foram colocados aquilo que de mais importante existia no seu cotidiano na África. Por exemplo, o mundo simbólico, a experiência religiosa, a experiência estética, o batuque, a dança, as celebrações divinas, todas vão reaparecer com características às vezes um pouco distintas, mas com estruturas muito semelhantes em Cuba, no Brasil, no Sul dos Estados Unidos, no Caribe. De uma maneira geral elas

Muitas tendências das vanguardas modernistas também estavam vinculadas a técnicas e processos subjetivos. Mas existia naquela ocasião a ideia de um grande artista, um sujeito genial, detentor de uma supervisão, visceral, surreal, suprema ou abstrata. Acerca destas características, temos:

O mito do grande artista tem se perpetuado através dos séculos e constitui a toada da historiografia da arte que se debruça sobre o século XIX, construindo uma aura mística em torno da vida desses artistas. E como essa ideia é prejudicial à reflexão acerca das mulheres na arte? A ideia de gênio vem imbuída de uma noção de que esse grande artista já contém em si as condições inatas da genialidade. Novamente, é como se uma estrutura social afetada por espaços de poder e visibilidade não tivessem nada a ver com essa luz interna inata e inevitável, que as mulheres então simplesmente não possuiriam. (DIMAMBRO, 2016, p. 4).

Assim, a Arte Contemporânea abdica dos parâmetros inalcançáveis e referências cronológicas lineares em sua produção criativa, e passa a trabalhar com multiplicidades formais e estéticas, muitas vezes nos campos externos às instituições artísticas. Não apenas absorvendo estilos anteriores, com releituras de obras clássicas e modernas, como se estruturando a partir de relações, lugares e histórias comuns para então ressignificá-las. Ela relativiza o tempo e o espaço, em estados corporais incapturáveis, a partir de identidades fluidas, como na obra “Se o Mar tivesse varandas”. Por isso, a nova arte é híbrida, e pode conter em sua matéria-prima vestígios, técnicas e materiais relacionados com movimentos anteriores, processos de afazeres do presente cotidiano ou premonições estéticas virtuais do que ainda está por vir, visto que ela não nega contribuições criativas de espécie alguma.

A arte contemporânea revê o que foi apresentado pela História convencional, o que encontra nos arquivos e sistemas de informações, somado aos saberes da oralidade e do mundo comum para enveredar em novos questionamentos. Outra característica é o cruzamento de corpos plurais e seus múltiplos caminhos de conhecimento, como veremos adiante nas obras de Marcela Bonfim, Vik Muniz e outros artistas contemporâneos. Mas ela o faz sem formalizar divisões lineares evolucionistas aos movimentos anteriores. Assim sendo, a Arte Contemporânea flerta sem exclusividade com atmosferas acadêmicas, mundanas, filosóficas e espirituais, em relações não monogâmicas.

Considera-se então:

- os caminhos artísticos de revisões da Historiografia Branca;

preservam aquilo que nós chamamos de estruturas básicas da experiência africana fora da África". (TAVARES. 2015. nl).

- o cruzamento de autorias das manifestações estéticas e contestações da chamada Arte Moderna Brasileira;

- os movimentos distópicos⁷¹ do período pós-moderno;

- a multi espacialidade e a não linearidade temporal;

- a pluriversalidade e o hibridismo estético.

Esses e outros fatores consecutivos a eles, alinhavados, formam uma teia complexa de forças e narrativas que alimentam a arte produzida nas últimas décadas.

Ainda cabe um alerta para a palavra “contemporâneo”.⁷² Ela carrega um conceito delicado. Quando restringimos o termo a um sentido cronológico, tudo que está acontecendo no mundo em que vivemos pode ser entendido como contemporâneo. Mas se pensarmos nos múltiplos caminhos que podem ser percorridos pelas diferentes expressividades do ser humano, seria superficial considerar ser Arte Contemporânea toda e qualquer manifestação que se dê nos tempos atuais. Existem trabalhos que são feitos em nosso tempo e podem não dialogar com o contexto artístico contemporâneo, na medida em que não necessariamente tratam das questões estudadas e discutidas no pensamento do tempo atual. Muitos trabalhos feitos nos dias de hoje podem estar voltados para pesquisas estéticas modernistas, ainda abraçados ao romantismo, interessados na objetividade da mimese (imitação fidedigna da vida real), tão característica do Naturalismo Clássico, ou outras escolas e movimentos artísticos do passado e fechados em si.

Por outro lado, a Arte Contemporânea apresenta uma grande variedade de estilos, processos e mistura de materiais. A releitura de obras históricas como vimos é um caminho muito presente em suas manifestações, cujas poéticas referenciam, de alguma maneira, obras e tendências dos séculos anteriores. Por vezes com mecanismos sutis, indiretamente ligados à resistência, contra os projetos coloniais, comportamentos machistas e misóginos, ainda vigentes em nossos tempos. Em outros casos, com imagens que seguem políticas explícitas e afirmativas para combater esses sistemas de opressão.

A artista Marcela Bonfim⁷³ pesquisa as origens e os papéis do negro na sociedade com um trabalho afirmativo, de valorização da imagem de seus modelos. Nas palavras da artista:

Eu, hoje, ocupo um pequeníssimo espaço do lado de trás da fotografia e continuo sendo grande alvo de frente, mas tendo forças necessárias para dignificar a minha própria pele. A fotografia é também essa ferramenta de (re)conhecimento, principalmente para nós negros; eu diria que uma fonte de caminhos para quem

⁷¹ DISTÓPICO: relativo à distopia, anti-utopia.

⁷² CONTEMPORÂNEO: adj. e s.m. (Do lat. *contemporaneus*.) 1. Que ou o que é do mesmo tempo, da mesma época. 2. Que ou que é da época atual, do tempo atual.

⁷³ Marcela Bonfim é fotógrafa, formada em economia pela PUC-SP, vive em Porto Velho (Rondônia).

deseja se aproximar das origens. Um mapa a céu aberto! É o que temos! É o que somos! Mas é preciso consciência! Consciência de imagem! A identidade passa por aqui! (BONFIM, 2020, n.p.).

Bonfim passou por um processo de desconstrução da lógica de embranquecimento que atuava sobre sua própria identidade. Preciso de autocritica para se reconhecer nos modelos que fotografa e para passar a desenvolver um trabalho contra a colonialidade e meritocracia, promovendo a visibilidade negra no Brasil. A artista participou de importantes exposições como *Retratos de mulheres por mulheres* (2020), na Galeria do Sesi Paulista, e *(Re)conhecendo a Amazônia Negra* (2017), na Caixa Cultural São Paulo, cuja capa do catálogo é a fotografia de Carol Gruble amamentando seu filho, Heitor Gruble, denominada “Madona Negra/Black Madona” (2015) (Figura 66).

A “Madona Negra”, de Bonfim, segue uma composição pautada nas madonas renascentistas (representações artísticas da Virgem Maria, mãe de Jesus, na Arte Cristã). É um trabalho que floresce do mesmo terreno histórico da obra “Mãe e Filhos (Suellen)” (2008) (Figura 68), do artista Vik Muniz.



Figura 66

São obras cuja composição formal é referenciada na História da Arte e, simultaneamente, engajada em questões humanitárias: o problema da fome e da

desigualdade social, a necessidade de iniciativas sustentáveis e maior visibilidade de corpos dissidentes como os das mulheres periféricas.

Apoiado na imagem fotográfica da modelo Suellen, segurando seus filhos (Figura 67), Muniz trabalhou em parceria com catadores de lixo para compor as imagens com lixo, em grande escala. O artista retornou parte do valor de venda das obras para a comunidade que o acolheu no processo criativo.

O caráter contemporâneo e o compromisso político-social transpassam pela poética desses trabalhos, pela escolha das modelos, materiais e contexto de produção. Mas, antes de tudo, pelo posicionamento consciente das artistas. Bonfim e Muniz escolhem trabalhar com modelos de regiões periféricas, dentro da sociedade brasileira. Em suas representações, exaltam os nomes e identidades das mulheres retratadas que dão personalidade e valor à composição de suas imagens.

Contudo, essas escolhas processuais não são as únicas vias possíveis do contemporâneo e, inclusive, podem não ser uma tendência da arte feita daqui a vinte ou trinta anos. As características da arte de hoje podem não ser contemporâneas amanhã, e, nesses casos, a limitação do âmbito cronológico do termo "contemporâneo" fica ainda mais evidente, o que cria a necessidade de uma nova denominação.



Figura 67



Figura 68

Aquilo que hoje chamamos de Arte Contemporânea, no futuro pode ser nomeada, por exemplo, "arte da releitura", "arte misturada", "arte desiludida" ou qualquer outra característica que predomine sobre a produção feita neste período. Seja como for, mesmo entre críticos de arte e historiadores renomados, pondera-se que ainda estamos

demasiadamente imersos nesse tempo para que uma denominação definitiva se estabeleça.

Nesses casos, portanto, a questão não se restringe a saber se os trabalhos articulam com estilos já visitados em outros períodos ou movimentos históricos. Pois apenas isso não garante a qualidade crítica da arte contemporânea. Vale entender se os trabalhos ficam restritos ou não às estéticas e aos princípios dos contextos passados – e, por isso, entender se refletem ou não as preocupações do mundo atual. E analisar se as a poética das obras usa os referenciais passados como válvula propulsora para dialogar com o tempo presente, se geram um movimento de experimentação reflexiva. E, assim, alimentam memórias construídas sobre esse passado no tempo presente e propiciam um questionamento que transforma o olhar e entendimento do mundo e da História.

Por outro viés de observação da Arte Contemporânea, temos a questão das múltiplas materialidades que compõem uma obra. Em relação a utilização de materiais excêntricos, industrializados, recicláveis ou banais na criação artística, este é um procedimento reconhecido em diversas obras desde as vanguardas europeias do início do século XX. As técnicas tradicionais da academia de Belas Artes – o trinômio de linguagens *desenho*, *pintura* e *gravura* –, delimitadas pelos paradigmas neoclássicos, guardavam restrições puristas de suportes e procedimentos que não comportaram as poéticas do mundo moderno e contemporâneo.

Por exemplo, um desenho que, antes, só era possível numa superfície plana no pensamento clássico, passa a ser desenvolvido em superfícies variadas e se expande para fora do papel, nas experimentações modernas. O mesmo desenho pode se desmaterializar em estados virtuais e ancestrais, no contemporâneo.

Mesmo assim, muitos trabalhos cujos desdobramentos advém de certo conceitualismo⁷⁴ ainda hoje recebem críticas do público em geral, com preceitos diversos: dificuldade de apreensão da ideia ou da reflexão proposta na obra de arte conceitual e dilema entre a legitimidade dessa reflexão, a qualidade estética e o produto final apresentado pautados no gosto pessoal ou na moral vigente, entre outros.

⁷⁴ CONCEPTUALISMO: s.m. Doutrina filosófica segunda a qual os universos existem como conceitos mentais apenas, sem presença real na natureza. “Arte de conceito, uma arte composta de ideias. ‘Na arte conceitual’, escreveu LeWitt, ‘a ideia ou conceito é o aspecto mais importante da obra. [...] isso significa que todo o planejamento e as decisões são feitos de antemão, e a execução é uma questão de procedimento rotineiro’” (ARCHER, 2001, p. 70). “O Conceitualismo é frequentemente identificado com o período durante o qual a arte se tornou insubstancial. Onde antes havia pinturas e esculturas, agora havia itens de documentação, mapas, fotografias, listas de instruções e informações [...]” (ARCHER, 2001, p. 78).

Soma-se ao sentimento de desconfiança sobre a “verdade”⁷⁵ contida em algumas propostas artísticas contemporâneas o fato de que o senso comum ainda procura encontrar uma imagem representativa ou objetual⁷⁶ (GULLAR, 2020, p.290-301) e tangível ao se referir a uma obra de arte. Mesmo quando diversos trabalhos⁷⁷ já romperam com conceitos inerentes às linguagens tradicionais e enveredaram para a imaterialidade, para as experiências sensíveis de redescobertas do mundo, enquanto matéria-prima das obras. Fato é que foram muitos os momentos em que tanto a arte moderna quanto manifestações contemporâneas reviram a elaboração do conceito de arte. Já na década de 1980, as tendências *neo abstracionistas* e *neo conceituais* refletem a afirmação de que “embora possamos consumir as mesmas coisas, a maneira pela qual cada um de nós o faz é bastante distinta” (ARCHER, 2001, p. 189). Em outras palavras, a escolha de um material ou a ausência da materialidade dentro do processo criativo precisa ser contextualizada para que possamos nos aproximar das múltiplas significações de uma obra.

Nesse sentido, o livro de artista “Terrane”, (2018), que será apresentado pouco mais adiante, converge para o entendimento de que “a vida doméstica, repensada e transformada, tornou-se a própria temática da arte” (ARCHER, 2001, p. 137). Um fator determinante e transformador para as escolhas composicionais das obras, especialmente aquelas que procuram trabalhar com a imagem das mulheres negras.

Este é também o conceito embrionário da segunda onda do movimento feminista⁷⁸ e suas manifestações estéticas na década dos anos 1970, apoiadas na célebre frase “o

⁷⁵ VERDADE: s.f. (do latim. veritas, e veritatis.) - 4. Boa-fé; sinceridade. -5. Em lógica, posição de uma proposição em relação às condições impostas por uma determinada linguagem e em relação a um estado de fato.

⁷⁶ O crítico Ferreira Gullar aborda, no apêndice 3 do texto “Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta”, a questão do *não-objeto* na obra de arte, identificando estéticas que indicam o “fim do objeto” nos movimentos artísticos do Século XX. Para Gullar, “o objeto que se pulveriza no quadro cubista” é “o objeto representado”. A trajetória do não-objeto passa pela questão de “realizar a obra no espaço real” para emprestar a esse espaço “significação e transcendência”. O que leva à eliminação de certos “privilégios” da obra que se manifestam entre outras formas pela moldura nas pinturas e pela base nas esculturas - elementos delimitadores dos espaços real e representacional-; acarreta no deslocamento do objeto de sua função ordinária, com os *ready-made* dadaístas; e avança com os trabalhos neoconcretos, pelos “objetos-especiais” exemplificados nos trabalhos de Lygia Clark e Amilcar de Castro em que “a denominação de pintura e escultura já talvez não tenham muita propriedade”. Para o crítico brasileiro, o não-objeto é aquele que “não se esgota na referência de uso e sentido porque não se insere na condição do útil e da designação verbal” e ainda “repele as noções acadêmicas de gênero artístico”. Ele é, por fim, reconhecido em muitos trabalhos artísticos como um estado de solicitação feita ao espectador, “uma potência à espera do gesto-humano que a atualize” (GULLAR, 2020, p.290-301).

⁷⁷ Por exemplo, a linguagem da performance nas Artes Visuais e as propostas políticas do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, nas Artes Dramáticas.

⁷⁸ No Brasil, a primeira e segunda onda do feminismo deram protagonismo para as pautas das mulheres brancas. “O movimento feminista teve início no século XIX, o que chamamos de primeira onda. Nesta, as reivindicações eram voltadas para assuntos como o direito ao voto e à vida pública [...] lutar pelo sufrágio feminino e o direito ao trabalho sem a autorização do marido. A segunda onda teve início nos anos 70 num momento de crise da democracia. Além de lutar pela valorização do trabalho da mulher, o direito ao prazer, contra a violência sexual, também lutou contra a ditadura militar”. (RIBEIRO, 2014).

peçoal é político”. Reflexão que se ramifica nas décadas seguintes pela *Live Art* e pela *Arte Contextual*. E as novas perspectivas no campo da arte, orientadas pela presença de algumas mulheres à frente do panorama criativo e crítico não param por aí. A terceira onda é identificada a partir da década de 80, com inclusão de pautas antirracistas.

As produções contemporâneas articulam uma mudança do paradigma artístico que vinha sendo seguido até então, através das interações co-criativas, vínculos criados entre obra, artista, espectador e o meio em que eles estão inseridos. São trabalhos que estimulam a participação de todos envolvidos e, por vezes, articulam-se com grupos inteiros de pessoas. Conectando-se através de valiosas *relações de pertencimento* com seus integrantes, como vemos na pesquisa de Elidayana Alexandrino⁷⁹ e no trabalho de Ana Lira Caruaru.⁸⁰ Alexandrino realiza a série intitulada “Narrativas que se encontra”, (2015) (Figura 69 e 70), um laboratório de escuta das imagens na Pinacoteca de São Paulo, em que a artista aproxima a figura de obras históricas às fotografias caseiras de mulheres comuns.

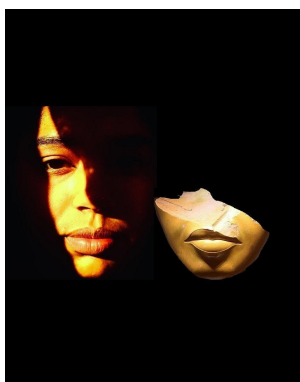


Figura 69



Figura 70

Enquanto Caruaru trabalha com a materialização de experiências coletivas e cotidianas e suas articulações políticas, através da composição de livros de artista. A obra “Terrane” (Retratografia, Recife, 2018) (Figuras 71 e 72), é um livro que traz registros fotográficos, envelopamentos e pistas das intimidades de mulheres pedreiras que trabalham em fabricação de cisternas⁸¹ para armazenar água nas regiões semiáridas em que vivem e plantam.

⁷⁹ Elidayana Alexandrino (Paraíba-1986) é curadora, artista, arte-educadora e pesquisadora. Mora em Suzano - SP. Desenvolvidos trabalhos em rede, com propostas educativas democráticas e curadorias colaborativas.

⁸⁰ Ana Lira (Caruaru, 1977) é especialista em Teoria e Crítica de Cultura, fotógrafa, artista visual, curadora e articuladora de Recife (PE), Brasil. Exibiu trabalhos em Bienal 12 (Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brasil, 2020), Four Flags (Brasil, Amsterdã, 2020), Devenires (Cidade do México, México, 2020); Narrativas em Processo: Livros de Artista na Coleção Itaú Cultural (Recife, MAMAM, 2019); Fotos Contam Fatos (Galeria Vermelho, São Paulo - 2015/2016); na 31ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo (São Paulo, 2014) entre outras.

⁸¹ CISTERNA: é um reservatório de baixo custo que faz a captação e armazenamento da água da chuva.

A assinatura do livro é atribuída à artista em conjunto com as três mulheres que ela acompanha. Nas primeiras páginas lê-se o informe: "Este é um projeto produzido por Ana Lira em diálogo com Claudia Oliveira, Lourdes da Silva e Luzia Simões" (LIRA, 2020, np). Ou seja, neste trabalho entram em xeque a autoria da obra e o lugar do artista dotado de inspiração solitária. A obra deixa de ser um elemento de consagração da artista solo. Ele abandona narrativas fascistas (criadas a partir de um único ponto de vista), se desfaz das lógicas individualistas e neoliberais (que visam o mérito, propriedade privada e acúmulo de riquezas) e passa a ser uma obra de autoria coletiva. Desta forma, a sistemática colonial de um indivíduo sendo explorado por outro (ou uma artista que usaria a imagem de outras mulheres para sua produção e promoção individual) se esvai. Uma dinâmica de coletividade e horizontalidade se impõe em toda a estrutura da obra.



Figura 71



Figura 72

Ambos os trabalhos suscitam a reflexão de que os seres humanos se conectam com a sociedade por relações de pertencimento. Essas relações podem ser construídas de maneira positiva ou negativa em nossas identidades e ocorrem de acordo com a história e a memória que nos é passada como herança ancestral, de acordo com as imagens que a sociedade nos oferece e o valor agregado aos saberes de nosso núcleo familiar e círculo social. São relações que estão associadas às formas como nos implicamos com o meio em que vivemos. E criar mecanismos de valorização de nossas imagens, saberes e relações de pertencimento são maneiras benéficas para as múltiplas construções identitárias dos indivíduos em questão.

Surge, portanto, um novo contexto para a produção artística, resgatando tudo aquilo que é comum, plural, com maior acessibilidade, e que consegue se comunicar com públicos diversos. Ultrapassando a complexidade das linguagens eruditas e suas sintaxes acadêmicas, suas palavras empoladas e realidades fechadas em si mesmas. Quebrando

as normas segregatórias e narrativas hegemônicas que ainda existem em muitos museus e galerias convencionais.

Nesse contexto, os corpos dissidentes reivindicam seus direitos, a coletividade ocupa os espaços públicos e os povos historicamente subjugados pelo colonialismo articulam de maneira autônoma sua cognoscência. Especialmente as mulheres negras conquistam maior espaço de representatividade, gradativamente, enquanto sujeitos de enunciação, criadoras de suas narrativas e dissipadoras de suas perspectivas do mundo. Os procedimentos apresentados pontualmente aqui exploram uma série de preocupações muitas vezes ignoradas no passado. Cuidados que passaram a fazer parte das produções artísticas atuais. O maior valor desses trabalhos está na experiência transformadora, a presentificação dos corpos, a relação de pertencimento que se estabelece com as obras. As aproximações das figuras das mulheres comuns presentes nessas obras se dão a partir do interesse, pesquisa estética e ação de artistas negras que cavaram espaço para apresentar suas subjetividades através de seus trabalhos. São artistas que incorporaram experiências pessoais e reformularam vivências coletivas às poéticas de suas obras.

Mesmo distintas, a questão da *representatividade* e do *pertencimento* caminham próximas no embate contra a lógica colonial e ambas têm grande valor no momento em que vivemos. No contexto em que a presença de múltiplas corporeidades nos espaços de enunciação e poder tem gerado a inscrição de novas memórias na História da Arte e, conseqüentemente, na nossa sociedade. Por isso, procuraremos a seguir, entender os percursos e transformações estéticas que surgem a partir da maior presença de mulheres negras no campo das Artes.

4.2 O “BOOM DAS ARTES NEGRAS”

Ainda que alguns artistas queiram ser empáticos em relação a modelos em suas composições, sabe-se que, geralmente, as produções artísticas refletem valores de tempos históricos em que são feitas, questionando ou reiterando tais valores.

É comum que a arte aponte para tendências de pensamentos das sociedades em que está inserida. Não é surpresa, portanto, que diferentes críticos e artistas constatem que o sistema das artes manteve dinâmicas de restrição de acesso e oportunidades a algumas classes identitárias, em privilégio de outras. Negar este fato seria uma postura política semelhante à negação da existência histórica do holocausto, da escravidão ou do racismo.

A abertura de canais de acesso teve origens conectadas às reivindicações de alguns grupos minoritários, nas últimas décadas. Muitas mulheres do mundo moderno e

contemporâneo lutaram pelo direito ao livre pensamento e à fala dentro de espaços ocupados por homens. Lutaram pela condição de sujeito de enunciação que tem interesse em algo. E nos deram contribuições importantes a serem consideradas.

O que gerou maior reconhecimento sobre o complexo de obras e sobre as trajetórias das artistas negras. Trabalhos com admirável gama de variantes poéticas, formais e temáticas, que estruturam narrativas inovadoras e importantíssimas para a história da arte, pois suas criações subvertem aspectos hegemônicos do pensamento histórico colonial construído, aceito e difundido.

A pesquisa pictórica da artista Day Rosa,⁸² por exemplo, entrecruza nas figuras retratadas algumas condições que ainda são vistas em oposição ao padrão de beleza corpórea idealizado pela maioria das pessoas, em nossa sociedade: o corpo negro, feminino, gordo e manchado. A artista optou por dar destaque aos corpos que questionam o conceito de feminilidade. O padrão instituído e questionado por Rosa é um modelo estético corporal mais bem-aceito na sociedade, apesar de ser tóxico para a maioria das mulheres. O trabalho de Rosa revela aspectos inalcançáveis de muitos critérios que determinam o conceito de feminino e de beleza ideal. A série “Fragmentos de Feminilidade” (Figura 72), traz pinturas de mulheres com corpos reais e potentes, resistentes a esses padrões de beleza e às violências cotidianas impostas para alcançá-los. A obra nega premissas que desumanizam os corpos comuns, que não atendem essas imposições.



Figura 73

⁸² Dayane Rosa (Japeri, 1994) é uma artista conhecida como Day Rosa, multiartista e autodidata. Aos 22 anos, diante de uma crise depressiva, desenvolveu uma pesquisa pictórica sobre a representação de corpos. Em suas obras procura exaltar o amor-próprio, a beleza e diversidade dos corpos afro-brasileiros.

Junto com muitos artistas da geração da virada do século XXI, Rosa está inserida em um contexto histórico de gradativa valorização dos corpos dissidentes e micronarrativas que contam experiências pessoais e geram identificação em grupos identitários inteiros.

Em uma entrevista cedida ao Jornal do Comércio, em 2020, a curadora e doutora de Filosofia em Teoria e História da Arte, Cecilia Fajardo-Hill, constata sinais de expansão do espaço das artistas mulheres na década de 1990 e por ocasião dos 500 anos da conquista do continente americano. Ela afirma que “parte desse redescobrimto se deve ao pensamento e à militância feminista, mas uma mudança duradoura de sensibilidades exige tempo”⁸³ (ARAUJO, 2020, n.p.).

Vale destacar que enquanto a Bienal do Mercosul debruçou-se, no ano de 2018, sobre a cultura afro, e em 2020 ela se direcionou para o feminismo. Ademais, é possível pensar na questão racial,⁸⁴ interseccionada pela questão de gênero. Nesse contexto foi alinhavada a terceira onda feminista, já no final do século XX:

Na terceira onda, que teve início na década de 90, começou-se a discutir os paradigmas estabelecidos nas outras ondas, colocando em discussão a micropolítica. Apesar de que, as mulheres negras estadunidenses, como Beverly Fisher, já na década de 70, começaram a denunciar a invisibilidade das mulheres negras dentro da pauta de reivindicação do movimento. No Brasil, o feminismo negro começou a ganhar força no fim dessa década, começo da de 80, lutando para que as mulheres negras fossem sujeitas políticos. [...] A relação entre política e representação é uma das mais importantes no que diz respeito à garantia de direitos para as mulheres e é justamente por isso que é necessário rever e questionar quem são esses sujeitos que o feminismo estaria representando. Se a universalização da categoria mulheres não for combatida, o feminismo continuará deixando de fora diversas outras mulheres e alimentando assim as estruturas de poder. (RIBEIRO, 2014, n.p.).

Convidada a falar no programa de televisão Café Filosófico, a socióloga Núbia Moreira explicou como o senso comum caracterizou as mulheres da sociedade brasileira. Moreira identificou cinco fatores que assentaram o solo para a germinação do que hoje se conhece como feminismo negro no Brasil: (1) falta de espaço político para discussão de demandas das mulheres de cor; (2) articulações educativas e político-sociais do centenário da abolição; (3) relações de escuta das narrativas de vida mulheres da diáspora africana; (4) espaço marginalizado das mulheres, em movimentos negros; e (5) intersecção dos movimentos, negros com os movimentos feministas (MOREIRA, 2016, n.p.).

No ambiente acadêmico, os movimentos de valorização da pluralidade dos corpos também produziram diálogos com perspectivas inovadoras. Histórias de vidas, como a do

⁸³ A listagem completa se encontra na reportagem do Jornal do Comércio.

⁸⁴ RACIAL: adj. Relativo a raça ou a uma raça particular de homens. (In Dicionário Escolar da Língua Portuguesa, 1985).

antropólogo e professor brasileiro-congolês, Kabengele Munanga, na qual ele atesta a potência da transformação dos espaços educacionais, a partir da presença negra dentro deles.

Munanga foi convidado a falar sobre questões étnicas e raciais do Brasil, “Trajetória TV USP” (2012). Sobre a presença do negro nas pesquisas acadêmicas, o professor reporta:

A trajetória do negro hoje tem várias interfaces que fazem parte daquela visão que chamamos de interdisciplinar ou multidisciplinar. E os temas antigamente trabalhados, escravidão ou tráfego, foram superados pela temática nova: a dinâmica do negro na sociedade, os movimentos sociais negros, e a questão da identidade negra que não era um tema muito estudado. [...] Uma grande mudança é a presença do próprio estudioso negro nessa temática. Porque antes eram somente a maioria dos intelectuais brancos especialistas na questão negra. Claro que contribuíram muito. Mas a entrada do estudioso negro é uma grande mudança, porque ele tem uma transferência, uma experiência de vida intransferível enquanto negro. Essa experiência, até sua carga emocional, faz parte do processo de conhecimento! (MUNANGA, 2012, n.p.).

Esses e muitos outros indícios das perspectivas contemporâneas demonstram gradativo reconhecimento da importância de novas narrativas e subjetividades, a partir dos corpos dissidentes. E isso ocorre não apenas nas mostras, instituições culturais e educacionais, como vimos nos casos de artistas e professores, mas também na política, através da representatividade em cargos curatoriais, de gestão e de liderança.

Mas a questão da representatividade nos traz novos questionamentos e conceitos a serem estudados. Para melhor entendimento do que concerne a representatividade negra ou arte negra, a categoria “Arte Afro-Brasileira” aparece como uma questão fundamental, e tem sido utilizada por historiadores, teóricos e críticos. Como visto no capítulo “A representação racializada”, o termo “afro-brasileiro” não dá conta das multiplicidades temáticas, técnicas, interesses e produções de artistas negros. De fato, esta categorização revela o pretensível caráter universalista de uma narrativa historiográfica eurocentrada, que instaura nas produções externas ao seu circuito uma necessidade de adjetivação. Classifica-a, portanto, como uma vertente da “arte oficial”, ocidental. Para a artista plástica e pesquisadora Janaína Barros⁸⁵:

⁸⁵ Janaína Barros da Silva Viana (São Paulo, 1979) é artista visual, pesquisadora e professora no Departamento de Artes Plásticas na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo (PGEHA-USP). Desenvolve pesquisas em múltiplas linguagens e publicações sobre o debate de gênero, arquivo e epistemologias em arte contemporânea de autoria negra.

A revisão de uma arte afro-brasileira, distante de rótulos limitadores, para compreensão de uma poética autoral negra contemporânea, com discursos e visualidades distintas, justifica-se, historicamente, pela mudança no cenário artístico do pós-guerra da Europa para o Estado Unidos e as discussões sobre multiculturalismo numa arte pós-colonial. Acresce-se, também, as formas definidoras de um paradigma pautado no conceito de universalismo artístico, como modo de delinear a existência de uma produção de artistas negros numa contemporaneidade pós-colonial, além do debate sobre gênero no campo político das artes visuais a partir da década de 70. (VIANA, 2014, p.264)

A subrepresentatividade de manifestações de artistas negros nos espaços institucionais é notável. De forma que muitos teóricos e artistas negros reconhecem a fragilidade e superficialidade do termo arte afro-brasileira, mas identificam o potencial de efeito político que ele carrega. É lamentável que ainda se faça necessário o uso de tais artifícios em lutas por igualdade e reconhecimento histórico. A utilização de certos termos pode ser agregada mais a um viés geopolítico do que a uma capacidade de compilar estéticas específicas ou alguma uniformidade nas manifestações de artistas negros.

Na conferência "Arte afro-brasileira: entre o visível e o oculto", realizada dentro do projeto *Presença Negra*, no MARGS, o curador Hélio Menezes apresenta uma lista de acontecimentos (Quadro 1) e exposições históricas da década de 1930, século XX, até a atualidade, cujo argumento conceitual e curatorial fundamentam o conceito de arte afro-brasileira. O teórico questiona os discursos históricos que são exortados até hoje, a partir desse conceito de caráter estético.

Menezes iniciou sua análise com a exposição realizada no 1º Congresso Afro-Brasileiro (1934), Recife-PE, com presença massiva de artistas brancos (Segall, Di Cavalcanti, Noemia, M. de Andrade, entre outros), cuja temática das obras abordava a figura do negro. Também mencionou o pioneirismo de Abdias Nascimento no Teatro Experimental do Negro (TEN)⁸⁶ (1944).

⁸⁶ O TEN reuniu personalidades e organizações importantes como a Associação das Empregadas Domésticas e o Conselho Nacional de Mulheres Negras.

Quadro 1 – Exposições Afro-brasileiras 1

IROCO	APELO	LABUTA	ORIENTADA POR
1934	<i>I Congresso Afro-Brasileiro</i>	Exposição de Arte Afro-Brasileira	Gilberto Freire e Cícero Dias (idealização)
1950-68	<i>Museu de Arte Negra</i>	Fundação do museu a partir do Teatro Experimental do Negro (1944-61)	Abdias Nascimento (idealização)
1955	<i>Cristo Negro</i>	Concurso de Artes Plásticas - Museu de Arte Negra	Abdias Nascimento (idealização)
1959	<i>Bahia no Ibirapuera</i>	Exposição para a V Bienal de São Paulo	Lina Bo Bardi e o diretor de teatro Eros Martim Gonçalves (proposição)
1963	<i>Nordeste</i>	Exposição inaugural do Museu de Arte Popular do Unhão - BA	Lina Bo Bardi (curadoria)
1978	<i>Museu Afro-Brasileiro</i>	Fundação de um museu em Salvador	Pierre Verger (projeto de 1974) , Jacyra Oswald e Yeda Pessoa de Castro (desenvolvimento)
1997	<i>Arte e Religiosidade no Brasil: Heranças Africanas</i>	Exposição - Pinacoteca no Parque - pavilhão Pe. Manoel da Nóbrega	Emanoel Araújo e Carlos Eugênio de Moura (curadoria)
2000	Arte Afro-Brasileira	Publicações acadêmicas acerca do termo Arte Afro-Brasileira	Kabengele Munanga e Marta Helolsa Leuba Salum
2013	<i>A Nova Mão afro-brasileira</i>	Exposição - Museu Afro Brasil	Emanoel Araújo (curadoria)
2016	<i>A cor do Brasil</i>	Exposição - Museu de Arte do Rio	Paulo Herkenhoff e Marcelo Campos (curadoria)

Fonte: Elaboração Própria.

Nascimento trouxe propostas de valorização da imagem e cultura negra através de múltiplas linguagens. Parte de sua trajetória é preservada no Museu de Arte Negra (MAN)⁸⁷, onde se encontram registros da exposição visual *Cristo de Cor* (Figura 76), recebendo obras que apresentam maior autonomia estética e quebra dos estereótipos impostos aos corpos das mulheres negras. Nos arquivos do MAN encontram-se os desenhos da artista Anna Letycia (1955, Figura 73) e de muitas obras que retratam mulheres de cor, com técnicas e materiais diversos, reunidas entre os anos de 1950 e 1968, como “Uma mulher negra com vela”, de Imra, e o “Retrato de Léa Garcia”,⁸⁸ de Octávio F. Araújo (Figura 74 e 75).

⁸⁷ “O MAN é um projeto do Teatro Experimental do Negro que se desenvolveu sob a liderança de Abdias Nascimento. Concebido a partir de 1950 para valorizar a arte, a cultura e a pessoa negra, combatendo o racismo, o MAN teve ampla adesão entre artistas e intelectuais brasileiros. Em 1968, aos 80 anos da abolição da escravidão, o MAN abriu sua exposição inaugural no Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro. No mesmo ano, o AI-5 mandou Abdias Nascimento, curador do projeto, para um exílio de 13 anos. Suspensas as atividades do MAN, no Brasil, Abdias Nascimento seguiu cuidando do projeto no exterior. Em 1981, com Elisa Larkin Nascimento, ele criou o IPEAFRO, que guarda o acervo, atua no combate ao racismo e realiza atividades educativas e culturais. Em 2021, o IPEAFRO inaugura a primeira sede do MAN – no ambiente virtual”. Texto retirado do site In: <http://man.ipeafro.org.br/>.

⁸⁸ Léa Lucas Garcia de Aguiar (Rio de Janeiro, 1933), conhecida como Léa Garcia, é atriz, carioca, indicada ao prêmio de melhor interpretação feminina no Festival de Cannes em 1957 por sua atuação no filme *Orfeu Negro*. Atuou em diversas peças do Teatro Experimental do Negro (TEN), no cinema e na televisão. Ganhou prêmio Kikito de melhor atriz no Festival de Cinema de Gramado, em 2004, por *Filhas do Vento*. Uma artista comprometida com o ativismo antirracista e com as lutas sociais das mulheres negras.



Figura 74



Figura 75



Figura 76

O TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO, sendo uma das maiores realizações do teatro brasileiro, é a mais feliz das afirmações das possibilidades do negro no campo da cultura.

Por ocasião do XXXVI Congresso Eucarístico Internacional, o T. E. N., além de promover com a revista "Forma" o Concurso do "Cristo de côr", montou "O Filho Pródigo" de Lúcio Cardoso: peça que permite mais uma forte interpretação teatral por parte de Abdias e de seus companheiros.

Rio de Janeiro, 12 de Julho de 1955

† HELDER CAMARA
Secretário Geral do 36.º C.E.I.

Nossa capa:
Lucette Laribe
"Cristo Negro"
1,00 x 0,81, óleo

EXPOSIÇÃO DO "CRISTO DE CÔR"

Catálogo das obras expostas no salão
do Ministério da Educação de 17 a 24
de Julho de 1955:

1. Adalberto Kenedi	27. Leopoldo Raimo
2. Aldo Pagliacci	28. Lucette Laribe
3. Anna Letycia	29. Luiz Feltosa
4. Benjamin Silva	30. Maboim
5. Carlos Bastos	31. Idem
6. Claudio Corrêa e Castro	32. Maria de Lourdes Maeder Pereira Novaes
7. Cleco	33. Marques de Sá
8. Djanira da Motta e Silva	34. Misabel Pedroza
9. Eduardo Alvim Corrêa	35. Otaviano Pereira de Mello Filho
10. Fernando Romani	36. Otavio Ferreira de Araujo
11. Franz Widmar	37. Pierre Chalita
12. G. Martinez Silva	38. Quirino Campofiorito
13. Géna Heller	39. Idem
14. Gilda Reis Netto	40. Idem
15. Grouver Chapman	41. Idem
16. Hilda Campofiorito	42. Roberto Montenegro
17. Idem	43. Rodrigo Otavio da Fonseca Lima
18. Isabela Sá Pereira	44. Sergio de Campos Mello
19. Isolda Hermes da Fonseca	45. Sheila
20. Jacintho Moraes	46. Suzana Izar do Amaral Berlinek
21. João Garboggini Quaglia	47. Troung-Dinh-Kim
22. José Brasil de Paiva	48. Umberto Giannotti
23. Julya van Roger	49. Vera Bocayuva Cunha
24. Julio Espinosa Rodrigues	50. Vera de Sant'Anna
25. Laura Acauassú Chermont	51. Virgilio
26. Leda Ciarla	52. Wim. L. Van Dijk

Figura 77

Menezes ainda pontua a tímida articulação do primeiro Museu Afro-brasileiro do Estado da Bahia, criado em 1978, para abrigar peças de interesse etnográfico do artista Pierre Verger e os painéis dos orixás de Carybé. Exaltando a reorientação curatorial de Emanuel Araújo, ao pensar no conceito de afro-brasileiro, a partir das questões de *representação* e *autoria*, ao invés do critério *temático* e *material* que vinha definindo esse termo até então. Posicionamento que se concretiza nas exposições *A mão afro-brasileira* e *Negro de Corpo e Alma*, além da própria constituição, em 2004, do Museu Afro-Brasil de São Paulo.

O curador aponta que o Brasil vive, no tempo presente, uma onda de valorização da arte negra, em suas multiplicidades expressivas, dentro de um campo de disputas

epistemológicas. E reconhece o aumento da importância da arte contemporânea de autoria negra, no âmbito internacional. Ao mesmo tempo que os lugares de poder e tomada de decisão permanecem restritos aos corpos de homens brancos de meia idade. Uma condição que pode dar a falsa sensação de conquistas igualitárias.

Dentro do “Projeto Afro”, cuja plataforma digital foi lançada em 2019, o pesquisador Deri Andrade reconhece, nos cinco anos anteriores ao lançamento da plataforma, uma crescente abertura institucional para realização de mostras e eventos que defendem uma estética afro-brasileira, com maior representatividade negra entre os artistas. A plataforma destaca as seguintes mostras:

Quadro 2 – Exposições Afro-brasileiras 2

IROCO	APELO	LABUTA	ORIENTADA POR
2019	<i>O Rio dos Navegantes</i>	Exposição no Museu de Arte do Rio	Fernanda Terra, Marcelo Campos e Pollyana Quintela, Coordenada por Evandro Salles (curadores)
2019	<i>Pardo é Papel</i>	Exposição individual de Maxwell Alexandre no Museu de Arte do Rio	Marcelo Campos (curador)
2019	<i>Abdias do Nascimento, espírito libertador</i>	Exposição no Museu de Arte Contemporânea de Niterói e no Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros	Pablo L. Barra e Raphael Fonseca (curadoria)
2020	<i>RUA!</i>	Exposição no Museu de Arte do Rio	Equipe MAR (curadoria)
2020	<i>UóHol</i>	Exposição individual do paraense Rafael Bqueer no Museu de Arte do Rio	Equipe MAR (curadoria)

Fonte: Elaboração Própria.

Pelo olhar de Alecssandra Mathias de Oliveira, doutora em Artes Visuais e especialista em cooperação e extensão universitária do Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP), as raízes das crescentes movimentações estéticas afro-brasileiras são mais antigas. Ainda que haja certo entendimento de que a promoção das artes afro-brasileiras, a princípio, se apoiou numa ideia fundante-evolucionista e categorizante da arte primitiva, ou “*nai*”, como apontam algumas críticas atuais.

No texto “A Onda Negra: arte visual afro-brasileira, legitimação e circulação”, a pesquisadora destaca os seguintes eventos:

Quadro 3 – Indicadores Afro-brasileiros 1

IROCO	APELO	LABUTA	ORIENTADA POR
Meados do séc. XX em diante	Coleções de arte em mudança	Maior interesse de colecionadores brasileiros por arte africana	A exemplo, empresária e mecenas Ema Klabin, cuja coleção tem marcos iniciais em 1947
1957-59	Diferencial em mostras internacionais	Presença de esculturas negras na IV e na V Bienal de São Paulo	Lívio Abramo, Lourival Gomes Machado (júri de seleção)
1957	Escultura de origem africana no Brasil	Artigo sobre esculturas africanas (1930-1940) e sua presença em coleções museológicas brasileiras	Mário Barata (autoria)
1964	Maior presença de obras africanas	Compra de coleção africana para o acervo do Museu Nacional de Belas Artes	José R. Teixeira Leite (direção)

Fonte: Elaboração Própria.

Oliveira localiza o princípio de uma “reviravolta na produção de uma arte contemporânea de origem afro-brasileira, pouco antes da virada do século XXI” (2018, n.p.).

Em suas palavras:

As quebras das metanarrativas, os traços locais versus globais e as reflexões sobre o “fim da Arte” e o “fim da História” incentivaram a busca por referências e memórias, isto é, esses condicionantes levaram muitos artistas a repensarem sobre sua condição e sobre a de seu grupo. Simultaneamente, emergiu uma série de discussões com fundo social e histórico sobre a representação do negro na formação do “nacional”. Destacaram-se as efemérides ligadas ao ano de 1988 (centenário da abolição da escravatura no Brasil) e a promulgação da nova constituição brasileira. (OLIVEIRA, 2018, n.p.)

Em um segundo momento do texto, a pesquisadora ainda destaca outros acontecimentos importantes na trajetória de valorização da negritude:

Quadro 4 – Indicadores Afro-brasileiros 2

IROCO	APELO	LABUTA	ORIENTADA POR
Década de 1990	Movimento político-social	Revisão dos papéis do negro e do mestiço na construção histórica do Brasil e Arte Brasileira	Múltiplas, dentro e fora do ambiente institucional
1995	Presença negra significativa em mostra internacional	Participação do artista Arthur Bispo do Rosário na 46ª Bienal de Veneza	Jean Clair (curadoria-premiação)
2003	Lei nº 10639/2003	Primeiros efeitos da Lei que instituiu a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura afro-brasileiras no sistema de ensino brasileiro	Congresso Nacional; Presidente Luiz Inácio Lula da Silva; Ministro da Educação Cristovam Ricardo Cavalcanti Buarque (decreto e sanção)
2015	Presença feminina negra significativa em mostra internacional	Participação da artista Sonia Gomes na 56ª Bienal de Veneza como única representante do Brasil	O nigeriano Okwui Enwezor (curadoria)
Meados de 2018	Presença negra em Feira de Arte	Crescente interesse nos leilões por peças africanas e pela produção afro-brasileira	A exemplo: Art Basel e ARCO

Fonte: Elaboração Própria.

Em outra ponta da mesma pesquisa, o artista, professor e curador Claudinei Roberto caminha por relevos semelhantes. Ele menciona que, na maioria dos casos, a grande riqueza da produção artística afro-brasileira ainda não pode ser encontrada nos museus⁸⁹. Para maiores interessados, os tesouros estéticos e textos críticos, valiosos, estão guardados nos catálogos das exposições temáticas realizadas pelo país. Destacando-se as seguintes mostras:

Quadro 5 – Exposições Afro-brasileiras 3

IROCO	APELO	LABUTA	ORIENTADA POR
1963	Arte Popular no conjunto arquitetônico Solar da União	Valorização do artesanato utilitário no Museu de Arte Moderna da Bahia	Lina Bo Bardi (direção)
1984	<i>Caipiras, Capiaus e Pau a Pique</i>	Exposição no SESC Pompeia	Lina Bo Bardi (curadoria)
1999	<i>Pintores Negro do século XIX</i>	Exposição no Pinacoteca SP	José Roberto T. Leite (curadoria)
2005	<i>Para nunca esquecer - negras memórias, memórias de negros</i>	Exposição no Museu Oscar Niemeyer	Emanuel Araújo (curadoria)
2013	<i>Arte Adorno e Design no tempo da escravidão</i>	Exposição no Museu Afro Brasil	Emanuel Araújo (curadoria)
2013	<i>Do Valongo à Favela, imaginário e periferia</i>	Exposição no Museu de Arte do Rio	Clarissa Diniz e Rafael Cardoso (curadoria)

Fonte: Elaboração Própria.

Além dos eventos citados até aqui, algumas mostras são mencionadas repetidas vezes, por esses e outros pesquisadores, em circunstâncias diversas. A reafirmação dessas mostras nas diferentes pesquisas, a qualidade estética das obras expostas e as temáticas abordadas atestam a relevância do conjunto. Por isso, elas foram reunidas a seguir, formando uma lista valiosa de mostras institucionais que se distinguem dentro da historiografia de arte nacional:⁹⁰

⁸⁹ A menção foi trazida para este texto a partir de anotações em caderno de bordo, feitas durante um curso presencial e introdutório sobre a história da “Arte Afro-Brasileira”, ministrado pelo professor Claudinei, no Museu da Imagem e do Som em 2019.

⁹⁰ Uma listagem completa de todos os eventos mencionados neste capítulo foi organizada cronologicamente e está disponível em ANEXO – Tabela de exposições e marcos visuais afro-brasileiros, nesta pesquisa.

Quadro 6 – Exposições Afro-brasileiras 4

IROCO	APELO	LABUTA	ORIENTADA POR
1969	<i>A Mão do Povo Brasileiro</i>	Mostra temporária inaugural do MASP-SP	Lina Bo Bardi, Pietro Maria Bardi, Glauber Rocha e Martim Gonçalves (concepção)
1988	Centenário da abolição da escravidão	Movimentos de revisão da abolição da escravidão no Brasil (1888) e seus desdobramentos	Múltiplas, dentro de fora do ambiente institucional
1988	<i>A Mão afro-brasileira</i> ⁹¹	Exposição no MAM SP com segunda edição no Museu Afro Brasil, integrando mais artistas (2013)	Emanuel Araújo (curadoria)
1992-1993	<i>Vozes da Diáspora</i>	Exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo (PINA_)	Emanoel Araújo, José Roberto Teixeira Leite e Olívio Tavares de Araújo (curadoria)
1994-1995	<i>Os Herdeiros da Noite: fragmentos de um imaginário negro</i>	Exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo (PINA_). Constituída sob o marco histórico, 300 anos do Quilombo dos Palmares	Emanuel Araújo (curadoria)
2000	<i>Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento. Negro de Corpo e Alma</i>	Fund. Bienal de São Paulo	Emanuel Araújo (curadoria)
2000	<i>A Presença Negra</i>	Manifesto de ocupação de espaços culturais por pessoas negras	Artistas: Moisés Patrício e Peter de Brito (idealização)
2004	<i>Museu Afro-Brasil</i>	Fundação do museu em São Paulo	Emanuel Araújo (iniciativa)
2015-2016	<i>Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca</i>	Exposição Pinacoteca de São Paulo, e Seminário em parceria com a revista O Menelick 2º Ato (<i>Paulino foi a única mulher negra entre os artistas</i>)	Tadeu Chiarelli (curadoria)
2016	<i>A Mão do Povo Brasileiro (reencenação)</i>	Estudo de prática museológica descolonizadora, para estimular o debate sobre noções de “arte popular” e “cultura popular”	Adriano Pedrosa, Julieta González, Tomás Toledo (curadoria)
2016-2017	<i>Diálogos Ausentes</i>	Exposição no Itaú Cultural	Diane Lima e Rosana Paulino (curadoria)
2017	<i>Agora somos todos negros?</i>	Exposição no Galpão VB em São Paulo	Daniel Lima (curadoria)
2018	<i>Histórias Afro-atlânticas</i>	Exposição que incorporou 20 obras de 18 artistas afrodescendentes ao acervo permanente do MASP - realizada no MASP e Instituto Tomie Ohtake (SP)	Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lilia Moritz Schwarcz e Tomas Toledo (curadoria)

Fonte: Elaboração Própria.

⁹¹ Em 2013 a exposição foi renovada com o nome "A nova mão afro-brasileira" e acréscimo de 15 artistas negros. Dentro os artistas apenas Sonia Gomes era representativa das mulheres artistas negras.

Dentre todas as labutas, a proposta de *Histórias Afro-atlânticas* é especialmente memorada por pesquisadores e apreciadores de arte em geral. A exposição contou com obras de arte especialmente comissionadas para integrar a mostra, como no caso da pintura “Zeferina”⁹² (2018) (Figura 77), do artista Dalton de Paula. O que nos leva a compreensão de que, sem essas iniciativas curatoriais, certos trabalhos iriam permanecer negligenciados nos espaços expositivos, outros sequer existiriam.

Nos catálogos das mostras, a multiplicidade técnica, contextual e estética, de obras que destacam a figura da negra é notável pela simples aproximação de alguns trabalhos.



Figura 78



Figura 79



Figura 80



Figura 81



Figura 82

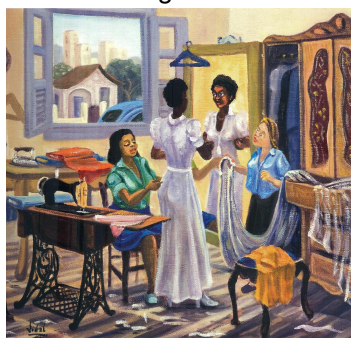


Figura 83

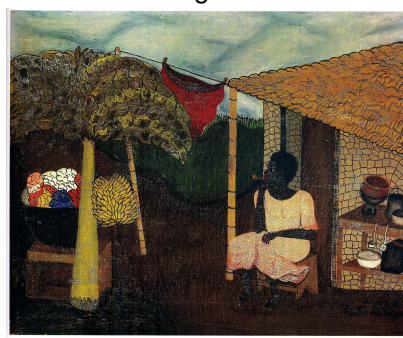


Figura 84

⁹² Zeferina foi uma líder abolicionista de origem nagô, Rainha do Quilombo do Urubu (atual região do Parque São Bartolomeu - Salvador/BA). Foi escravizada, trazida para o Brasil e sentenciada à morte pela polícia imperial. É descrita em diversos estudos como uma guerreira que usava arco e flecha, presente de maneira decisiva no levante de 1826 - ataque a cidade de Salvador durante o Natal, em prol de liberdade - uma mulher símbolo de resistência, força e coragem.

Nas listas apresentadas, salta aos olhos o importante papel de Emanuel Araújo em muitas das orientações. Além da solitude de Diane Lima e de Rosana Paulino na curadoria da exposição *Diálogos Ausentes*. No texto da referida exposição, Lima introduz a questão em torno da excepcionalidade de seus corpos, dela mesma e de Paulino, enquanto mulheres negras dentro do sistema das artes. Lima descreve a proposta do evento da seguinte maneira:

Até quando iremos nos surpreender com o fato de termos duas mulheres negras assinando a curadoria de uma exposição de arte contemporânea afro-brasileira numa das principais instituições culturais do país? [...] levamos em consideração as relações de poder investidas à figura do curador e dois conceitos que são inseparáveis quando se problematiza a invisibilidade e/ou criminalização da produção cultural dos negros no Brasil: racismo estrutural e epistemicídio. [...] Se há um traço comum que atravessa ainda que em um ínfimo espaço de tempo, a existência de todo corpo negro, ele é a busca ou a necessidade de ressignificar e dar novo sentido ao seu próprio ser. Diante da violência simbólica investida sobre sua imagem e da supressão da sua cultura e cosmogonia, recriar o imaginário social, produzir alterações e pôr em circulação valores através de uma arte manifesta se faz, para muitos, práticas de vida constantes. [...] que agora haja uma tentativa de preencher com novos significados esse *ser Negro* através do exercício da arte: é o que a estética revela sobre uma ética, o que as obras se dão a ver. (LIMA, 2017, n.p.)

Diálogos ausentes foi um trabalho que contribuiu significativamente para aumentar a visibilidade da produção de algumas artistas negras no Brasil, como Aline Motta e Eneida Sanches. O texto curatorial ainda fala dos trabalhos performáticos “Bombriil” (2010) (Figura 84), de Priscila Rezende, e “White Face and Blonde Hair” (Figura 85), de Renata Felinto. Obras que denunciam os padrões de beleza estabelecidos pela estética norte-ocidental, seu impacto no campo da propaganda e marketing e, conseqüentemente, no imaginário coletivo brasileiro. Oferecendo caminhos de reflexão sobre como as nos vemos, quais modelos seguimos e como nos relacionamos nos meios sociais.

Em um artigo sobre a questão da beleza dentro da arte contemporânea, Renata Felinto argumenta que “nossas imagens (mulheres negras) apresentadas ao mundo passam ao status de mercadoria negociável, especialmente se inseridas no padrão de beleza dominante” (SANTOS, 2017, p. 22). Ela identifica artistas visuais que questionam esse padrão no intuito de desconstruir a objetificação de seus corpos.

O cabelo, assim como a cor da pele, pode ser entendido como “metonímia do corpo”, que no caso dos negros sofrem discriminação e passam por uma série de processos violentos na tentativa de serem aceitos em nossa sociedade. A performance de Rezende pode ser colocada ao lado da performance “Qual é o Pente” (2014)⁹³ (Figura 86), de Juliana

⁹³ Alguns registros dessa performance estão disponíveis na internet, através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=nBjkrhB2nzi>.

dos Santos, a partir do cruzamento da “experiência da dor”, da denúncia das violências que as mulheres negras sofrem e da vontade comum de cuidar desses corpos femininos.



Figura 85



Figura 86



Figura 87

As professoras Eliã Amorim⁹⁴ e Clotilde Perez⁹⁵ apontam que em 1930 a beleza negra já era condicionada a produtos que promoviam a estética do embranquecimento e alisamento da pele e cabelo como o pó de arroz e o “Cabelisador”, que foi a partir da década de 1980 que o mercado brasileiro começou a produzir produtos específicos que atendiam a valorização e adequação da cútis e de cabelos afros” (AMORIM; PEREZ, 2018). Na interação da estética corporal, pertencimento e identidade, observa-se:

[...] cabelo e cor da pele são critérios de classificação racial que separa negros, pardos, brancos e as várias gradações da negrura. Gomes (2002) ressalta que tornar o cabelo aceitável faz parte das concepções culturais em cada tempo: alisados nos anos 60, afro nos anos 70, permanente afro nos anos 80, alongamento nos anos 90 e o cabelo natural em nossos dias, uma vez que estes modelos carregam significados importantes, a iniciar pelos atos de violência nos anos de escravidão, quando os cabelos eram raspados para que não se visualizassem a identidade de cada grupo negro, cujos cabelos representavam o status social, suas marcas identitárias e de dignidade” (AMORIM, PEREZ, 2018, p. 10).

Ressalta-se que a relação desses trabalhos e a listagem dessas exposições não é, de forma alguma, um compilado que se proponha a dar conta de toda produção expográfica afro-brasileira. Mas podem ser entendidos como importantes reuniões artísticas atravessadas pelo gênero e pela negritude. Elas estão aqui ressaltadas por seu considerável impacto reflexivo, ao fomentar uma arte produzida por minorias que dificilmente têm sua produção reconhecida, dentro do sistema das artes, por se distinguirem do direcionamento convencional, na maioria das expografias institucionais, conforme salientam os próprios pesquisadores citados. Também com o intuito de apontar para

⁹⁴ Eliã Amorim (Pernambuco, 1996) é doutoranda em Ciências da Comunicação (ECA – USP), pelo Programa DINTER USP; professora assistente da UNEB, mãe, retirante e artista visual.

⁹⁵ Clotilde Perez (1970) é professora livre-docente em Ciências da Comunicação (ECA – USP); orientadora pelo Programa DINTER USP Ciências da Comunicação.

gradativo aumento, nas últimas décadas, da representatividade política e institucional desse *corpus teórico*. Ademais, a presença negra, em instâncias críticas e curatoriais, também gera interesse em novas organizações propositivas desses projetos e nas novas expografias.⁹⁶

Muitas iniciativas de grupos de pesquisa, com linguagens criativas expressivamente usadas pela cultura negra (música, dança, teatro e literatura), ainda são apresentadas com timidez, dentro do recorte estético convencionalmente entendido por Artes Plásticas ou Belas Artes. Essas manifestações criativas não estão no recorte desta pesquisa. Todavia, são linguagens de inestimável valor artístico.

Partindo da premissa temática, ainda caberia acrescentar iniciativas locais, transpostas para além dos museus e galerias, cujas coberturas midiáticas e investimentos de capital financeiro são bem menores que nos espaços institucionais. Essas ações vêm adquirindo, cada vez mais, força de atuação e engajamento da sociedade, por vias paralelas e transversais às instituições. São incontáveis os projetos e coletivos de artes autônomos, que se identificam pela negritude. Mesmo sem avançar muito nessas fronteiras, é possível acrescentar algumas exposições e muitas iniciativas autônomas e relativamente recentes à lista de eventos que formam gingas de resistência e descolonização cultural. Com a certeza de que ainda ficarão muitas manifestações de fora desse compilado, considera-se:

Quadro 7 – Indicadores Afro-brasileiros 3

IROCO	APELO	LABUTA	ORIENTADA POR
2004	<i>A Cor da Cultura</i>	Projeto educativo de valorização da cultura afro-brasileira	Canal Futura, Petrobrás, Cidan, Fundação Palmares, TV Globo e Seppir, MEC, através da SECADI (parceria institucional)
2015	<i>Afrobapho</i>	Coletivo da periferia de Salvador-BA que utiliza as artes integradas como ferramenta de mobilização social	Jovens negros LGBTQI+
2015	<i>AfroTranscendence</i>	Evento de promoção da cultura afro-brasileira contemporânea: palestras, laboratórios, workshops, vivências artísticas e programa de imersão em processos criativos	Diane Lima (idealização)
2016	<i>CARNE</i>	Coletivo de múltiplas áreas de comunicação e arte, criado em Pernambuco e atuante em Recife com rede de apoio e	não especificado

⁹⁶ Entre os estudos expográficos, o artigo científico "O museu e a identidade brasileira: Museu Afro Brasil", de Isabela G. P. Rodrigues, propõe uma breve e interessante análise sobre o rompimento da visão eurocêntrica e colonizadora sobre a instituição museológica, a partir do estudo de caso do Museu Afro Brasil, em São Paulo.

		inclusão/população negra na sociedade.	
2016	<i>Descolônia</i>	Coletivo de alunos negros interessados em produzir e pesquisar sobre Arte Afrocentrada	Alunos do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora que questionam a escassez da temática no currículo vigente
2016	<i>Dicampana Foto Coletivo</i>	Coletivo com objetivo de contribuir com a produção fotográfica sobre o cotidiano das centenas de periferias e favelas espalhadas pelo mundo.	não especificado
2018	<i>Experiências Negras</i>	Projeto para ampliar o debate sobre o protagonismo negro na arte e cultura. Busca contribuir para a construção teórica e ressignificação de narrativas não homogêneas, em busca de uma sociedade antirracista.	Jordana Braz - Instituto Tomie Ohtake (realização)
2018	<i>Afrotometria</i>	fotógrafas(os) negras(os) que se uniu com a proposta de elaborar, assinar projetos fotográficos e audiovisuais, na troca de vivências.	não especificado
2018	<i>AEANFDC</i>	Ambiente de Empretecimento Arte Nacional a Favor da Descolonização Cultural.	não especificado
2018	<i>Isso é coisa de preto: 130 Anos da Abolição da Escravidão</i>	Exposição no Museu Afro Brasil	Emanuel Araújo (curadoria)
2018	<i>Os da Minha Rua: Poéticas de R/existência de Artistas Afro-Brasileiros</i>	Exposição no Museu da Abolição	Joana D'arc Souza Lima (curadoria)
2018	<i>Das Galês as galerias: representações e protagonismos do negro no acervo do MNBA</i>	Exposição no Museu Nacional de Belas Artes	Ana Teles da Silva, Cláudia Rocha, Edson Nobrega de Souza, Eloisa Ramos e Reginaldo Tobias (grupo interdisciplinar de curadores)
2019	<i>África, Mãe de Todos Nós: Conexão entre Mundos</i>	Exposição no Museu Oscar Niemeyer	Renato Araújo da Silva (curadoria)
2019	<i>Epistemologia Comunitária</i>	Projeto de pesquisa: seminário, exposição, inauguração de site e abertura de canal virtual, com forte fluxo da produção de Belo Horizonte – MG.	Artista Janaina Barros (encabeçado)
2019	<i>Laroyê</i>	Grupo de pesquisa: corpos, artes, culturas e linguagens decoloniais.	Formado por artistas acadêmicos da UFJF-MG e convidados: Carolina Cerqueira, Vermelho, Way Puri, Carolina Gracindo

Fonte: Elaboração Própria.

Seguindo as indicações do professor Claudinei Roberto, sobre os tesouros das escritas críticas nos catálogos das mostras, foi possível encontrar o texto destacado a seguir. Ele explica como, e por que, foi feita a divisão da exposição *Das Geles às Galerias*, em três momentos que se distinguem pelos *status* atribuídos aos corpos representados:

Alcançado esse equilíbrio entre representações e protagonismos era preciso encontrar um eixo que permitisse a visualização dessas representações do negro em narrativas que contam a trajetória do negro na sociedade brasileira, da invisibilidade imposta até o protagonismo das últimas décadas. A solução foi a concepção de uma exposição em três momentos que compõem formações discursivas que nos permitem entender como o lugar do negro é compreendido nos planos da nacionalidade e da cultura brasileira: o primeiro momento que vai do imaginário do Brasil tropical até a ideologia do branqueamento, o segundo momento da ideologia do Brasil mestiço, onde o negro ganha um status cultural na constituição da brasilidade e o momento multicultural do presente onde a contribuição negra passa a ser compreendida na chave da africanidade, ou das africanidades. (SOUZA, 2019, p. 3)

Em um segundo núcleo da mostra, *A Construção da Identidade Nacional e a Representação dos Negros*, encontravam-se as obras de figuras femininas (Figura 87 a 90), destacadas a seguir:

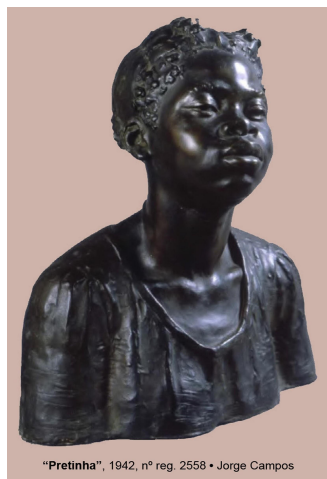


Figura 90

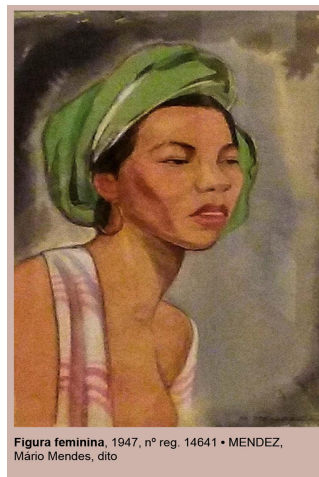


Figura 91

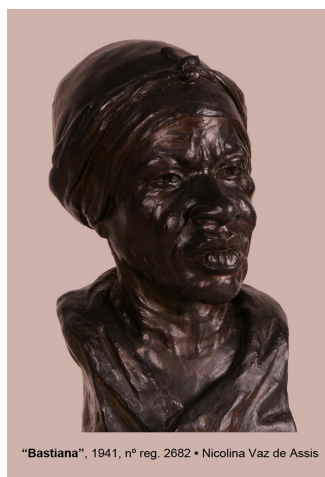


Figura 88

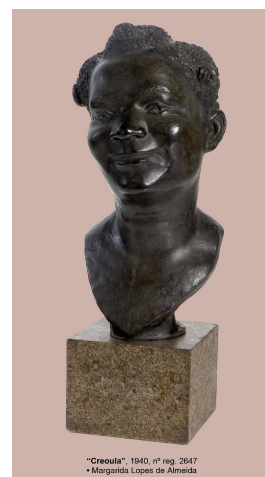


Figura 89

Também é possível deslocar o olhar e ressaltar as iniciativas que pensam a temática das mulheres nas artes. Como no caso das exposições abaixo:

Quadro 8 – Exposições Feministas

IROCO	APELO	LABUTA	ORIENTADA POR
2015	<i>Silêncio(s) do Feminino</i>	Exposição na Caixa Cultural São Paulo	Sandra Tucci (curadoria)
2016	<i>Manobras Radicais</i>	Exposição no Centro Cultural São Paulo	Heloísa Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff (curadoria)
2017	<i>Invenções da Mulher Moderna, Para Além de Anita e Tarsila</i>	Instituto Tomie Ohtake	Paulo Herkenhoff (curadoria)
2018	<i>Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985</i>	Exposição na Pinacoteca - SP	Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta (curadoria)
2019	<i>Gostem ou não: artistas mulheres no acervo do MARGS</i>	Exposição que busca investigar a produção artística de mulheres nas coleções públicas de arte de Porto Alegre - Museu de Arte do Rio Grande do Sul	Cristina Barros, Marina Roncatto, Mel Ferrari e Nina Sanmartin (curadoria de pesquisa colaborativa)
2020	<i>Retratos de mulheres por mulheres</i>	Exposição de ensaios de fotografias contemporâneas que discutem beleza, empoderamento, corporalidade, feminismo, sexualidade, direitos humanos e identidade - Galeria de Fotos do Centro Cultural Fiesp - SP	João Kulcsár (curadoria). Artistas: Claudia Andujar, Maureen Bisilliat, Cris Bierrenbach, Marcela Bonfim, Luisa Dorr, Denise Camargo, Ana Carolina Fernandes, entre outras

Fonte: Elaboração Própria.

A separação indissociada das minorias por mostras temáticas revela questões paralelas ao fenômeno “boom da negritude” nas artes (*onda negra*, ou “tsunami”, nas palavras de Oliveira). A categorização evidencia a ausência de sensibilidades que correlacionam positiva e simultaneamente o gênero e a raça - falta de relações interseccionais. Essa falta também se manifesta nas mostras temáticas, quando o número de artistas mulheres negras ainda é relativamente pequeno. Seja pela categoria “negros na arte”, onde predominam artistas homens e negros, ou pela temática “mulheres na arte”, em sua maioria artistas ou retratos de mulheres brancas. Ambos os casos deixam a a mulher negra à margem em seus conjuntos de artistas.

A pesquisa de Débora Machado Visini, IA-UNICAMP, denominada *Entre Manobras Radicais (2006)*, e *Mulheres Radicais, um olhar sobre as mudanças na recepção do feminismo, nas artes visuais e através de duas exposições no contexto brasileiro (2018)*,⁹⁷ nos revela que as duas exposições em questão tiveram um viés raso no aspecto interseccional (raça e gênero). Rosana Paulino foi a única artista negra identificada nesses casos. Visini ressalta o “corpo político” como corpo que age e se articula nos espaços

⁹⁷ Comunicação apresentada no IV SEMINÁRIO DE ESTÉTICA E CRÍTICA DE ARTE políticas da recepção, que ocorreu entre os dias 03 e 05 de setembro de 2019 no departamento de filosofia da USP. In: <https://ivseminarioestetic.wixsite.com/seminario>.

culturais, públicos e privados, e o “corpo objeto” saturado nos cânones artísticos.

Então, por um lado, a conquista de uma minoria identitária na ocupação de espaços culturais pode favorecer a desconstrução de uma normatividade. Assim, também, pode favorecer a entrada de outros grupos minoritários. Por outro lado, quando tomada de forma universal, tal conquista não promove, necessariamente, uma expansão dos grupos que dela se distinguem. Ou seja, as mostras da temática “mulheres na arte”, nem sempre contemplaram significativamente a questão racial, assim como muitas mostras afro-brasileiras não contemplaram significativamente a questão de gênero.

Em vista da baixa representatividade, e em prol pluralidade identitária nos postos de liderança (curadoria e artistas), prenunciam-se necessidades de mostras temáticas que atendam demandas de produção e consumo criativo das minorias. Não é de surpreender, portanto, que instituições como o MASP anuncie, para o ano de 2023, uma série de publicações e cursos dedicados a “Histórias indígenas”,⁹⁸ após se debruçar sobre histórias da infância em 2016, sobre narrativas “afro-atlânticas”, em 2018, e trabalhar com os ciclos de mostras de “Histórias das Mulheres, Histórias Feministas”, em 2019.

Assim, foi através da lógica interseccional, de múltiplos atravessamentos, em um duplo recorte que, finalmente, encontraram-se algumas homenagens (Figura 91), mostras individuais, iniciativas e articulações locais (muitas das quais feitas pelas próprias mulheres de cor), as quais acolheram e promoveram os trabalhos de artistas negras, tais como:

Quadro 9 – Articulações Interseccionais

IROCO	APELO	LABUTA	ORIENTADA POR
2013	<i>Magliani: A Solidão do Corpo</i>	Exposição na Pinacoteca Aldo Locatelli - RS.	Renato Rosa (curadoria)
2016	<i>Evocações</i>	Exposição sobre a multiplicidade de doze artistas mulheres, com homenagem a três artistas do seu acervo: Yêdamaria, Maria Lídia Magliani e Madalena Santos Reinbold.	Emanuel Araujo (curadoria)
2017	<i>Ocupação Conceição Evaristo</i>	Mostra de Arte com destaque para mulher negra - com obras de arte em tecido de Janaína Barros, Lídia Lisboa e Rita Damasceno Itaú Cultural.	Conceição Evaristo e Itaú Cultural
2017	<i>MUNA _ Mulheres Negras nas Artes</i>	Organização com objetivo de fortalecimento da rede de Mulheres Negras nas Artes;	Mariana de Matos - Maré (fundação)
2017	<i>Nacional Trovoa</i>	Coletivo fundado na cidade do Rio de Janeiro, busca evidenciar produções de artistas racializadas (indígenas,	não especificado

⁹⁸ Conforme publicação no site, disponível no endereço eletrônico: <https://masp.org.br/seminarios/historias-indigenas-2020>.

		negras e asiáticas), cis e trans.	
2017	<i>Pretas Incorporações</i>	Exposição na Estação Cultura – Campinas/SP, que apresenta trabalhos de 13 mulheres negras com diversidade estética, poética e temática.	Andrea Mendes (curadoria)
2018	YABARTE	Projeto: palestras, cursos, lançamento de livro e mapeamento da produção de mais de 110 artistas negras.	Renata Felinto (encabeçado)
2018	<i>Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência</i>	Exposição – MASP	Adriano Pedrosa (curadoria)
2018	<i>Ainda assim me levanto</i>	Exposição individual de Sonia Gomes - MASP. O título foi escolhido pela artista, em referência ao poema <i>Still I Rise</i> , da ativista estadunidense Maya Angelou.	Amanda Carneiro (curadoria)
2019	<i>A costura da memória</i>	Primeira mostra individual de uma artista negra na Pinacoteca de São Paulo – Rosana Paulino.	Valéria Piccoli e Pedro Nery (curadoria)
2019	<i>1º Bienal Black Brazil Art</i>	<i>Mulheres (in)Visíveis</i> . I Bienal Black Brazil Arte. Reúne artistas negras de todo Brasil, realizada nas três capitais da região Sul.	Patrícia Brito (curadoria)
2019	<i>Mulheres Negras: cultura e protagonismo (Figura 91)</i>	Mostra itinerante de 27 painéis fotográficos de mulheres negras que se destacam em suas trajetórias, como a rapper Sharylaine e a embaixatriz do Samba Paulista Maria Helena da Silva Brito.	Kátia Trindade (curadoria)
2019	<i>Itan Coletiva</i>	Núcleo artístico do resgate ancestral para construções identitárias.	Formado por três pesquisadoras negras
2020	<i>Mulheres na arte popular</i>	Exposição coletiva, na Galeria Estação (SP).	Obras das artistas: Conceição dos Bugres, Isabel Mendes da Cunha, Maria Auxiliadora da Silva e Miriam Inez da Silva
2021	<i>Ocupação Sueli Carneiro</i>	Mostra de Arte com destaque para mulher negra – Itaú Cultural.	Equipe Itaú Cultural (curadoria), Bianca Santana (curadoria), Baba Diba de Iyemonja (consultoria religiosa), Isabel Xavier (projeto expográfico) e Danilo Arantes (assistência)
2021	<i>Ocupação Olhares Inspirados: Raquel Trindade, Rainha Kambinda</i>	Mostra de Arte com destaque para mulher negra – SESC.	Renata Felinto (curadoria)
2021-2022	<i>Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros</i>	Mostra de Arte com destaque para mulher negra – IMS.	Hélio Menezes e Raquel Barreto, com a colaboração de uma equipe externa e autônoma ao IMS e Fernanda Miranda (pesquisa literária)
2022	<i>Ocupação Lia de Itamaracá</i>	Mostra de Arte com destaque para mulher negra – Itaú Cultural.	Itaú Cultural, jornalista Michelle de Assumpção e cantora Alessandra Leão (curadoria conjunta)

Fonte: Elaboração Própria.

A maioria das iniciativas locais são projetos feitos por e para minorias. Elas reconhecem, mapeiam e fomentam os novos artistas e os artistas de longa carreira que são pouco vistos nos espaços culturais consagrados. Gerando troca de saberes singulares e inovadores em trajetos paralelos às ações institucionalizadas que, por sua vez, ganham maior dimensão nacional. Na apresentação do projeto afro, por exemplo, encontramos referência ao projeto MUNA com os seguintes dizeres: “Em 2017, MUNA fez um mapeamento sobre a presença de artistas negras nas cinco principais galerias de arte do Sudeste. O projeto divulgou alguns resultados: dos 160 artistas representados, apenas 56 eram mulheres, e só uma delas era negra” (ANDRADE, 2020, np).



Figura 92

A seguir, teremos um gráfico que contabiliza os eventos compreendidos como afro-brasileiros, que foram mencionados até aqui. Os eventos são considerados como unidades elementares, apenas para viabilizar uma quantificação simplificada, dentro de um pensamento temporal e linear. Contudo, deve-se entender que nenhum dos eventos listados se dá de forma isolada. Seus efeitos não são isolados e tão pouco lineares, como unidades de medidas.

Quando dados correm o risco de serem vistos apenas como um fator pontual para contagem de frequência da ocorrência de eventos, é preciso ultrapassar os limites que se impõem na quantificação simplista. As mostras e iniciativas autônomas são eventos complexos, que envolvem interesses humanos, parcerias, gingas de roda e labutas

coletivas. Exposições, leis, projetos ou grupos artísticos não findam enquanto unidades isoladas. Eles se interrelacionam com uma série de co-eventos, preliminares, concomitantes e posteriores, em um sistema de trocas em rede. Assim, a análise deste quadro gráfico poderá expor apenas algumas partes da complexidade de uma cena muito maior. E que pode ser visto como um esboço de curva-indicativa da gradativa presentificação da mulher negra, nas artes visuais.

Ressalte-se que as mostras contabilizadas neste capítulo foram consideradas pelo viés racial e/ou interseccional, interconectando temáticas e autorias relacionadas à negritude e ao feminismo negro. Dessa forma, as quatro mostras que vimos, organizadas pela promoção do gênero feminino (Quadro 8), com predomínio de mulheres brancas, não estão contabilizadas no gráfico.

Configura-se o gráfico, então, da seguinte forma:

Iniciativas em Arte Afro-brasileira no Brasil

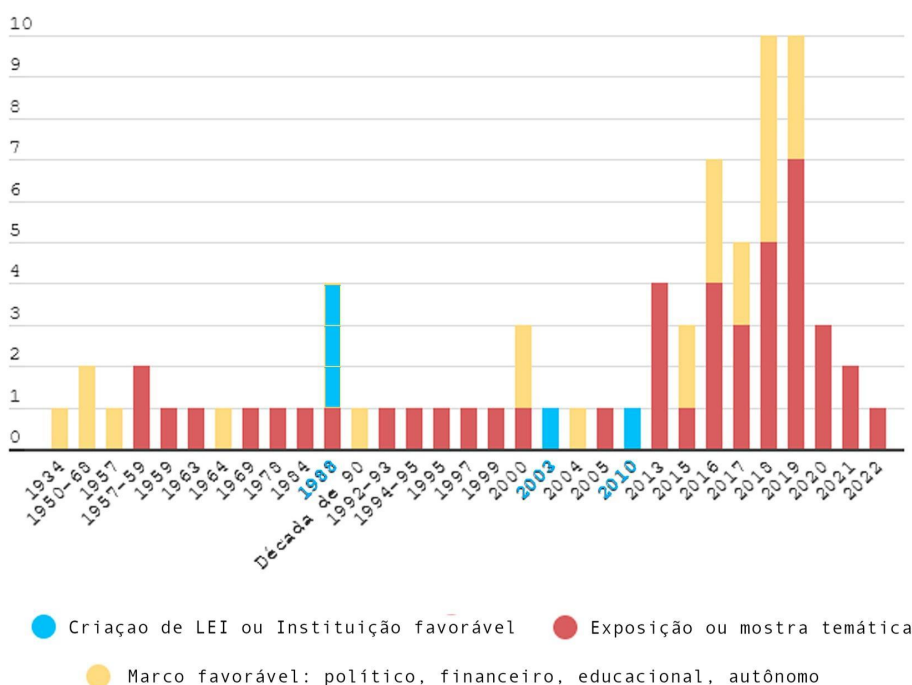


Figura 93

Dentro do gráfico, três datas estão destacadas em azul, por serem tidas como marcos importantes no percurso de valorização das manifestações criativas do povo negro e grandes influenciadores para viabilização dos eventos contados. São elas:

- **1988**, destacam-se três eventos: *centenário da abolição da escravidão*, a inauguração da Fundação Palmares⁹⁹ e a iniciativa de Sueli Carneiro para criação do Instituto da Mulher Negra GELEDÉS¹⁰⁰;
- **2003**: *LEI nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003: Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Art. 26-A § 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras;*
- **2010**: *LEI nº 12.288/10*: destinada a garantir à população negra a efetivação da igualdade de oportunidades, a defesa dos direitos étnicos individuais, coletivos e difusos e o combate à discriminação e às demais formas de intolerância étnica. Seguido ao estatuto são pensadas medidas como o Prêmio Funarte de Arte Negra, criado em 2012.

As inserções de medidas efetivas de valorização e fomento da cultura e história afro-brasileira, na legislação brasileira, é uma variante decisiva para o combate ao epistemicídio, para a reconstrução da imagem e dignidade do povo negro. Sobre o significativo aumento na legitimação de epistemologias afro-indígenas, a antropóloga Maria Siqueira¹⁰¹ diz:

A sociedade brasileira é toda permeada, perpassada, construída sobre as civilizações africanas reelaboradas. A dinâmica da sociedade existe, a sociedade muda, são cinco séculos. Então, essas questões todas mudam, mas essas marcas fortes ficam. Nós não éramos reconhecidos, não somos ainda. Mas hoje pelo menos nós temos um decreto, uma Lei, Nº 10.639, que torna obrigatório o ensino de história e cultura africana e afro-brasileira em todas as escolas de Ensino Fundamental. Então, isso nos legitima, e legitima um conhecimento que nós já transmitíamos. Foi

⁹⁹ Primeira instituição pública voltada para promoção e preservação dos valores culturais, históricos, sociais e econômicos decorrentes da influência negra na formação da sociedade brasileira. Inaugurado pelo Governo Federal e atuante conforme o § 4º do art. 3º do Decreto nº 4.887, de 20 de novembro de 2003, que reserva à Fundação Cultural Palmares a competência pela emissão de certidão às comunidades quilombolas e sua inscrição em cadastro geral. In: <http://www.palmares.gov.br/>. Acesso em 21 nov. 2020.

¹⁰⁰ Fundada em 30 de abril de 1988, Geledés é uma organização da sociedade civil que se posiciona em defesa de mulheres e negros por entender que esses dois segmentos sociais padecem de desvantagens e discriminações no acesso às oportunidades sociais em função do racismo e do sexismo vigente na sociedade brasileira.

¹⁰¹ Maria de Lourdes Moreira Siqueira (Povoado de Matinha/Maranhao, 1937 -), nasceu no quilombo Matões dos Moreira, no município de Codó – motivo pelo qual complementa seu nome, com o Moreira, em referência a sua mãe. É antropóloga licenciada em pedagogia, pós-doutora pela University Of South Africa e pela University Of London School Of Orient And African Studies, doutora em Antropologia Social e Etnologia pela Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales e mestre em Ciências Sociais (PUC-SP). Atualmente, funcionária da UFBA e Conselheira do Conselho de Promoção da Igualdade da Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial. É diretora do bloco Ilê Ayê, Siqueira compõe as bancas examinadoras de mestrado e doutorado de estudantes negros. O trecho destacado foi transcrito da entrevista que ela cedeu para o quarto episódio do documentário, produzido pelo Canal Futura, “Mojobá”.

isso que as organizações de resistência negra, o Teatro Experimental do Negro, criado por Abdias Nascimento, a Frente Negra de Libertação a imprensa negra, os quilombos, as irmandades religiosas, os terreiros de candomblé, os afoxés e, mais recentemente, os blocos afro e todo esse reflexo nas artes, em toda sorte de arte, nas artes plásticas, no cinema, no teatro nos museus: isso tudo, hoje existe mais formalmente. Agora sempre existiu na resistência e a sociedade sempre se beneficiou disso. A sociedade brasileira sempre buscou alguma inspiração africana, mas nunca legitimou, nunca reconheceu que era civilização, que era cultura, porque havia o preconceito, que ainda existe, de não legitimar o que vem de negros, o que vem de África, o que vem de indígenas. (SIQUEIRA, 2015, n.p.).

Os indivíduos da sociedade contemporânea vêm o lugar de criadores, produtores de novos códigos e autores de suas próprias histórias, uma condição essencial para a autoafirmação. Procuram exercer através dessas competências a manutenção de suas imagens diante da sociedade, a legitimação de pertencimento aos grupos com os quais se solidarizam e, em última instância, a afirmação de sua re-existência no mundo.

4.3 REFLEXÕES SOBRE OS PERCALÇOS DA REPRESENTATIVIDADE

Foram resumidos até aqui os movimentos que atuaram na contramão da normatividade estabelecida no sistema das artes. Contudo, afirma-se: apesar de ser uma produção significativa, com público consumidor potente, da indubitável qualidade teórica, estética e dos números crescentes aqui caracterizados como "boom da negritude", a representatividade das artistas negras nos espaços culturais ainda é, relativamente, muito pequena em relação aos demais artistas dentro do sistema das artes. Basta ir a uma exposição qualquer, cuja temática não esteja direcionada à cobertura paliativa de vozes silenciadas, e buscar por nomes de mulheres artistas de cor. Com sensibilidade analítica interseccional, nota-se que as artistas negras não compõem uma parcela expressiva nas coleções dos museus nacionais. E que, infelizmente, na maioria das mostras de arte e programações de rotina ainda é grande a dificuldade de localizarmos artistas que não sejam homens brancos.

A pesquisadora baiana Makota Valdina¹⁰² foi uma grande defensora do patrimônio cultural e religioso afro-brasileiro. Makota nos alerta para a importância e os benefícios da presença negra no lugar de enunciação histórica, através da sabedoria da oralidade:

¹⁰² Valdina Oliveira Pinto Salvador (15 de outubro de 1943 — Salvador, 19 de março de 2019), foi educadora, líder comunitária e ativista brasileira. O nome *Makota* lhe foi atribuído por ser conselheira da Mãe de Santo do Terreiro Tanuri Junsara, candomblé de nação Angola, em Salvador. Muito respeitada por acadêmicos e

Por causa de um processo de abertura que foi iniciado em nossa sociedade, nós temos tido oportunidade de nos mostrar e de ser sujeitos. Eu sempre digo: não dá mais para ser objeto de pesquisa de estudo. Nós temos que ser sujeitos de nossa história, sujeito de nossa fala, sujeito de nossas origens, de nossa ancestralidade, de nossa visão de mundo, de tudo. Nós temos que falar de nós mesmos. Não podemos mais aceitar que venham falar sobre nós. Porque aquilo que não entendem sobre nós colocam qualquer coisa no lugar. Nós é que temos a propriedade e temos que falar sobre nós. É isso que eu quero. Que toda criança negra hoje vá e busque sua avó, avô, tio, vizinho mais velho, alguém que possa falar dos tempos de como era. A gente tem que resgatar muita coisa, valores que ficaram lá atrás. Valores de solidariedade, de fazer coisas juntos, de construir coisas juntos. A gente ficou muito solto. A gente tem que voltar a aprender a fazer a massa, fazer o tijolo para construir uma casa. Com isso estou querendo dizer: fazer as coisas juntos pra aprender a crescer juntos. A gente ficou muito individualistas. A gente tem que deixar o individualismo de lado para acolher o que é coletivo. Esses são os jeitos negros de ser. E eu acho que é aí que a gente vai reconstruir essa nossa História, esse nosso jeito de “tocar pra frente”. Acho que a gente tem muita coisa a conquistar. (PINTO, 2015, n.p.).

Com o baixo reconhecimento das autorias negras nas artes plásticas brasileiras, existem percalços a serem considerados mesmo quando se conquistam pequenos espaços de equidade.

Contudo, algumas formas de reorganização das estruturas podem parecer alternativas de resistência, quando na realidade ainda estão orientadas por pensamentos universalistas, para manutenção dos estereótipos racistas e segregatórios no campo das artes. E isso ocorre por serem medidas que ainda se restringem ao território dominado pela lógica colonial, de maneira camuflada.

Com a crescente valorização da negritude, ao final do século XX, o vislumbre das alteridades passou a acontecer por trajetos tortuosos nos tratamentos oferecidos ao *outro* - aquele que é distinto do padrão estético estabelecido para obras e artistas. Por fim, vejamos alguns contrapontos dessas novas formas de tratamento do outro, no caso das artistas negras.

Destacam-se aqui os apontamentos críticos da artista estadunidense Adrian Margaret S. Piper, com base no texto de sua autoria, “The triple Negation of colored Women Artists (CWA).”¹⁰³ No texto, Piper argumenta que o exercício da “ideologia pós-moderna oprime e exclui artistas mulheres de cor dos cânones da história da arte euro-étnica convencional”. Reconhece que na década de 90 principiouse alguma atenção crítica sobre a produção de artistas negras que “por décadas foi extensivamente ignorada” (PIPER, p.

religiosos, Makota Valdina fez parte do Conselho Estadual de Cultura da Bahia, recebeu o Prêmio Clementina de Jesus pela União de Negros pela Igualdade, ganhou o Troféu UJAMAA do grupo cultural Olodum e foi condecorada como Mestra Popular do Saber pela Fundação Gregório de Mattos. Em 2013 lançou o livro “*Meu caminhar, meu viver*”. O trecho destacado foi transcrito da entrevista que ela cedeu para o quinto episódio do documentário produzido pelo Canal Futura, “Mojubá”.

¹⁰³ A sigla CWA equivale a “color woman artists”, artistas mulheres de cor (tradução livre).

1-3, 1990 – livre tradução), como se isso fosse natural. E em tom de ironia, aponta para o fato de que as declarações que negam a existência de marginalizações sociais, políticas e artísticas, sempre vem daqueles que estão nas zonas geográficas e econômicas mais centrais e beneficiadas.

Apesar de afirmar que o racismo e o sexismo caminham juntos e podem ser combatidos pela promoção de obras criadas por artistas mulheres de cor, Piper suspeita dos sentidos atribuídos nessa escolha. Os contrapontos estão por trás de uma necessidade reparadora do eurocentrismo dentro da historiografia de arte mundial e na contramão das mostras temáticas étnicas. Piper nos aponta três obstáculos enfrentados pela estratégia de mudança do sujeito de investigação “obra de arte” para o sujeito de estudo orientado pelo “artista/criador”.

Primeiro, quando o foco crítico é deslocado *da obra para quem faz a obra*, comumente ocorre a objetificação das artistas em questão, dentro de um processo de exotização das diferenças. Então, a artista negra, diferente do homem branco, é valorizada apenas através do lugar exótico que passa a ocupar. Essa constatação segue paralela ao enunciado de Mbembe sobre a ontologia radical e o discurso moralista civilizatório.

Nesses casos, o problema da objetificação ainda é acentuado quando se adjetivam essas artistas mulheres com estereótipos negativos que seriam vistos com positividade se fossem atribuídas a artistas homens. Como por exemplo, mulher agressiva, manipuladora ou sedutora. Sobre a distância, antipatia e objetificação dos sujeitos criativos, Piper escreve:

Euroethnics who have a genuine interest in the forms of self-expression of artist from a different culture do not dwell intellectually on the otherness of artists for long. They get to work doing the necessary research into that culture, and achieving the necessary familiarity with it, that will yield the insights into those alien forms of cultural expression the purport to seek. (PIPER, 2010-16, p. 165)¹⁰⁴.

No segundo obstáculo, o deslocamento crítico também pode ser usado para reiterar o mito das minorias quantitativas. O mito pressupõe uma “maioria homogênea euro-étnica” dentro das manifestações artísticas relevantes para a história, que coloca as demais criações étnicas na condição de “outro” do “sujeito universal europeu”. Quando na verdade

¹⁰⁴ “Euro-étnicos que têm um interesse genuíno nas formas de autoexpressão das artistas de uma cultura diferente não se estendem intelectualmente na outridade da artista por muito tempo. Eles fazem o trabalho necessário de pesquisar aquela cultura, de adquirir uma familiaridade imprescindível com ela, o que fornecerá as percepções a respeito daquelas formas diferentes de expressão cultural que eles pretendem explorar”. (traduzido do inglês por Stephanie Borges, a partir de ROBINSON, Hilar (ed.). *Feminism-Art-Theory. An Antholog 19-2014*. 2ed. Oxford: Wile Blackwell, 2015, p. 444-54).

a população, a história e a produção criativa mundial são heterogêneas e muito maiores do que os limites euro étnicos impõem.

No terceiro obstáculo, ocorrem as generalizações significativas sobre os tipos de arte, ao serem categorizadas por grupos identitários. Quando é notável que um mesmo grupo étnico contém muitas diferenças internas, entre seus integrantes e, conseqüentemente, em suas manifestações poéticas. Pensamento também analisado, nos capítulos anteriores dessa pesquisa - pelas considerações sobre as variáveis das categorias sociais apontadas pela professora Cristina Costa, pela multiplicidade de atravessamentos identitários que geram o entrecruzamento dos sistemas opressivos sobre um mesmo corpo, na análise interseccional de Carla Akotirene, pelos limites do termo afro-brasileiro, entre outras reflexões.

Os três obstáculos são pautados no pensamento colonial, que enxerga a diferença com caráter pejorativo e indicativo de fonte exploratória. Esta lógica funciona apenas através da distorção da alteridade. Ressalte-se que os problemas não estão no reconhecimento das diferenças. Pois, isoladas das distorções e encaradas com o devido respeito e dignidade, a alteridade jamais se faria fundante de preconceitos. Mas, isto sim, um fator de propulsão das interações capazes de valorizar o outro, humanitárias e enriquecedoras, para todos os envolvidos. As diferenças oferecem pluriversalidade, riqueza polifônica às narrativas históricas e experiências artísticas.

A observação de si e do outro é um exercício que solicita sabedoria, autocuidado, respeito, solidariedade e muitas vezes, defesa. Tão importante quanto o estudo e a valorização da imagem da mulher negra é também a crítica aguçada às arapucas da lógica colonial e observação dos contrapontos discursivos dentro das pautas de resistência. Por isso retoma-se, agora, a imagem inicial deste capítulo (Figura 59): o Abebé de Oxum.

Através do candomblé, religião associada aos povos yorubás, ouve-se a história da orixá Oxum. O abebé é um leque-espelho metálico no qual ela vê refletida sua imagem e cujo formato redondo pode ser associado a partes circulares do corpo da mulher como seios, nádegas, barriga e útero. Para Oxum o abebé permite se ver, ver o outro e permite ao outro ver a sua imagem também. Ele "tem a função não somente de revelar aos seus olhos a própria beleza, mas permite refletir o perigo que há atrás de si e provocar reações estratégicas e belicosas". (DIAS, p.11, 2020).

O espelho é um instrumento importante para pensarmos sobre a figura de si e do outro. Haja visto que a imagem que construímos de nós mesmos também passa pela relação estabelecida com o outro e com a imagem reportada pelo outro sobre nós. Ao mesmo tempo, aquilo que o outro diz sobre mim fala mais sobre as formas de apreensão e

percepção dele do que sobre minha própria imagem. O abebé de Oxum é fundamental para gerar algumas reflexões sobre os percalços da representatividade das artistas de cor, ao mesmo tempo que tem poder para resgatar a beleza, cuidado e estima da imagem das mulheres negras. “É de ouro o espelho em que olha por mim” (COZZA, 2020)¹⁰⁵.

Levando em consideração as obras analisadas nesta pesquisa, o próximo e último capítulo considera brevemente a importância da imagem criada pela mulher negra que fala sobre si mesma. A partir de desenhos de autorretrato, veremos algumas questões levantadas no decorrer de uma conversa com a artista Rosana Paulino, em um final de tarde qualquer.

¹⁰⁵ Disponível em: Doce Oxum - Doce Oxum · Fabiana Cozza · Gisele de Santi Dos Santos © 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xBM3sDotKNc>. Acesso em: 04 jun.2023.

5 GIRA DE AUTORRETRATO



5.1 TRANSCRIÇÃO DA CONVERSA COM ROSANA PAULINO

O fim da tarde é dos momentos de que mais gosto. Visualmente, me seduzem as nuances de cores que preenchem o céu. Mas o que de fato me instiga é a virada do dia para noite. Uma sensação de passagem, transformação que se parece um pouco com os dois tempos, porém algo diferente de ambos.

Nesse momento difuso, 14 dezembro de 2021, encontrei Rosana Paulino em seu ateliê. Mostrou-me seu espaço de criação, saboreamos petiscos e conversamos.

Eu havia pensado em fazer perguntas sobre sua presença nos espaços institucionais e sobre as obras *Autorretrato com Máscara Africana*, (1999), pois as perguntas estavam latentes em pesquisas que eu vinha desenvolvendo. Mas o bom encontro das ideias, ditas e ouvidas, não obedece a roteiros fechados, questões isoladas e assuntos solitários. Pois este tipo de saber prefere sobrevoar terrenos sem fronteiras. O diálogo sincero escuta e ginga segundo a melodia e o ritmo da voz de cada participante. Sugere um momento de parceria, em que seguimos atentos e disponíveis ao toque espontâneo de cada palavra.

Por isso, nosso diálogo aflorou desprezioso, sem começo marcado, nem final pré-determinado. Do toque de *Angola* ao toque de *Barravento*¹⁰⁶, os andamentos e reflexões conjuntas do encontro foram um grande presente.:

[...]

Rosana Paulino: A gente que vai ter que fazer isso. Está tudo para se fazer. Agora está vindo uma moçada boa escrevendo. Mas muito da minha ação na pesquisa era porque não tinha. Não tinha. E se não tinha a gente tem que ir atrás, escrever, lançar isca pra quem está começando.

Depois o Emanuel Araújo começou com essa compilação. E os jovens estão vindo, mas eles têm que ter um ponto de partida, porque isso não cai do céu. A gente tem que colocar e falar: “Olha, isso aqui está faltando. Ninguém falou disso ainda. Dá pra ter um diálogo

¹⁰⁶ Angola e Barravento são nomes de ritmos de música, utilizados nas rodas de capoeira. Cada ritmo marca a tipo de jogo e energia com que acontecem os movimentos dentro da roda.

legal aqui. Olha, Cleber está indo em uma direção. Luzia, em outra. Thiago está indo em outra... Diane Lima. Onde é que tem diálogo aqui?”.

É importante. A ideia do Webnário¹⁰⁷ era um pouco essa. Buscar pesquisadores que estão em uma produção um pouco mais madura e apresentar. Por exemplo, a Luzia tem um trabalho brilhante e o pessoal não a conhecia aqui. Eu dei a sorte de conhecer a Luzia quando ela era estudante ainda e escreveu sobre o meu trabalho. [...] Ela faz uma ponte legal com o Norte do país, está em Belém do Pará. Essas coisas ainda estão para serem feitas. E não tem como um pesquisador jovem já conhecer, a não ser que ele seja aluno dela. Ainda tem muita coisa para fazer. Está tudo para fazer.

Carolina Gracindo: Calma, Rosana. Tem algumas coisas que estão acontecendo...(risos)

RP: Sim. Elas estão acontecendo. Eu acho. Apesar de estarmos num momento paradoxal. Mas não tivemos essa efervescência, por exemplo, no campo das Artes Visuais. E uma efervescência que é realmente da vontade das pessoas, do interesse. Não é uma coisa fabricada... não é fabricado pelo mercado, pelos jornais, revistas. É um desejo. Um grupo novo que está vindo pra essa área cultural. Um grupo que não ocupava essa área e que está disputando narrativas, vindo com unhas e dentes e falando “olha, não dá mais para ser como era”.

Então, se por um lado a gente está num momento muito complicado politicamente, por outro, mesmo com esses cortes, quando é que a gente ia imaginar uma exposição como a do Instituto Moreira Sales, em que estava a Carolina? E teve um momento em que estava a Carolina em uma ponta da avenida e a Suely Carneiro na outra.

CG: Em relação a sua presença nos espaços. Quais movimentos você sente que isso gera, como algo externo? Que tipo de movimentos você identifica que sejam esses?

RP: Eu acho que é um movimento, principalmente das pessoas negras. Em um sentido de que “é possível” e um outro sentido de que “é preciso”. Acho que esses dois movimentos são bem perceptíveis. Pra quem é negro, olha e fala: “É possível fazer”. Tive vários ex-

¹⁰⁷ Na ocasião, Rosana havia coordenado junto com Ana Magalhães uma série de encontros on-line, dos quais eu pude participar. Os encontros reuniram em torno de 50 curadores, artistas e pesquisadores para pensar coletivamente sobre questões decoloniais no campo das Artes. O webnário contou com abordagens críticas e históricas de nove convidados, a partir da experiência estética proporcionada pela arte moderna e contemporânea: Claudinei Roberto da Silva, Diane Lima, Igor Simões, Kleber Antônio de Oliveira, Kinberly Cleveland, Luzia Gomes Ferreira, Mônica Cardim, Renata Bittencourt, Renata Felinto. Registro dos encontros: Ver ANEXO IV. Publicações estão disponíveis no site: estudosdecoloniais.mac.usp.br

alunos que falaram: “Olha, quando eu te vi lá, nossa... é possível. Dá pra entrar em um mestrado, em um doutorado... nessa área”. E o “é preciso” já ouvi de negros e de brancos, inclusive. Pessoas brancas que têm consciência dos seus privilégios e falam: “Não dá mais pra ser assim. Tem que ter alguém aqui que quebra esse modelo. Tem que ter gente preta aqui dentro. Tem que ter variedade”.

CG: Por um lado, tem a possibilidade de sonhar e, por outro, tem quem quer que isso aconteça. Tem a vontade e o consumo.

RP: Sim, é difícil quando não tem essa confluência. Mas acontece. Uma coisa que eu nunca imaginei que fosse acontecer na vida, mas tem um colecionador que depois que conheceu minha obra foi engraçado, porque ele queria conversar comigo, falar comigo, que eu jantasse com ele, e eu não sou muito de me aproximar de colecionador. Tenho um temperamento mais reservado. Sou mais reservada nesse sentido. A gente ficou conversando e acabou virando amizade. E depois ele começou a fazer mudanças na empresa dele. Ele falou: “Fui percebendo que não dava mais para ser assim”. Depois que a gente conversou: “Cadê as pessoas negras? Por que aqui não tem na chefia? Só tem na limpeza?”. Ele falou pra mim: “Quero que você me indique uma pessoa que saiba dessa área empresarial e que possa me ajudar nesse processo. Porque eu quero começar a mudar. Não pode permanecer assim”. São poucas pessoas que têm consciência desse privilégio. Mas tem uns que têm. Sempre existe.

CG: Às vezes a pessoa adquire.

RP: Também. Vai aprendendo. E ele fez mudanças. Da última vez que eu falei com ele, falou: “Olha, estou feliz porque as mudanças que a gente começou a implementar na empresa estão dando resultado”. Está super feliz.

E o que tem também é uma certa ingenuidade de achar que todo pobre é bom, todo preto é bom, a mulher é boa. A gente não pode perder a dimensão do humano. Todo ser humano pode ser problemático de algumas maneiras. E a gente não pode tirar isso do ser humano, porque se a gente fizer isso a gente tira essas pessoas da categoria do humano. O humano é para o bem e para o mal. Tanto que o Bolsonaro tem apoio. Muita gente apoia mesmo. Às vezes é despeito, às vezes é ressentimento. Eu não conheço um apoiador desse ser humano que não seja ressentido.

Uma vez, estava conversando com um amigo que é analista e ele falou: ‘Não tenta entender o bolsonarismo porque você vai ficar maluca. Não é pela racionalidade. Esse é um movimento que não é racional. É impressionante, porque inclusive essas pessoas sofrem porque acabam em uma postura que não tem sustentação. Você mostra a contradição, em relação à corrupção: “Não tem corrupção agora? E esses escândalos?”. E quando as pessoas chegam em um beco, elas voltam. É como se fosse em um disco e voltasse lá pra trás, porque elas não têm coragem, não têm saída. Então, não tenta entender do ponto de vista racional, porque não é. São mecanismos relacionados à ressentimento, inveja.

CG: Sim, lembrei de uma situação em que estava com minha amiga em uma apresentação e, no final, levantou um homem que disse que se uma pessoa o ameaçasse ele precisava de uma arma para conseguir se defender. E ele tinha uma mágoa de quem já tinha passado por uma situação vulnerável e tinha esse ressentimento.

RP: Sim, tem esse ressentimento de quem já ficou vulnerável. Tem muito ressentimento, principalmente dessa classe média branca em que eles achavam que o mundo estava ganho e que as coisas continuariam como eram. Antigamente, entrariam em qualquer particular “mequetrefe” e depois entrava em uma empresa e ficava o resto da vida lá porque tem um curso superior. A vida estava ganha e agora não é. Agora vai disputar bolsa. Vem disputar bolsa comigo. Esteja à vontade. Vai disputar bolsa com Kleber Amansio, que vem de Harvard. Vai “tomar um pau” porque não tem currículo pra isso. (ambas riem)

Aí tem aquele ressentimento de que: “estão roubando o meu lugar”. E aí já começa errado. “Meu lugar” por quê? Por que é “teu”? Meu pai paga imposto, teu pai paga imposto, ele paga imposto igualzinho. Por que você acha que o lugar é teu? Então tem esse dado que é ressentimento. Não vai adiantar explicar pela lógica. Tem aí uma parcela de 20, 30% da população que não tem como conversar. É complicado. Achar que não tem ressentimento é ingenuidade. Achar que preto não fica ressentido, que mulher não fica ressentida... tem mulher que apoia ele. Como é que se apoia um camarada que não consegue ler nem ao menos um parágrafo e que acha que a mulher tem que ganhar menos do que ele porque ele tem um pau? Está lá o Sergio Camargo provando que tem preto ressentido. Então esse é um dado da humanidade. O ser humano é falho. Então, tem uma certa ingenuidade da esquerda que fica procurando motivos e não tem gente. É um humano, não é um humano? Isso faz parte do ser humano. Tem um monte de canalha, canalha preto, branco, rico, pobre, homem, mulher e por aí vai. Ele está cheio de ressentimento. Não conheço um apoiador

desse homem que não seja ressentido. Ele é o reino do ressentimento. A república dos mediócras. É gente que nunca conseguiria chegar por si só se não houvesse um conluio. Eu estava vendo uma notícia do Iphan, por exemplo. Em que ele tirou e colocou o pastor no lugar de PhD, militar para julgar um concurso do Iphan. É gente que nunca conseguiria estar, não tem capacidade para estar. E quer morrer quando vê uma mulher negra, por exemplo, na minha posição.

Então, é complicado porque o buraco é muito mais fundo e ele não é racional e esse é o problema. Tem o campo da política que a gente tem que atuar. Ver como faz e se articular. Agora tem uma parte da população que esquece porque não é do campo do racional.

CG: Então vou te fazer uma pergunta porque faz parte do que eu sinto.

RP: Fique à vontade.

CG: Você já quis ou precisou se afastar, se abster, se esconder para se proteger?

RP: Provavelmente, sim. Acontece que tem duas coisas nessa pergunta que talvez eu possa te responder ou te explicar. Primeiro, eu sou filha de Ogum com Iansã em Áries. É um bicho tão sem noção e tão bravo que até os trinta e poucos anos ninguém chegava na cara e falava porque eu aprontava aquele escândalo. E depois dos trinta e cinco eu já tinha nome e aí ninguém tinha coragem de falar na minha cara. Eu sei que falam, mas não chega na minha cara.

E eu pego um momento diferente do que vocês jovens pegam. Era um momento que não era tão aberto o racismo como agora que está em uma situação em que todo mundo perdeu o pudor e a vergonha. Não era tão aberto ou até por questões de desconhecimento mesmo a minha geração não percebia. Entendeu? Eu levei um tempo para perceber que eu também tinha vários dados que eram de um racismo que eu também tinha que desconstruir. Porque isso não era discutido. Questões de palavra. Classificação de fala. Isso não era colocado para minha geração. Então, cada geração avança um tanto, entendeu?

CG: Então você sente que o que você enfrentou antes está diferente agora?

RP: Era diferente. Lógico que era diferente. Muitas vezes posso ter passado por situações que eu não tenha nem percebido porque não era colocado como tal.

CG: Sim. Eu te pergunto porque é algo que já me causou incômodo. Eu já quis evitar ocupar o lugar da “negra raivosa”. Eu estava brava e com razão, e eu pensei: “Eu não posso falar por mim, porque se eu falar por mim vão me colocar nesse lugar (de negra raivosa) e vão deslegitimar o que eu estou falando.” Aí eu busquei outras pessoas que já tinham falado o que eu queria, dei a bibliografia tal e isso e aquilo... para dizer que não se trata de ser “negra raivosa”.

RP: Então, mas você percebe que essa bibliografia na minha época nem existia? É isso que eu estou querendo falar. São processos diferentes e cada geração avança um tanto. E talvez até coisas que eu não percebi podem ter passado. Minhas irmãs falam que eu sou bocuda e eu nunca achei. Eu sempre achei que eu sou muito mole. (ambas riem)

Eu lembro que uma vez eu estava conversando com o Dalton Paula e perguntei se ele achava que eu era brava. O Dalton nem respondeu. Só olhou pra minha cara e falou assim: “Ô, Rosana!” (inclinando a cabeça e virando a palma da mão para cima em tom de cumplicidade afirmativa). (ambas riem) Eu falei: “Tá bom. Não precisa responder!”.

Eu tenho uma coisa que eu reajo e nem percebo. Até os trinta e cinco, eu tinha esse perfil e isso só começou a mudar depois dos trinta e pouco. Então, olhando para as vezes que reagi, eu pego umas coisas que eu falava e que hoje eu jamais falaria.

Essa pergunta não cabe porque na minha época nem tinha a mesma bibliografia e esse é um dado que as pessoas não podem perder de vista.

CG: Quando você fala “sua época” você se refere a década de 1990?

RP: Sim, a internet em noventa muda tudo. E, às vezes, têm coisas que são estratégicas e coisas que não são. Às vezes você tem que respirar fundo para ser correta, justa. Teve um caso que aconteceu comigo: eu estava em um local superlegal, fui superbem atendida, a equipe era absolutamente fantástica. E no último dia eu pedi uma massagem e uma pessoa terceirizada me tratou mal. Na hora, eu queria fazer um escândalo, mas eu vi que tinha uma outra pessoa esperando (para ser atendida) e pensei que se eu fizesse um escândalo eu estaria sendo injusta com o Hotel. Por que o espaço foi perfeito. Eu fui sozinha. E pensei que seria injusto com o local por causa de uma pessoa terceirizada. No dia seguinte, quando o outro gerente chegou, eu pedi para conversar.

Então, a gente tem que olhar essas situações e pensar se a ideia é “se esconder” ou é “ser correta”. Eles, é lógico, pediram desculpas. Tem questões que quando a gente fica mais velho a gente fica mais esperto também. Alguns anos atrás eu acho que teria feito um

escândalo e aí não só eu iria passar por “negra raivosa”, como seria burro da minha parte. Foi muito mais negócio esperar para falar com o gerente que eu já conhecia, no dia seguinte. Isso tem nome: estratégia. Isso é coisa que vem com a idade.

E você tem que perceber também se você se escondeu ou se você não estava se expondo demais. Porque você também não é obrigada a pegar sozinha todas as buchas que aparecem. Você fez a coisa correta porque você mostrou a bibliografia.

Eu tenho uma irmã que é de Oxum. Ela é terrível. Eu e a outra irmã que somos de Iansã sempre tomávamos na cabeça e a irmã de Oxum sempre saía por cima. Por que é estratégica. Ela falava: “Vocês são de Iansã, já querem fazer num sei o que e num sei o que”. Até para falar, olha como eu estou falando (gesticulando com os dedos apontados para frente em posição de corte)

CG: Você já está com a espada na mão.

RP: É o jeito. E não é que ela tem razão. Ela sempre consegue o que ela quer. Aí eu aprendi a ser mais estratégica. Tem hora que não tem que sair assim (gesticulando um corte com a mão). Você dá dois passos atrás para quando saltar pular no pescoço.

Imagina eu com Áries, Ogum e... Foi útil? Foi. Foi porque eu meti o pé na porta da USP muito mais de uma vez. E acho que se eu não tivesse esse temperamento que eu tenho eu não conseguiria ter furado as bolhas que eu furei.

E essa coisa de às vezes nem perceber pode ter sido útil em alguns momentos porque eu ia tão para frente que eu nem percebia. Coisas que eu nem percebia e quando eu me liguei havia passado por cima. Então, isso foi útil em um determinado momento. Até os vinte e cinco, trinta anos talvez, eu precisava desse comportamento. Depois dos trinta e cinco continuar nesse comportamento seria burrice. Aí eu tenho que pegar o capital que eu tenho e jogar na minha frente. Agora eu vou por outras vias.

CG: Que bom que dá para ter esse respiro.

RP: Sim. E que é necessário.

CG: Dos desenhos tem um que é “Autorretrato com máscara para comedores de terra”. Esse me deu uma sensação. Os outros autorretratos me dão outra sensação. Fiquei curiosa para entender o que você sentiu quando fez um autorretrato.

RP: Esses autorretratos você sente antes. Primeiro que ele é um caderno. A primeira coisa que você tem que olhar em relação a esses autorretratos é que eles são um caderno. Isso faz toda diferença em relação a, por exemplo, trabalhos que são feitos em folhas autônomas, folhas separadas. O caderno você entra numa espécie de fluxo que inclusive a neurologia vai estudar. É um fluxo mental que posso dar como exemplo os músicos de jazz. Quando um músico de jazz está tocando, ele está improvisando. Ele não para e fala “agora eu vou fazer isso”. Porque se ele fizer isso já rodou. Não dá para parar. Eu joguei basquete por muitos anos. De vez em quando você dá uns dribles que nem você sabe direito como você fez aquilo. Porque você está em um fluxo. Se eu for pensar “agora vou girar para esquerda”, eu já perdi a bola.

Então, o caderno quando você está desenhando é mais ou menos isso. Quando você entra em um fluxo mental que você não para. Você vai embora. É diferente do papel. Quando eu estou desenhando nas folhas do papel cortado eu tenho uma prancha, quando eu termino, eu tiro a prancha e ponho ali, eu tiro o papel da prancha, eu vou pegar outra folha. O caderno não! O caderno você termina o desenho e vira. O fluxo do caderno é diferente.

Quando eu começo a desenhar eu sei o que eu quero. Quer dizer, eu acho que eu sei o que eu quero. Em arte nunca tem essa certeza. O momento vai se fazendo, vai entrando no improviso. E quando eu entro para começar com esses desenhos que são os autorretratos com máscara africana eu estou trabalhando em cima dessa noção de máscara. É o que eu estou querendo naquele momento: a identidade.

A máscara é uma coisa que eu tiro e eu ponho. Aí é que está a questão da máscara africana, porque eu não sou africana, mas ao mesmo tempo eu sou. E aí a máscara me dá espaço para discutir isso. Porque a cultura desenvolvida no Brasil, obviamente é outra. Não é a mesma da África. É ilusão daqueles puristas que acham que vão chegar na África com questões que nem os africanos querem discutir. Mas ao mesmo tempo eu sou africana porque tem um monte de elementos da minha cultura que estão tão enraizados em mim que eu nem sei de onde vem. Mas agora que estou envelhecendo, eu começo a olhar para trás e perceber como era africano a minha mãe fazer uma vassoura de folhas e sair varrendo a casa. E não era varrer a casa para tirar a sujeira. Entendeu? Isso está na cultura popular, nas energias. Isso está tão enraizado e eu cresci dentro disso.

Eu queria, nesses *Autorretratos com máscara africana*, discutir sobre isso. Em que medida eu sou e em que medida eu não sou. Porque essa identidade na máscara, como eu falei, se tira e põe. Mas são coisas tão enraizadas! A vassoura com galhos e folhas que minha mãe fazia é um ritual.



Figura 94



Figura 95



Figura 96

CG: Pôr a máscara é ritualístico, né?

RP: Sim, pôr a máscara te traz outra identidade. É um negócio tão complexo que até hoje eu me investigo sobre isso. Esse é um dado. Estou trabalhando com os *Autorretratos com máscara africana* em um momento. Aí esse estudo para comedores de terra é porque em um determinado momento eu lembro que tem uma outra máscara que é muito mais perversa. Aquela que era colocada sobre o rosto dos escravos para não se suicidarem. Então aí eu não estou mais lidando com a identidade. Estou lidando com uma outra coisa: com essas perversões da escravidão. E isso forma um país também. Por mais que eu não queira. Por mais que o país renegue, essas marcas estão na gente enquanto nação. São pontos distintos. Às vezes eu estou num fluxo, passo para essa e depois para essa outra e vou trocando os materiais.

CG: Inclusive, esse outro desenho aqui (Figura MOVI) tem um movimento?

RP: Tem. É diferente. Ela tem nessas setas. Quando você está no caderno você acha que um desenho não ficou bom. Quer um pouco mais de movimento, quer um pouco mais de peso. E se eu pegar a caneta?

No caderno, você tem muito menos controle porque ele é fluido... é fluxo. Eu entro muito mais fácil no estado de fluxo do que nos desenhos que eu faço no papel separado. Tanto que às vezes eu corto vinte folhas de papel e ponho uma em cima da outra para entrar no fluxo. Porque se eu parar eu saio dele.

Outra coisa: no dia que eu estou desenhando, eu desenho sozinha. Eu deixo para fazer no dia que os meninos (ajudantes do ateliê) não estão aqui. Porque aí eu pego a minha

prancha, vou desenhando, e às vezes eu pego a folha e faço assim (gesto de quem coloca rápido uma folha de lado e se direciona para a próxima). Jogo mesmo! Porque eu só saio do fluxo quando eu paro. Se eu tiver que parar para buscar uma folha eu vou sair dele.



Figura 97

CG: Você comenta em vários lugares que tem essa relação muito forte com desenho, né?

RP: Total! Eu sou desenhista.

CG: Dá essa sensação de que entre todas as linguagens com que você trabalha, o desenho é esse lugar muito íntimo.

RP: Sim. Uma colagem eu consigo fazer quando os meninos estão aqui. O desenho não. Desenho eu preciso fazer sozinha.

CG: Você põe música?

RP: Às vezes eu ponho.

CG: Que legal. Qual música? Me conta uma?

RP: Depende. Às vezes quando eu estou procurando um clima mais tenso, eu procuro uma música mais tensa. Muita black music, do Brasil, EUA, África... Black music direto.

CG: Bem fluxo mesmo, porque a música mexe muito, né?

RP: Sim. Eu lembro que teve uma série de desenhos muito grande que eu fiz em cima de uma trilha sonora de um filme que não pegou aqui no Brasil. Na época, quando foi lançado, eu estava na Inglaterra. Chamou muita atenção lá o filme *Dead President*. Tem uma parte que é instrumental e que é brilhante. Supertensa, em um assalto que os caras fazem e tal. E essa trilha sonora meu coração dispara. O cara foi brilhante nessa trilha sonora. Como eu queria um clima mais tenso eu colocava o *Dead president* e deixava lá nessa trilha do assalto e ficava horas rodando. Muitas vezes, eu perdia a noção do tempo e quando olhava já eram três horas da manhã.

CG: Tem uma coisa no seu desenho que me lembra o expressionismo.

RP: Tem. Eu olhei muito o expressionismo. É uma vertente que eu gosto.

CG: Agora é mais difícil falar em escolas fechadas, mas me deu essa sensação. Você pensou em trazer algum desses desenhos para pintura ou outra linguagem?

RP: Não. É outra coisa. Tem coisa que tem que manter no desenho. Eu acho que aí está uma diferença. Saber quando eu tenho que fazer um desenho, um vídeo, uma instalação. Esses são desenhos, é uma série para desenho... pelo menos por enquanto. Talvez daqui uns dez anos eu possa pensar em uma escultura.

CG: Me toca muito essa questão do autorretrato. Dos poucos artistas (negros) que eu vi que trabalham o autorretrato, eu encontrei o Sidney Amaral e você. O Sidney trouxe na pintura e você escolheu trazer com o desenho.

RP: No Brasil, a gente tem muito preconceito contra o desenho. Como se o desenho fosse uma linguagem menor e preparatória para alguma outra coisa. Eu não vejo o desenho dessa maneira. Para mim o desenho é uma arte pronta como qualquer outra. Para mim ele tem o mesmo peso do vídeo, das colagens, da escultura... não tem diferença. É que isso tem que ser discutido em desenho. Então é desenho. Meu desenho nunca foi, para mim, menor do que as outras técnicas que eu uso. Ele sempre foi visto como uma técnica em si com o seu valor.

CG: E a questão do esquemático? Porque seus trabalhos trazem muitos estudos. E esse aspecto esquemático não parece ser algo que você buscasse enquanto autodescrição.

RP: Sim. Porque é diferente. O desenho me dá essa outra possibilidade.

CG: De estar ali com outra verdade?

RP: Sim.

CG: Com outra intensidade?

RP: Sim. Mesmo quando eu faço gravura. Tem duas gravuras que eu fiz com máscara em Londres. É diferente. Foi uma coisa que não teve muitos estudos. Foi meio que atacando. Fiz um desenho, já gostei e achei que tinha cara de gravura, taquei na prancha de gravura e já sai para gravação. Não é aquela coisa que eu fiquei estudando. Essas linguagens têm que ser respeitadas. Se eu for fazer uma colagem de três metros não tem como fazer sem estudo. Vídeo também, tem outro tempo, preciso de um iluminador, diretor de fotografia, tem que estar mais esquematizado. Agora, o desenho não. Ele é aquele momento mais da verdade. Eu sento com meu caderno de desenhos e vou embora.

CG: E você acha que isso tem a ver com a forma como você lida com as coisas quando você se coloca nos espaços?

RP: Não sei. Nunca parei para pensar dessa maneira. Eu gosto muito de desenhar. O desenho é um dos meus pontos fortes. Não parei para pensar nesse sentido. Desde pequena, sempre desenei muito. Sempre gostei de desenhar. Me dá muito prazer.

CG: Você tem muitas obras que mexem com uma memória social.

RP: Acho que sim. Mas também os desenhos têm diferenças entre eles. Tem a coisa de estar estudando uma técnica. Nesse caderno, eu sento com um monte de lápis e fico desenhando. Esse desenho é tinta sobre papel. É um desenho rápido. Agora, quando eu vou fazer aquarelas que são das últimas séries, *Búfalas* e *Senhora das Plantas*, é diferente. Você não lida com aquarela da mesma maneira que você lida com nanquim. Não dá certo. Você tem que respeitar a técnica.

CG: Em alguma instância você sente que todo o trabalho que você faz é um pouco autorretrato?

RP: Isso já me falaram. Eu não penso em autorretrato, mas talvez eu coloque minha personalidade neles. Eu não penso dessa forma, como o Sidney Amaral fazia, por exemplo. Eu estou pensando em outras questões, mas talvez elas tenham tanto da minha personalidade que acaba transparecendo. Mas aí todo trabalho de artista em que a pessoa esteja realmente envolvida acaba acontecendo um pouco isso, sabe?

CG: A presença da Rosana não se dá só quando você ou um autorretrato seu está presente, né?

RP: Não. Ainda mais com o meu tipo de personalidade. Eu gosto muito de desenho e estudo muito o desenho. Esse desenho que estou te mostrando não dá para se resolver só com tinta sobre papel. Eu sou muito técnica. Aqui nos autorretratos o que está sendo discutido é tinta sobre papel. Para esse desenho é preciso de um tempo. Às vezes tem demora de um dia para o outro. Tem que pôr o papel na mesa. Espera secar. O desenho é feito a lápis, depois vem com a tinta. A maneira de preparar é totalmente diferente.

5.2 FIM DA TARDE

“Era porque não tinha!”. Me disse em tom de recordação. A frase soou abrangente, como ondas de consciência e lembranças que me engoliram. Eu “leve um caldo”¹⁰⁸ ao me recordar das histórias e dos diversos tipos de espaços nos quais testemunhamos ausências corporais, supressões de narrativas, vozes silenciadas, experiências minguadas. De fato, no decorrer das últimas décadas, muitas formas de censura foram desveladas por teóricos, artistas, educadores e políticos, assim como Rosana acabava de recordar. Essas questões estão relacionadas ao estudo do *pertencimento dos corpos aos espaços sociais e da fragmentação das identidades do sujeito pós-moderno*. Elas envolvem questões amplas. Ainda há muitas *passagens* para serem ditas e estudadas sobre esses assuntos. Mas Rosana me convocava de forma rápida para voltar deste sobrevoo reflexivo para dentro do jogo dialógico a respeito de sua vida, com ginga *rasteira* de pensamentos enraizados. Na fala desta artista, transbordam camadas significativas de sua trajetória pessoal, que tratam

¹⁰⁸ Gíria que se refere a uma queda dentro do mar, cair pela força das ondas.

do corpo racializado da mulher negra dentro das Artes Visuais. Suas palavras avançam para o campo das grandes disputas de narrativas e para os paradoxos identitários, na História da Arte.

Em meio à abrangência reflexiva de seus trabalhos, Rosana me revelou que, quando entrou no giro de criação dos desenhos de autorretratos, queria trabalhar com a questão da identidade. Os autorretratos são três imagens separadas, de corpos nus, com rostos coberto por máscaras africanas. E de uma quarta composição, em que a figura humana usa uma máscara diferente, chamada “Autorretrato com mascara para comedores de terra”, (1999). Todas as obras são monocromáticas, feitas com nanquim preto sobre papel claro.

Rosana destacou o fato de que essas obras foram cridas em um caderno. O formato, a liquidez do nanquim e as características do suporte permitem à artista fazer um desenho rápido e virar a página para iniciar a próxima obra, sem interromper seu fluxo mental. Os arranjos das linhas indicam gestos fluidos, compassados e ritmados, também, pelas músicas que a artista coloca para escutar durante a feitura dos desenhos. A ação da artista é continuada de uma página para outra, e assim por diante. Por isso, o processo pode ser considerado menos controlado e com maior ímpeto de ação.

As composições partem de energias que percorrem simultaneamente o pensamento e o corpo da artista. Reverberam o gesto manual da transferência da tinta para o papel. Elas pulsam junto com as sonoridades e com o virar de páginas, em movimentos contínuos e sequenciados, como uma roda que gira.

O gesto criativo da artista se desdobra também nas figuras desenhadas que externam as máscaras. Colocar e tirar uma máscara africana é um tipo de trabalho, um fazer que pode confluir para incorporação de energias vitais. E que aproxima o corpo aos estados de ser e não ser, concomitantemente. Assim, a máscara proporciona diálogos com identidades múltiplas, voláteis e simultaneamente possíveis. À semelhança de estado oníricos.

Existe uma ampla discussão, no campo das ciências, sobre as limitações das formas fixas e enrijecidas com a qual lidamos com as questões identitárias. Essas formas não acolhem a complexidade do ser humano, com a devida profundidade na discussão. Um dos importantes teóricos que abordam a questão é o sociólogo britânico-jamaicano, Stuart Hall. Na apresentação de seu livro, “A identidade cultural na pós-modernidade”, Hall aponta que as identidades, antes sólidas e bem definidas, passaram a ter fronteiras menos definidas, em um processo de fragmentação. As múltiplas formas com as quais uma pessoa se identifica têm se mostrado cada vez mais em constante metamorfose. As identidades se

interligam com as culturas, as ancestralidades e com os seus contextos históricos e geográficos, em um sentido mais amplo.

Era noite quando ouvi Rosana falar que em seus desenhos estava “trabalhando com a noção de máscara africana” e que vasculhava criativamente “em que medida eu sou e em que medida eu não sou” uma identidade.

Contudo, os autorretratos não se restringem a um estado de ser ou estar com ou sem a máscara em momentos fixos, nem mesmo antagônicos. Apesar de serem pontos distintos, os deslocamentos criados pelas máscaras africanas possibilitam uma espécie de renovação do Axé¹⁰⁹. Os autorretratos de Rosana perfazem o desejo de realizar a si mesma. Ao mesmo tempo em que sugerem dinâmicas mais complexas de identificação: o paradoxal reencontro com um ancestral desconhecido. Rosana é uma artista afro-brasileira, que pesquisa a reconstrução de sua ancestralidade. Apesar de compreender que a genealogia dos afrodescendentes não pode ser ampla ou objetivamente traçada. Pois os africanos trazidos em massa para serem escravizados no Brasil, por mais de trezentos anos, foram destituídos de seus vínculos familiares remotos. As quebras das raízes dos laços familiares do período colonial se arrastaram até as gerações atuais.

Ao mesmo tempo, os autorretratos instauram um constante estado de incompletude. A figura do *ser* está atrelada a um passado que se faz presente, sem se estabelecer em um tempo-espaço único. A auto inscrição de Rosana se dá através do desenho de um corpo que transpassa as dimensões físicas. Ela não está só no Brasil ou na África, só no passado ou no presente. Ela não separa os tempos de maneira progressiva e tampouco se firma estática na distinção do espaço geopolítico. Os desenhos criam um fluxo constitutivo do ser em deslocamento. Construção que está sempre por fazer. Algo, entretanto, lhe incorpora e, simultaneamente, lhe constitui falta. Afinal, como é possível realizar um encontro de si com raízes perdidas, carregadas por correntes marítimas?

Falar das dimensões identitárias que se modificam em nossa sociedade é possível, mas é preciso olhar para as feridas na História da Humanidade. A restrição do indivíduo às suas possibilidades identitárias mais autênticas estão relacionadas com o trauma colonial do racismo. É uma situação que recai sobre os corpos de todas as partes envolvidas. Tanto naqueles que pautam o prestígio de suas identidades a partir da recusa de *si* no *outro* (ao qual se atribui condições pejorativas), quanto naqueles que têm referências de *si*

¹⁰⁹ Axé: saudação, força vital e espiritual do ser. Poder para realizar as coisas. Força que desenvolve os sentidos, aguçando olhos e ouvidos para ver e ouvir além do normal.

censuradas e substituídas por outros modelos. “A dimensão do humano é para o bem e para o mau” (PAULINO, 2021).

A transcendência do autorretrato de Rosana vive na sua qualidade dialógica, entre o ser e o não ser. É uma condição que desfaz categorias hierárquicas, próprias da lógica colonial, e solicita uma nova postura de constituição do indivíduo. Tanto o processo de criação quanto os desenhos contêm fluxos energéticos que articulam formas de reconhecimento e transubstanciação de ferida em cicatrizes, à moda de mergulhos em labirintos *desorganizadores* de forças que pressionam o corpo e a alma.

A máscara africana parte da face de *Ori* (cabeça), e re-*ori-en-ta* o corpo identitário dentro de uma espécie de gira ancestral. É uma ação libertária, que visita territórios errantes. Nesses territórios se constituem formas de acolhimento do *ser volátil*. O corpo com máscara africana vive em movimento. Suas raízes se fortalecem em cultivo hidropônico. E, por isso, suas formas identitárias não podem ser capturadas, encapsuladas, categorizadas como isto ou aquilo.

Pode-se dizer que a experiência da obra solicita uma *volta ao mundo*¹¹⁰, em sentido anti-horário dentro da roda que mensura o intervalo de tempo. Jogando com a possibilidade de reconexão e compartilhamento de mundos que foram separados, cujas narrativas não firmam verdades hegemônicas. Em outras palavras, a obra acontece através do espaço-tempo flexível, variável e dinâmico. São “horas rodando” (ROSANA, 2019), em que se perde a distinção dos tempos passado e presente, se aproximam as raízes diaspóricas e se mantém vivas as possibilidades de sonhar.

No giro do tempo desta tarde que já era noite, os encontros se fizeram delicados. O autorretrato de Rosana pareceu-me um grande espelho comunitário. Suas falas anunciavam uma despedida atenta e disponível ao reencontro de nossas ideias. E o presente estava nas possibilidades de realizações futuras, abraçado a saberes ancestrais. O que antes estava difícil de perceber “era porque não tinha”. Agora parecia possível ser, sem começo e sem final pré-determinados. O que de fato me instiga a atenção é a virada do dia para noite, a sensação de passagem, de transformação que se parece um pouco com os dois momentos e também com algo diferente de ambos.

¹¹⁰ “Volta ao mundo” é um procedimento solicitado dentro da roda de capoeira, quando se deseja inverter a dinâmica do jogo.

CONSIDERAÇÕES DE UM ENSAIO INCONCLUSIVO: CAFÉ DA MINHA AVÓ



Vó, eu demorei para falar com você porque eu estava com medo de muitas coisas. Medo de não dar conta de fazer esse trabalho, de não terminar direito e principalmente, medo de não conseguir te contar o que eu fiz. No final do trabalho, fiquei com medo de não saber falar de um jeito que você pudesse conversar comigo. Porque se eu não puder conversar com você sobre tudo isso, a pesquisa não faz sentido para mim.

O problema é que o medo paralisa a gente. Daí eu lembro de você me dizer: “tenta dá um passo para frente ou para trás. Às vezes a gente dá um passo para trás para dar dois para frente, em seguida. É só não ficar parada no mesmo lugar. Vamos para algum lado e já não estamos no mesmo lugar”.

O medo é inimigo da liberdade. Ele nos paralisa em vários momentos. Quando nossos direitos básicos são restringidos pela desigualdade social, quando duvidam de nossas capacidades por preconceitos incrustados e velados, quando somos a única representante de uma minoria identitária em um espaço coletivo, quando cortam o financiamento de nossas pesquisas, quando desfazem dos nossos saberes e nossas lutas por academicismos e por tantos outros obstáculos de um sistema automatizado e desumano (apesar de ser gerido por pessoas, no final das contas). Mas para falar com você eu enfrento o medo, vú. Com você eu consigo me mexer e vou tentar te contar o que foi que eu fiz nos últimos tempos.

Eu estava agoniada com um sentimento de falta, a dor de uma ausência, um silêncio em todo lugar que eu ia. Faz um tempo que eu me sentia meio perdida, sem saber como falar direito e como me apresentar nos lugares. E você sempre foi tão segura de si, vú. Eu queria essa segurança também. Então resolvi tentar entrar de novo em uma faculdade pública, para voltar a estudar. Porque eu gosto de estudar e isso me dá segurança. Uma chance também de ganhar aquele tal diploma que sempre pedem pra deixar a gente passar ou entrar nos lugares. Eu já tinha tentado, e não tinha conseguido, lembra? Pois dessa última vez eu tentei e consegui. Nem acreditei. Fiquei muito feliz e pensei: “bom, agora que

eu estou na faculdade eu vou estudar o que eu gosto, o que mais quero entender e que tenha haver comigo, com o meu corpo dentro dos espaços”. Fui estudar Arte para ver o que isso tem haver com a nossa história, vó.

E para começar eu fui em uma exposição. Dentro do museu costuma ser mais silencioso que nas ruas da cidade. Dá para pensar com calma. Eu fico viajando enquanto olho para as imagens. Às vezes tem dias em que se pode entrar de graça. Eu vou sempre nesses dias. Eu fui em uma exposição especial que falava só de artistas mulheres do passado. Tinham vários trabalhos dessas mulheres. Só que eu não encontrei artistas negras na exposição. Nesse dia eu senti aquele vazio, de novo. Alguma coisa ali me preocupava.

Então eu fui ler os livros que falavam sobre mulheres na arte. E de novo eu não me achei, não me vi, não me identifiquei com os livros. Fiquei pensando que eu estava estudando errado e por isso fui falar com outras pessoas, artistas e estudiosas.

Me aventurei numa viagem pelo Sul do país, em outra exposição: uma bienal. Você diz que várias cabeças resolvem os problemas melhor que uma só. Pois eu aproveitei para conversar com outras pessoas. Foi bem melhor ter mais olhos e cabeças pensando junto.

Eu perguntei sobre a imagem do corpo para outras mulheres, artistas negras. Elas falaram sobre os trabalhos e as artistas que elas gostam de ver e daí para frente o meu estudo começou a ter o sabor do seu arroz com feijão. E eu continuei estudando. Fui misturando essas fontes num grande caldo. Às vezes um lugar, um livro ou uma conversa com alguém. Hoje em dia tem muita gente que acredita no valor dos encontros, das trocas de saberes, do que fica entre as palavras ditas e não ditas. Pessoas que estudam com os diálogos. Tem teorias importantes que dizem que não se resolve as coisas sozinho e que uma pessoa depende dos outros seres-vivos. Que todos nós dependemos das relações que construímos e que isso nos deixa mais poderosos. E foi assim que esse trabalho caminhou: com as relações entre as pessoas e as obras de arte.

Mas veio a pandemia. Ela atrapalhou bastante porque não dava para sair nem para conversar direito. As pessoas estavam todas muito tristes e eu também fiquei muito triste. A gente foi forçado a se falar de longe, pelo celular ou computador. Nessa nova condição, assistimos a aulas gravadas, seminários e reuniões de estudos pelo computador e celular. Meus aparelhos nem são tão bons. Varias vezes as ligações caíam. Ficamos longe do corpo um do outro, tentando se aproximar com as ideias. Foi inesperado. Mas consegui ouvir

peças que eu nem imaginava que iria ouvir. Todos ansiosos para a pandemia acabar e voltarmos a ter saúde.

Nesse caminho eu tropecei em alguns momentos. De começo eu tentei pensar a história da arte com início, meio e fim - como em uma linha do tempo, cronológica. Fazer um ano depois do outro, certinho e retinho, atrapalha o pensamento. No pensamento acontecem conexões das histórias de antes com outras mais adiante. Ao mesmo tempo com coisas recentes e passadas. No estudo a gente faz essas conexões, associações, ligando uma coisa com a outra. E por isso o pensamento nunca fica reto. Sempre fica enviesado ou cruzado, como ponto cruz. Um pensamento se junta com os outros, sem aviso prévio, sabe?!

Cruzando e descruzando eu percebi: perto do tempo em que você nasceu, vó - ali pelos anos de 1920 - a sociedade brasileira ainda tinha olhos afogados de preconceito. Tratavam pessoas mais simples como se fossem descartáveis, como se pudesse trocar de funcionário a qualquer hora, como se gente fosse coisa. Se bem que a mãe me conta das patroas que deixavam você levar sua filha no trabalho. Minha mãe criança, a filha da empregada, ganhava as roupas das filhas das suas patroas. Hoje em dia, os olhos azuis do patrão continuam meio assim. Também lembro dela dizer que não tinha muito tempo com você porque você estava sempre trabalhando, lavando, passando, cozinhando e cuidando dos filhos das patroas. Mas esse era o jeito que você tinha para cuidar dela e dos primos. Trazendo sustento pra casa.

Pois nas obras de arte que eu estudei tem alguns quadros que mostram isso, vó. Tem uma pintura que se chama "Limpendo Metais". É justamente o quadro de uma mulher, empregada doméstica, limpando garfos e talheres com o pano de prato, com olhos pensativos das circunstâncias da vida. Lembro também que você contou de um patrão rico, cheio das pratarias e que confiava em você. Ele sabia que você não iria levar nada dele. E que você cuidava da casa dele para que ninguém levasse nada também. Então tem algumas obras no meu estudo que contam essas histórias parecidas com as suas.

No começo no século XX, nos anos de 1910, 1920, 1930, 1940 as coisas continuaram meio parecidas. Já por volta de 1950, 1960, quando a mãe nasceu, algumas coisas mudaram um pouco. Conforme a geração passa, as pessoas tentam melhorar, né.

Achei alguns quadros mais alegres. Umas pinturas parecidas com as festas que a gente faz no quintal de casa, com pessoas dançando em volta de fogueiras. São quadros

que dão valor ao nosso jeito de viver e a nossa cultura. Quando o jeito que a gente vive aparece numa obra de arte, de alguma forma as outras pessoas passam a respeitar um pouco nosso jeito de ser. Mas chamaram isso de arte ingênua. Eu concordo com a Dona Trindade, porque também acho que a gente não é ingênua. Chamaram assim só porque não é a mesma arte ensinada nas regras da escola, na academia de arte. Por mim chamamos de Arte Autêntica, Arte Desregrada ou sem receita pronta.

Perto de 1970,1980, quando eu e o meu irmão estávamos prestes a nascer, começou a ter mais gente como a gente nos museus. Daí não era tão impossível ter um artista negro sendo bem visto no museu ou na TV. E hoje, quando eu vou nesses lugares grandes, institucionais, não encontro só com livros escritos por homens brancos engravatados. Às vezes os escritores tem outras caras. Parecem gente comum, que nem precisou morrer para ficar famoso. E contam suas histórias com propriedade e estudo. Quando finalmente deixam a gente conversar dá um pouco de esperança de que as coisas melhorem.

Já pensou se tivesse um quadro das coisas da nossa família em um museu? Eu ia levar você para ver. Será que você ia gostar? Pintar as coisas que a gente aprende, com simplicidade, não é nada ingênuo ou óbvio. Nem é coisa tão fácil de se fazer. Eu acredito que a sabedoria que se ganha com a vida tem seu próprio valor e pode virar uma forma de arte.

É mais ou menos sobre isso que eu estou estudando. Estou vendo obras de arte de vários anos diferentes e observando como elas mostram as mulheres negras. Se continuamos sendo sempre empregados, em trabalhos operacionais ou se a gente também senta nas cadeiras importantes. Se conquistamos a chance de mostrar nossa sabedoria, de escrever grandes livros e arrumar as coisas do nosso jeito. Acho que para conseguir encabeçar um projeto ou orientar outras pessoas, primeiro, precisamos poder nos imaginar assim. De alguma forma em algum lugar, precisamos ver uma figura parecida com a gente, em algum lugar importante.

Inclusive, fui até a casa de uma artista chamada Rosana Paulino. Ela me tratou bem, mostrou desenhos especiais e me incentivou a continuar estudando. Foi bom conhecer ela de perto. Conversamos muito sobre os caminhos que ela traçou, sobre o Brasil e sobre a imagem que fazemos de nós mesmas.

Antes de ser, precisamos poder sonhar com o que vamos ser, né. Penso que ter uma auto imagem bonita é importante por isso. Como quando vimos uma mulher se tornar presidente do Brasil. São coisas que fazem a gente pensar que as mulheres também pertencem a lugares dignos e importantes. Me disseram que o nome disso é representatividade. Falando de um jeito meio grosseiro, é mais ou menos quando uma pessoa representa um grupo.

Mas depois de ver muitas obras de arte eu tive a certeza de que não tem só um jeito de ser. Porque cada obra de arte mostra uma mulher bem diferente das outras. Entendi também que é bem difícil uma única pessoa falar por tantas outras. E que a história que uma pessoa conta é sempre diferente da mesma histórica contada por outras pessoas. Minhas histórias preferidas são as suas, vó.

Entrando em contato com esses trabalhos e com essas artistas também entendi o valor do que sentimos nos relacionamentos. O valor das nossas experiências diretas, as ideias que surgem quando os corpos estão em contatos verdadeiros. Entre pessoas e com as obras de arte. Prefiro as criações que presentificam as sensações do que aquelas que representam as coisas de longe.

Vou continuar estudando, pra entender a cabeça das pessoas, tanto pelas histórias que elas contam quanto pelas obras de arte que elas fazem. Mas duvido que esses assuntos vão acabar. Sempre aparece alguém com uma ideia nova para acrescentar. Eu gosto, porque tudo isso me tira o medo e me faz sentir viva.

Para já estou feliz com a história que vim te contar. Vou pegar seu café, com um pouco de açúcar e colher para não ficar o doce todo no fundo.

A Bença, vó.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

15ª BIENAL NAÍFS DO BRASIL. *Paratodos*, Rio de Janeiro: TV Brasil, 11 de maio de 2013. Televisão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SCviskhFr0A&t=108s>. Acesso em: 16 jan. 2022.

15º BIENAL NAIF DO BRASIL. Agenda – Exposição – *SESC Piracicaba*. 2020. Disponível em: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/sesc-piracicaba-abre-15a-bienal-naifs-do-brasil/>. Acesso em: 02 dez. 2022.

AKOTIRENE, C. *Interseccionalidade*. São Paulo: Selo Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALMEIDA, O. T. Modernidade, pós-modernidade e outras nublosidades. In *Cultura – Revista de História e Teologia das Ideias*, Lisboa, v. 22, 2006, p. 49-69. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cultura/2147#ftn1>. Acesso em: 21 mai. 2020.

ALONSO, R. *Advogada fala sobre as mudanças na Lei Maria da Penha*. Canal TV 247. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4wQ9-dNaNv8>. Acesso em: 16 jan. 2022.

AMARAL, T. *Acervo Digital*. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/381358>. Acesso em: 16 jan. 2022.

ANDRADE, D. Um mapeamento, muitas inquietações. In *ProjetoAfro*. Disponível em: <https://projetoafro.com/editorial/reflexao/um-mapeamento-muitas-inquietacoes/>. Acesso em: 16 jan. 2022.

ANTONACCI, C. *A Costura da Memória – Rosana Paulino*. Youtube, 2018. (32min32s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uNEIJArBdKw>. Acesso em: 17 nov. 2020.

ARANHA, C.S.G.; OLIVEIRA, A. M. Metodologias, métodos e formas interdisciplinares na pesquisa em arte. In ARANHA, C. S. G.; CANTON, K. (orgs.). *Desenhos da pesquisa. Novas metodologias em arte*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 2012, v. 1, p. 27-41.

ARAÚJO, L. A. *Abertura da Bienal do Mercosul é adiada*. Jornal do Comércio, Porto Alegre, 20 mar. 2020. Disponível em: https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/especiais/reportagem_cultural/2020/03/729869-abertura-da-bienal-do-mercosul-e-adiada.html. Acesso em: 22 jun. 2020.

ARCHER, M. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AVELAR, A. *DasArtes*. 2021. Disponível em: <https://dasartes.com.br/agenda/15a-bienal-naifs-do-brasil-sesc-piracicaba/>. Acesso em: 16 jan. 2021.

BARROS, I. Os estragos invisíveis da pandemia para as mães solo. In *El País*, 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-03-17/os-estragos-invisiveis-da-pandemia-para-as-maes-solo.html>. Acesso em: 09 mai. 2021.

BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N; GROSFUGUEL, R. (orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

BIGNOTTO, C. C. Duas leituras da infância segundo Monteiro Lobato. In: LOPES, Eliana Marta Teixeira et al. *Lendo e escrevendo Lobato*. São Paulo: Autêntica, 1999. p. 101-114.

BISPO, A. A. *Contra a solidão da "Negra"*. *Editorial SP-Arte* 365. 2019. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/tarsila-do-amaral-contra-a-solidao-da-negra/>. Acesso em: 05 mai. 2021.

BISPO, A. A. *Espaço Público e Memória – Alexandre Araujo Bispo (CyberQuilombo)*. Youtube, 2016. (16min28s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ElpZYzg9Fw0>. Acesso em 09 maio 2021.

BITTENCOURT, R. *Modos de negra e modos de branca: o retrato "Baiana" e a imagem da mulher negra no século XIX*. 2005. Dissertação (Mestrado em História da Arte e da Cultura) - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2005.

BOHNS, N. M. F. À Flor da Pele - Magliani Vive Aqui. In Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, n. 39, 2019. Pelotas. *Anais*, Pelotas: UFPEL/CBHA, 2020. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2019/anais/pdfs/Neiva%20Maria%20Fonseca%20Bohns.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2022.

BRASIL. *Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm. Acesso em: 22 ago. 2020.

BRITO, R. O Acontecimento artístico. In *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BUENO, F. S. *Dicionário Escolar da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro. Editora: FAE, 1985.

CANTON, K. *Da Política às micropolíticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CANTON, K. *Narrativas enviesadas: Roland Barthes, arte contemporânea e os contos de fadas*. São Paulo: MAC-USP, 2014. Disponível em: <http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/48375>. Acesso em: 13 out. 2019.

CAPPONI, G. *Deuses ou ciborgues? Uma análise multiespécies do conceito de assentamento no Candomblé* v. 3 n. 3 (2017): *Trabalhos Completos Apresentados nos Seminários Temáticos da VI Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia*. Disponível em: <https://ocs.ige.unicamp.br/ojs/react/article/view/2843/2706>. Acesso em: 14 dez. 2020.

CARNEIRO, A. S. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. 339 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARNEIRO, S.S.C. *Sueli Carneiro: ciência e racismo*. Youtube, 2020. (2min15s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gBYk4ePmS6s>. Acesso em: 16 jan. 2022.

CARVALHO, A.; MORESCHI, B.; PEREIRA, G. A HISTÓRIA DA _RTE: desconstruções da narrativa oficial da arte. In *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 8, julho 2019. Disponível em:

https://www.sescsp.org.br/online/artigo/13479_ANANDA+CARVALHO+BRUNO+MORES+CHI+E+GABRIEL+PEREIRA. Acesso em: 17 nov. 2020.

CHIARELLI, T. *Sidney Amaral: Entre a afirmação e a imolação*. Disponível em: https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/sidney-amaral-entre-a-afirmacao-e-a-imolacao/#_ftnref9. Acesso em 11 mai. 2020.

CHRISTO, M. C. V. Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX. In *19&20*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, abr. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_maraliz.htm. Acesso em: 11 mar. 2011.

COSTA, C. *A Imagem da Mulher – um Estudo de Arte Brasileira*. Senac, 2002.

BEIGUELMAN, G. *Impulso Historiográfico*. São Paulo: revista SeLecT, 2018. Disponível em: https://select.art.br/wp-content/uploads/2018/09/impulso_historiografico_01102018.pdf. Acesso em: 30. mai. 2023.

BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSGOUEL, R. (Org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. In Dossiê III Conferência Mundial contra o Racismo – Revista de Estudos Feministas, v. 10, n. 1, jan. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100011>. Acesso em: 09. fev. 2022.

D'AGUIAR, J. A grande dívida brasileira. *Jornal O Clarim D'Alvorada*, São Paulo, anno VII, n. 30, 28 de setembro de 1930. Disponível em: <https://coletivocronicasurbanas.files.wordpress.com/2017/09/o-clarim-da-alvorada-cap.jpg>. Acesso em: 15 dez. 2020.

DICIONÁRIO LAROUSSE CULTURAL DA LÍNGUA PORTUGUESA. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

DICIONÁRIO YORUBÁ. Disponível em: <https://yorubadictionary.co/entry/ogbon>. Acesso em: 01 dez. 2020.

DIDI-HUBERMAM, G. Quando as imagens tocam o real. In *PÓS: Revista do Programa do Pós-Graduação em Artes da escola de Belas Artes da UFMG*, v. 2, n. 4, nov. 2012c, p. 204-219. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>. Acesso em: 17 dez. 2019.

DIMAMBRO, N. Silenciamento e mainstream: historiografia sobre as mulheres na arte. In *XV Encontro Regional de História*. 2016. Disponível em: http://www.encontro2016.pr.anpuh.org/resources/anais/45/1467338161ARQUIVOartigoANPUHPR_Nadiesda.pdf. Acesso em: 16 jan. 2022.

DRUMONT, M. P. Elementos para uma análise do machismo. In *Perspectivas: Revista de Ciências Sociais*, v. 3, 1980. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/108171>. Acesso em: 22 ago. 2020.

EVARISTO, C. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/24-textos-das-autoras/923-conceicao-evaristo-vozes-mulheres>. Acesso em 05 jun. 2021.

FABRIS, A. O corpo como território do político. In JAREMTCHUK, D.; RUFINONI, P. (orgs.). *Arte e Política*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 119-134.

FAUUSP. *Julio Guerra: um artista urbano*. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bhcJsqBL8nA>. Acesso em: 16 jan. 2022.

FELINTO, R. *Axexê da Negra*. 2017. Disponível em: <https://renatafelinto.wordpress.com/axexe-da-negra/>. Acesso em: 16 jan. 2022.

FOUCAULT, M. *O corpo utópico. As heterotopias*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GONZALEZ, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. In *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, jan./jun. 1988. p. 69-82.

GOUVÊA, P.; LÖFGREN, I (orgs). *Mãe Preta*. Catálogo da exposição “Mãe Preta”. Frida Projetos Culturais: São Paulo, 2018.

GOMES, R. A. *Dicionário afro-brasileiro iorubá-portugues*. Portal de mídia afro. Disponível em: <https://awure.jor.br/home/dicionario-ioruba-2/>. Acesso em: 04 jun. 2023.

GULLAR, F. *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta*. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999. Disponível em: http://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2017/10/F_Gullar_ao_objeto.pdf. Acesso em: 22 jun. 2020.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e. Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Experiências Negras*. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/participe/interna/experiencias-negras>. Acesso em: 16 jan. 2022.

KRAUSS, R. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. *Fundamentos de metodologia científica* 1. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LEONEL, M. M.; MESQUITA, M. *A versão encantada da pós-modernidade*. In *Revista Estudos Culturais*, São Paulo, v. 1, n. 1, jun. 2014. Disponível em: <http://www.each.usp.br/revistaec/>. Acesso em: 21 mai. 2020.

LIMA, M. M. *Saber fazer com o real*. São Paulo: Companhia de Freud, 2010

LIMA, D. *Diálogos Ausentes e a Curadoria como Ferramenta de Invisibilização das Práticas Artísticas Contemporâneas Afro-Brasileiras*. Itaú Cultural, 2017. Disponível em: http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2017/01/di%C3%A1logosausentes_dianelima-rev_02.pdf. Acesso em: 18 jun. 2021.

LIRA, A. *CVDvive: encontros na quarentena convida Ana Lira*. Youtube, CVDvive, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5TJ8UYOO3Gk>. Acesso em: 12 out. 2022.

LÖFGREN, I. GOUVÊA, P. (orgs). *Mãe Preta*. Catálogo da exposição “Mãe Preta”. Frida Projetos Culturais: São Paulo, 2018.

LOPES, N. *Enciclopédia brasileira da diáspora Africana*. São Paulo Sele Negro, 2004. 4.ed. São Paulo: Sele Negro, 2011.

LOUREIRO, I. Sobre as várias noções de estética em Freud. In: *Pulsional - Revista de Psicanálise*. São Paulo, ano XVI, n. 175, nov. 2003, p. 23-32.

Mãe Preta. *O Clarim d'Alvorada*. São Paulo, 13 de maio de 1927. p.1

MAGLIANI, M. L. Entrevista a João Carlos Tiburski. In *Boletim Informativo do MARGS*, n. 32, jan/nov. 1987. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2019/anais/pdfs/Neiva%20Maria%20Fonseca%20Bohns.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2021.

MBEMBE, A. As formas africanas de auto-inscrição. In *Estudos Afro-Asiáticos*, v. 23, n. 1, p. 171-209. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-546X2001000100007>. Acesso em 23 set. 2021.

MBEMBE, A. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MOREIRA, A. *Entenda – mito da democracia racial*. Canal Preto, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d775DrTsgqM>. Acesso em: 22 set. 21.

MOREIRA, N. R. *O corpo da mulher negra é hiper sexualizado*. Youtube, Café Filosófico CPFL. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pfXU5LszJNo>. Acesso em: 16 jan. 2022.

MENEZES, H. *Marc Ferrez por Hélio Menezes | Conversa na Galeria*. Youtube, Instituto Moreira Salles, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EJxn2yycNYc>. Acesso em: 10 jul. 2021.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOTA, A. *Pontes sobre abismos*. Entrevista. Itaú Cultral. 2016. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/rumos-2015-2016-pontes-sobre-abismos>. Acesso em: 12 out. 2022.

MUNANGA, K. *Arte afro-brasileira: o que é afinal?* In: *Revista Parallaxe*, v. 6, n. 1, 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/parallaxe/article/view/46601>. Acesso em: 18 nov. 2020.

MUNANGA, K. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*. In *3º SEMINÁRIO NACIONAL RELAÇÕES RACIAIS E EDUCAÇÃO-PENESB*. Palestra.

Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/04/Uma-abordagem-conceitual-das-nocoos-de-raca-racismo-identidade-e-etnia.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2020.

MUNANGA, K. *Kabengele Munanga - Trajetória TV USP - parte 2*. Entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aNNx4Qrynp4>. Acesso em: 09 fev 2022.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *Histórias das mulheres – artistas até 1900*. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-das-mulheres>. Acesso em: 08 out. 2019.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO. *Das galés às galerias: representações e protagonismos do Negro no Acervo do Museu Nacional de Belas Artes*. Organização de Ana Teles da Silva, Cláudia Regina Alves da Rocha e Reginaldo Tobias de Oliveira. Rio de Janeiro: 2019.

NAVARRO, S. Mãe Preta. *Jornal O Clarim D'Alvorada*, São Paulo, anno IV, n. 33, 13 de maio de 1927. Disponível em: <http://biton.uspnet.usp.br/impresanegra/index.php/o-clarim-da-alvorada/o-clarim-da-alvorada-13051927/>. Acesso em: 15 dez. 2020.

NAVES, R. Expressão e compaixão nos desenhos de Lasar Segall. In *A Forma Difícil. Ensaios sobre Arte Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

O CLARIM D'ALVORADA. São Paulo, 28 de setembro de 1940. Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Figura-III14-Homenagem-a-Mae-Preta-Jornal-Clarim-d-Alvorada-28-09-1940-p01-Outro_fig18_322530850. Acesso em 15 dez. 2020.

OLIVEIRA, F.B.M. *A Arte na Bienal Naïfs do Brasil 2012*. 2013. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) – CELACC/ECA-USP. 2013. Disponível em: <http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/633-1743-1-PB.pdf>. Acesso em: 25 mai. 2021.

OYEWUMI, O. *Conceituando o Gênero: Os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas*. Disponível em: <https://ayalaboratorio.files.wordpress.com/2019/06/conceito-genero.pdf>. Acesso em: 16 jan. 2022.

PAULINO, R. *Curso Arte, ação e pensamento anticoloniais – Aula com Rosana Paulino*. Museu de Arte do Rio. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sww6jN3_yyg. Acesso em: 12 ago. 2020.

PICCOLI, V.; NERY, P. *Rosana Paulino: a costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

PINACOTECA. *Rosana Paulino – A Costura da Memória*. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/rosana-paulino/>. Acesso em: 21 mai. 2020.

PIPER, A. Triple negation of colored women artists. *Feminism Formation*. In *Journal Coverage*, v. 22, n. 1, 2010; v. 28, n. 3, 2016. University of North Carolina: The Johns Hopkins University Press. Disponível em: https://wageforwork.com/files/_rdvVM4JC_eZlcPn.pdf. Acesso em: 02 out. 2022.

TRINDADE, R. Artes visuais. In ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa276957/raquel-trindade>. Acesso em: 18 jun. 2021.

SIMON, C. *Iconografia sul-rio-grandense*. 2016. Disponível em: <http://profciriosimon.blogspot.com/2016/10/189-iconografia-sul-rio-grandense.html>. Acesso em: 16 jan. 2022.

TAVARES, J. *Mojubá I | Ep. 01: Origens*. A cor da cultura. Canal Futura. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mpjxTzsQfQk>. Acesso em 4 jun. 2023.

TRINDADE, R. *Entrevista com Raquel Trindade*. Escrevendo o Futuro. 2017. Disponível em: <https://www.escrevendoofuturo.org.br/conteudo/noticias/educacao-e-cultura/artigo/2481/entrevista-com-raquel-trindade>. Acesso em: 16 jan. 2022.

TRINDADE, R. Família trindade. In *Canal Raquelsetz*. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SCviskhFr0A&t=108s>. Acesso em: 18 jun. 2021

RIBEIRO, D. As diversas ondas do feminismo acadêmico. In *Geledés*. 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/diversas-ondas-feminismo-academico/>. Acesso em: 22 jun. 2020.

RIBEIRO, D. Feminismo negro para um novo marco civilizatório. In *Sur: Revista Internacional de Direitos Humanos*, v. 13, n. 24, p. 99-104, 2016. Disponível em: <https://sur.conectas.org/wp-content/uploads/2017/02/9-sur-24-por-djamila-ribeiro.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2021.

RIBEIRO FRANCISCO, F. T. Um novo abolicionismo para a ascensão na nação da Mãe Preta: discursos sobre a fraternidade racial no jornal O Clarim da Alvorada (1924 - 1932). In *Antíteses*, v. 10, n. 19, p. 376-396, 2017. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=193351879018>. Acesso em: 23 set. 2021.

RODRIGUES, I. G. P. *O museu e a identidade brasileira: Museu Afro Brasil*. 2012. 38f. Artigo científico (Conclusão do curso de especialização em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) -. Centro de Estudos e Latino-Americanos em Cultura e Comunicação (CELACC), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <http://celacc.eca.usp.br/sites/default/files/media/tcc/431-1221-1-SM.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2020.

ROLNIK, S. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético, estético e política do trabalho acadêmico. In *Cadernos de Subjetividade*, PUC-SP, São Paulo, v.1, n. 2, p. 241-251, 1993. pp.1-13.

ROLNIK, S. *Cartografia Sentimental. Transformações Contemporâneas do Desejo*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

SAGATIBA, F. *Palavras de origem africana no vocabulário brasileiro*. Raizes do Samba. Portal Geledés. 2015 Disponível em: <https://www.geledes.org.br/palavras-de-origem-africana-no-vocabulario-brasileiro/>. Acesso em 3 jun. 2023.

SANTOS, S. Boaventura. *Pela Mão de Alice*. São Paulo: Cortez Editora, 1995.

SANTOS JUNIOR, J. M.; LOBO, F. A. S.; BUNN, M. C. Representações do corpo negro nas artes visuais. In *INICIACOM: Revista Brasileira de Iniciação Científica em Comunicação Social*, v. 7, p. 1-11, 2018. Disponível em: <http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/iniciacom/article/view/2948>. Acesso em: 09 ago. 2020.

SCHWARCZ, Lilia. *A Negra* | Tarsila do Amaral. Canal Lili Schwarcz. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=as1N_HYyZ8. Acesso em: 06 mai. 2022.

SILVA, A. O. *Galeria & senzala: a (im)pertinência da presença negra nas artes no Brasil*. 2018. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-28082018-120240/pt-br.php>. Acesso em: 23 mai. 2021.

SILVA, F. P. Adinkra: um dicionário de valores na arte dos carimbos. In *AFREKA*. Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/notas/adinkra-um-dicionario-de-valores-na-arte-dos-carimbos/>. Acesso em: 14 mai. 2021.

SILVA, V. R. Um Retrato das Mães solo na Pandemia. In *Newsletter Gênero e Número*. 2020. Disponível em: <http://www.generonumero.media/retrato-das-maes-solo-na-pandemia/>. Acesso em: 05 jun. 2021.

VIANA, J.B.S. Ofício e gênero nas obras de Rosana Paulino e Sonia Gomes. 2014. In *Desenhos da Pesquisa: conhecimento/produção*. IX Congresso Internacional de Estética e História da Arte. Org. Carmen Aranha. PGEHA- USP, 2014.

VIGÁRIO, J. S.; PUIGSERVER, E.P.L. Entre O Clássico E O Moderno: Elementos De Sacralidade Em Lasar Segall E Nazareno Confaloni. In *Revista Caminhos – Revista de Ciências da Religião*, Goiânia, v. 19, n. 1, p. 194-216, abr. 2021. Disponível em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/caminhos/article/view/8723>. Acesso em: 17 mai. 2021.

YEMONJÁ, Mãe Beata de. *Mojubá I* | Ep. 02: Fé - YouTube. Canal Futura, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a7yAw36EEU8>. Acesso em: 4 jun. 2023

GLOSSÁRIO - TERMOS E CONCEITOS

Abebe: do iorubá, leque metálico de Oxum (em latão) e lemanjá (metal prateado).

Adinkra: ideogramas do antigo sistema de escrita dos povos akan, da África ocidental (atual República de Gana e parte da Costa do Marfim). Compostos por mais de 80 símbolos, impressos por meio de desenhos entalhados em pedaços de cabaça. Usados principalmente na estampa de tecidos. O conjunto epistemológico transmite aspectos da história, da filosofia e dos valores socioculturais dos povos africanos.

Apelo: s.m. ato de apelar. Pedido de auxílio. Providência, invocação, convocação.

Arapuca: s.f. (Do tupi) Armadilha para apanhar pássaros pequenos, formada por pauzinhos cada vez mais curtos, dispostos e amarrados em forma piramidal.

Assentamento: organização, representação do espaço material da divindade
“O nome yoruba para assentamento é igbá, que significa simplesmente cabaça, normalmente usada como recipiente para toda sorte de coisas [...] o recipiente não será mais uma simples cabaça, mas refletirá os materiais preferidos de cada orixá”. É um “dispositivo, ao mesmo tempo tecnológico e espiritual, que caracteriza a religiosidade de matriz africana [...] receptáculo simbólico, mas também como corpo e boca físicos da própria divindade (orixá, nquice, vodun, ancestral, entidade, etc.). [...] O assentamento se configura também como encruzilhada entre tudo aquilo que é humano e não-humano, visível e invisível, natural e tecnológico, animado e inanimado. Subvertendo as grandes divisões dicotômicas do pensamento ocidental. O assentamento nos obriga a retomar a metáfora do ciborgue (HARAWAY 2000) como tecnologia essencial na construção cultural e social dos seres humanos e ‘sobrenaturais’”. (CAPPONI, 2017, p.3).
“Poderíamos supor que, de fato, o assentamento “é” o orixá e que o discurso colonialista que o taxa como “animismo fetichista” é baseado em intuições acertadas. A questão, porém, não é tão simples. Às perguntas diretas sobre estes objetos e sobre a natureza dos mesmos correspondem às mais variadas respostas por parte dos candomblecistas” (CAPPONI, 2017, p.11)

Axé: saudação, força vital e espiritual do ser. Poder para realizar as coisas. Força que desenvolve os sentidos, aguçando olhos e ouvidos para ver e ouvir além do normal. "Axé é força. É colocar meu pé no chão, tirar meu pano da cabeça para fazer o encontro do Aiyè com Órùm para capturar energia para passar para você". (Mãe Beata de Yemonja - RJ Ilê Omí Oju Aro)

Axexê: Cerimônia fúnebre, realizada após o enterro de uma pessoa iniciada no candomblé.

Banzo: tristeza fatal que abatia os escravizados com saudades de sua terra natal.

Dengo: termo de origem quikongo (língua do povo Bantu), que pode significar encontro, espaço de aconchego, okan, estar serena, ter afago

Dialética: método comparativo apoiado na elaboração de *tese*, *antítese* e *síntese*

Embalar: acalantar; balançar, fazer adormecer

Epistemicídio: são práticas que negam ou que nos expropriam da condição de sujeito de conhecimento, de produtores de cultura, de conhecimento, de ciência. Todo esse procedimento de negar o outro como sujeito cognoscente produziu uma redução do horizonte de conhecimento possível para a humanidade. [...] São saberes sepultados.” (CARNEIRO,2020).

Podem ser entendidos como práticas epistemicidas: contestar e invalidar epistemologias afrodescentes; - ausência ou baixa representatividade nos postos de saberes institucionais; ausência ou escassez de conteúdos africanos e afrodescendentes nos currículos oficiais educacionais; - ausência de desenvolvimento de tecnologias e soluções voltadas para qualidade de vida da população negra; entre outros obstáculos ligados ao baixo desenvolvimento cognitivo.

Erê: Nome genérico dos espíritos que, no candomblé, se manifestam como crianças, falando linguagem infantil e fazendo traquinagens.

Fetichismo: deriva de feitiço, e na origem não se referia a um particular contexto religioso. De fato, era usada para descrever seja as práticas mágicas européias, seja as práticas exóticas encontradas no restante do mundo (SANSI-ROCA 2007, p. 142).

Galês: adj. do país de Gales (Inglaterra), natural ou habitante desse país.

Ginga: Manejo de corpo que constitui o movimento inicial e principal do jogo de capoeira.

Interseccionalidade: conceituação de um problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação.

Ìmò: do yorubá, juízo, conhecimento, saber, paladar

Iroco ou Iroko: Orixá fitomorfo da tradição jeje-iorubana. No Brasil tem como assentamento a gameleira branca (*Ficus-doliaria*), e em Cuba a ceiba, também consagrada a Xangô. É a dimensão do Tempo e rege a ancestralidade.

Labuta: s.f. trabalho, lida, faina, labor, luta, empenho, esforço.

Mácula: sf. nódula, mancha

Malungo: Título que os escravos africanos davam aos que tinham vindo no mesmo navio; irmão de criação. Aquele que participa da amizade, do destino, companheiro.

Mequetrefe: s.m. (Do cast. mequetrefe) indivíduo que se mete onde não é chamado; intruso, intrometido. Pessoa que não merece maior consideração.

Mucama: do quimbundo *Mu'kama*, amásia, escrava que ajudava nos serviços caseiros, acompanhava pessoas da família do senhor e às vezes era também a ama de leite. Concubina, escrava doméstica que era amante de seu senhor.

Mulata: prefixo *mula*, do latim *mulusi* - burros, muares, mulas; com o sufixo *ato*

Negritude: "Neologismo surgido na língua francesa, na década de 1930 para significar: a circunstância da pertença a essa coletividade e a atitude de reivindicar-se como tal; a estética projetada pelos artistas africanos e afrodescendentes; o conjunto de valores civilizatórios africanos no continente de origem e na Diáspora. O termo aparece impresso pela primeira vez no poema ""Cahier d`un retour au pays natal"" de Aimé Césaire, publicado em 1939. [...] O ideário da negritude assentava-se na afirmação da identidade africana, pregando o entendimento de que os negros do continente africano e da Diáspora deveriam lutar por seus direitos fundamentais e de que os negros do mundo inteiro teriam um compromisso ideológico uns com os outros. Responsável por um sopro de renovação da literatura de língua francesa, o movimento teve também um papel de grande significado cultural e político no processo de descolonização da África, ocorrido a partir dos anos de 1960". (LOPES, 2011).

Nenê: Criança recém-nascida ou de poucos meses. Provém do Umbundo "nene", que quer dizer pedacinho, cisco.

Obá: Orixá feminino dos iorubás; representa uma guerreira, muito forte.

Ogbón inú: (do yorubá, *Ogbón* = sabedoria + *Inú* = interior, interno, útero, ventre), bom senso, prudência
Exemplo da frase: "Òwe 8:12 YCB. "Èmi, oḡbón ní gbé pèlú òye; mo ní ìmò àti oḡbón-inú".
Tradução: "Provérbio 8:12. Eu, a Sabedoria, habito com a prudência e acho a ciência dos conselhos".

Ori: (oni+ori = dono ou senhor da cabeça). Na tradição dos orixás, a denominação da cabeça humana como sede de conhecimento e espírito. Também, forma de consciência presente em toda a natureza, inclusive em animais e plantas, guiada por uma força específica que é o orixá. É, além disso, uma divindade doméstica yorubá guardiã do destino e cultuada por adeptos de ambos os sexos. Também se diz que é a alma orgânica perecível, cuja sede é a cabeça e dá inteligência, sensibilidade e prosperidade.

Outro: pron. (Do lat. alter) distinto, diferente. Um segundo. O resto, restante.

Oxóssi ou Òsoossi: Orixá yorubano da caça e dos caçadores. Consoante alguns relatos, é divindade superior, tendo participado da Criação como o instrutor dos homens nas artes da caça e da pesca. Na tradição de Ifá, personificando o espírito desbravador de caminhos, é o guia de Ogum no trabalho de remoção dos obstáculos que se opõem ao crescimento espiritual na indicação dos atalhos para que os objetivos sejam atingidos. Exemplo de frase: Òsoossi **gbà** mí o. tradução: Oxossi me salvou.

Oxum: Orixá yorubano das águas doces, da riqueza, da beleza e do amor. Segundo alguns relatos tradicionais, é divindade superior, tendo participado da criação como provedora das fontes de água doce.

Putá: Gen. Elemento utilizado para qualificar algo ou alguém como grande ou excelente: Exemplos: "Um puta homem", "Uma puta casa"; Originário do Quicongo "mbuta" que significa notável, melhor. Também significa a forma apocopada de prostituta.

Raça: "Etimologicamente, o conceito de raça veio do italiano *razza*, que por sua vez veio do latim *ratio*, que significa sorte, categoria, espécie. Na história das ciências naturais, o conceito de raça foi primeiramente usado na Zoologia e na Botânica para classificar as espécies animais e vegetais. [...] Em 1684, o francês François Bernier emprega o termo no sentido moderno da palavra, para classificar a diversidade humana em grupos fisicamente contrastados, denominados raças. [...] A classificação da humanidade em raças hierarquizadas desembocou numa teoria pseudo-científica, a raciologia, que ganhou muito espaço no início do século XX. Na realidade, apesar da máscara científica, a raciologia tinha um conteúdo mais doutrinário do que científico, pois seu discurso serviu mais para justificar e legitimar os sistemas de dominação racial do que como explicação da variabilidade humana. [...] Se na cabeça de um geneticista contemporâneo ou de um biólogo molecular a raça não existe, no imaginário e na representação coletivos de diversas populações contemporâneas existem ainda raças fictícias e outras construídas a partir das diferenças fenotípicas como a cor da pele e outros critérios morfológicos. [...] Alguns biólogos anti-racistas chegaram até sugerir que o conceito de raça fosse banido dos dicionários e dos textos científicos. No entanto, o conceito persiste tanto no uso popular como em trabalhos e estudos produzidos na área das ciências sociais. Estes, embora concordem com as conclusões da atual Biologia Humana sobre a inexistência científica da raça e a inoperacionalidade do próprio conceito, eles justificam o uso do conceito como realidade social e política, considerando a raça como uma construção sociológica e uma categoria social de dominação e de exclusão. [...] A maioria dos pesquisadores brasileiros que atuam na área das relações raciais e interétnicas recorrem com mais frequência ao conceito de raça. Eles empregam ainda este conceito, não mais para afirmar sua realidade biológica, mas sim para explicar o racismo, na medida em que este fenômeno continua a se basear em crença na existência das raças hierarquizadas, raças fictícias ainda resistentes nas representações mentais e no imaginário coletivo de todos os povos e sociedades contemporâneas. Alguns, fogem do conceito de raça e o substituem pelo conceito de etnia considerado como um lexical mais cômodo que o de raça, em termos de "fala politicamente correta". Essa substituição não muda nada à realidade do racismo, pois não destruí a relação hierarquizada entre culturas diferentes que é um dos componentes do racismo. Ou seja, o racismo hoje praticado nas sociedades contemporâneas não precisa mais do conceito de raça ou da variante biológica, ele se reformula com base nos conceitos de etnia, diferença cultural ou identidade cultural, mas as vítimas de hoje são as mesmas de ontem e as raças de ontem são as etnias de hoje. O que mudou na realidade são os termos ou conceitos, mas o esquema ideológico que subentende a dominação e a exclusão ficou intacto".

Racialização: Processo por meio do qual um indivíduo ou um tema são vistos ou enfocados segundo a variante étnica ou a circunstância etnoracial. De acordo com Mazrui (1986), a ideologia predominante nas Américas fez que os africanos e seus descendentes se vissem e fossem vistos principalmente com base na pigmentação da pele. O dominador branco tomou a pele negra como o aspecto mais importante do cativo, impondo-lhe o esquecimento de sua condição de africano e a lembrança de sua condição de "negro".

Xará: s.m. ef. (Do tupi *xe`rera*, meu nome). *Bras.* Pessoa que tem o mesmo prenome que outra; homônimo.

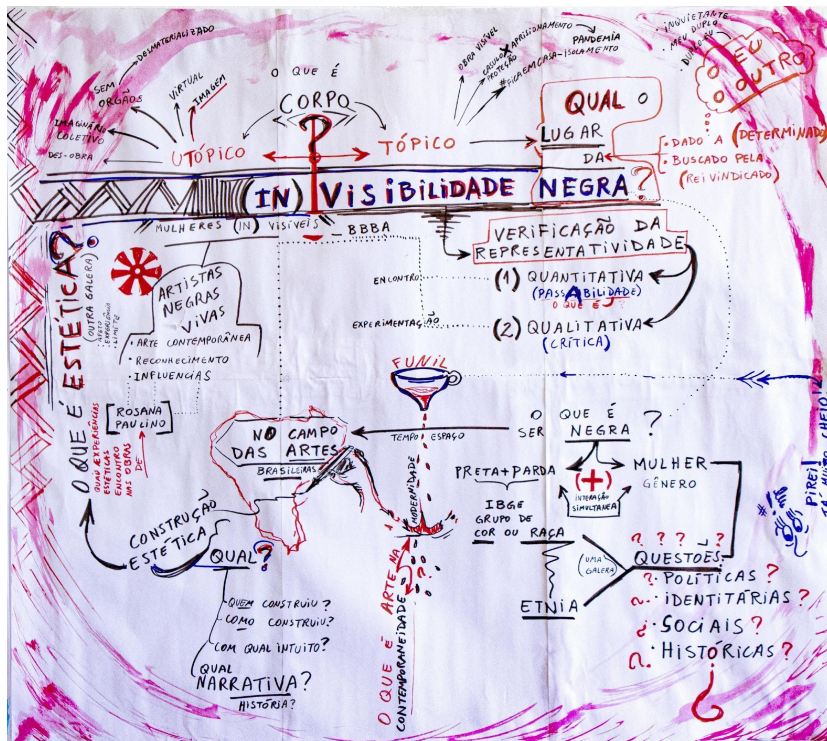
ANEXO I – Estudos Cartográficos



Registro das cartografias desenvolvidas para pesquisa



Ponto de Partida

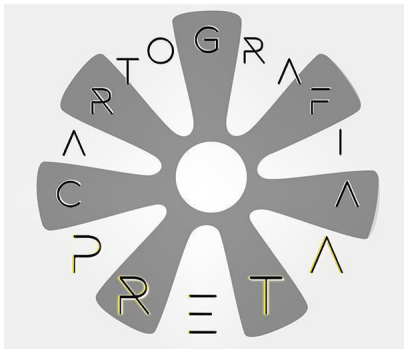


Tema e Problema



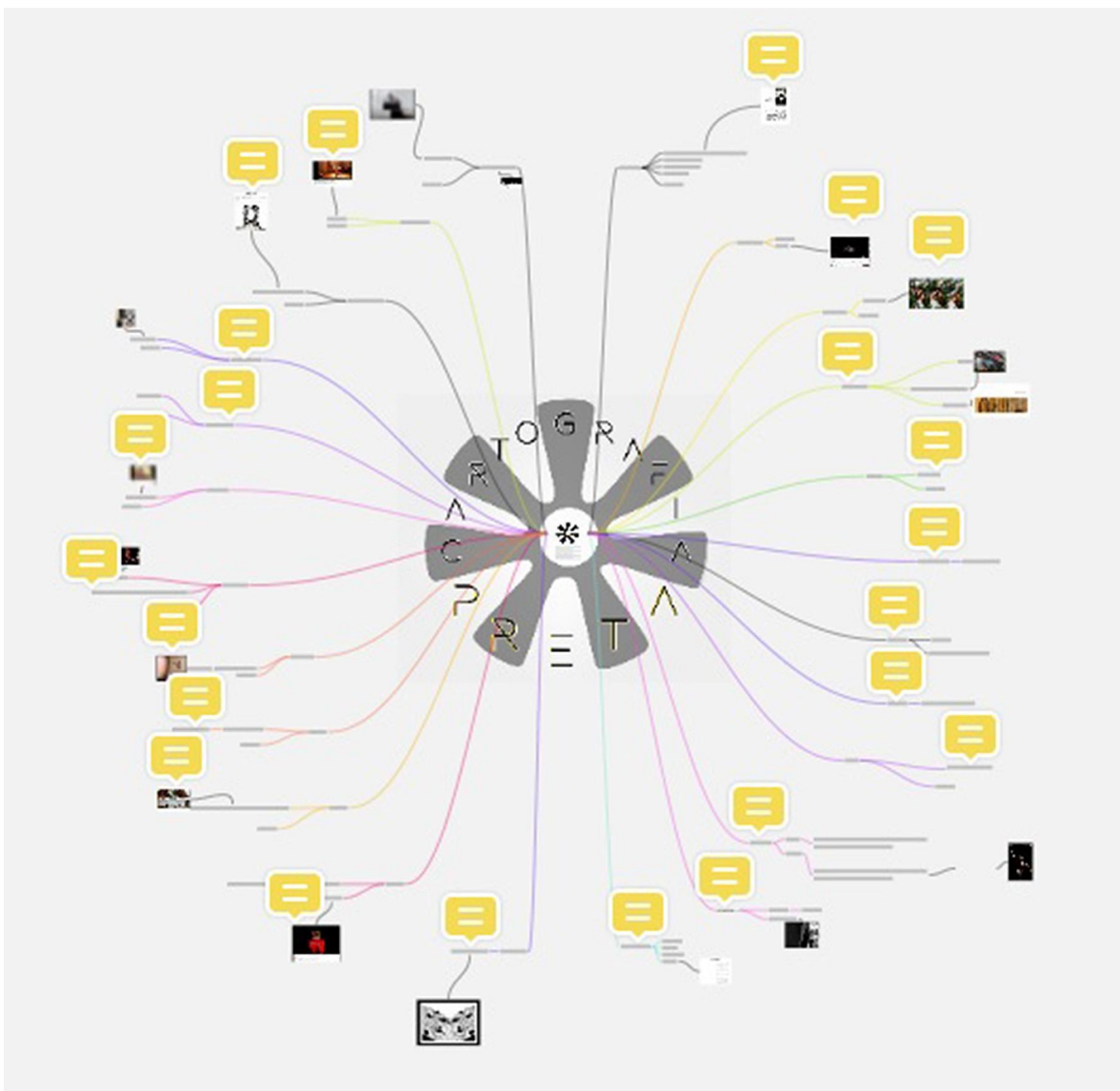
Conceitos

ANEXO II – registro da “Cartografia Preta” on-line, com 26 artistas



Maria Macêdo
 Anna Parisi
 Aryani Marciano
 Raquel Bacelar
 Lê Nor
 Margot Oliveira
 Anna Magalhães
 Kika Carvalho
 Charlene Bicalho
 Kalor Pacheco
 THAIS ALESSANDRA
 Carolina Cerqueira
 Olyvia Bynum

Dototi Martz
 Òkun
 Vic Macedo
 Aline Brune
 Cat Martins
 soupixo
 Luciane Ramos Silva
 Ingrid Alecrim
 thundertry
 Renata Dorea
 Jaque Rodrigues
 Gravadora Amadora
 Stefany Lima ou Fany (no graffiti)



ANEXO III – Webnário de Pesquisa Mac USP – Processos Curatoriais

WEBINÁRIO DE PESQUISA

MAC USP
www.mac.usp.br

PROCESSOS CURATORIAIS

Curadoria Crítica e Estudos Decoloniais em Artes Visuais

DIÁSPORAS AFRICANAS NAS AMÉRICAS

MAC USP / GETTY FOUNDATION – CONNECTING ART HISTORIES PROGRAM

PROGRAMA

O webinário **MAC USP PROCESSOS CURATORIAIS: Curadoria Crítica e Estudos Decoloniais em Artes Visuais – Diásporas Africanas nas Américas** é dedicado, nesta edição, a discutir arte afrodescendente em diáspora pelo continente americano, e pretende conectar uma rede de pesquisadoras que têm refletido sobre o tema em suas práticas curatoriais e acadêmicas. Ao final desse processo, será lançada uma plataforma *online* com contribuições diversas a fim de ampliar o alcance das reflexões trazidas para o debate e fomentar novas pesquisas.

O MAC USP – que é sede de programas de pós-graduação e de projetos de pesquisa interdisciplinares – entende que essa é uma oportunidade para debater e difundir estudos sobre curadoria, além de refletir sobre a sua própria história institucional e contribuir para oferecer novas leituras de seu acervo.

Ao longo de sua história, o museu teve papel ativo na reflexão sobre a exposição como modo de produção de conhecimento. Nesses momentos, promoveu práticas experimentais de curadoria e aquisição de obras que, nos últimos anos, têm se tornado

objeto de diversas pesquisas. Com esse webinário, o MAC USP quer continuar essa tradição, aprofundando as leituras de seu acervo a partir do estudo de Práticas Curatoriais e da contribuição aos Estudos Decoloniais.

Para isso, o webinário é estruturado em três sessões principais, cada uma delas composta por três pesquisadoras convidadas, e um painel de debate formado por três curadoras convidadas, que se dedicarão a propor recorres possíveis do acervo do museu a partir de uma perspectiva decolonial. Além disso, os 40 participantes selecionados serão divididos em grupos menores, a fim de criar oportunidades de debater suas pesquisas entre si e com as convidadas do webinário.

As selecionadas será pedido que produzam um breve relato (até 10 mil caracteres com espaço) sobre uma questão ou discussão levantadas em torno de alguma das sessões e sua escolha. Esse relato poderá compor a plataforma *online*, a ser lançada em 2022. São emitidos certificados a todos que cumprirem todo o programa do webinário.

Convidadxs do Webinário

Angélica Sanchez
Kimberly Cleveland
Kléber Amâncio
Luzia Gomes
Monica Gardim
Renata Bittencourt
Thiago de Paula
Thomas Cummins
Renata Felinto

Curadorxs convidadxs

Claudinei Roberto da Silva
Diane Lima
Igor Simões

APOIO: Getty Foundation

REALIZAÇÃO: MAC

Essa sessão foi possível devido ao apoio da Getty Foundation ao nosso programa *Connecting Art Histories*.

INFO

PÚBLICO-ALVO
Estudantes matriculados em programas de pós-graduação em Artes e História. Toda a idade das inscrições para presença individualizada: regas e indígenas.

VAGAS
43 vagas - 50% das vagas são reservadas para pessoas auto-declaradas negras e indígenas.

DATA E HORÁRIOS DO WEBINÁRIO
De 04 a 08 de outubro de 2021
Toda a semana tem 1 hora de duração (19h às 20h) (Horário de Brasília). Desde 04 de 19h às 20h com pausa para o almoço.

FORMATO
Online, via plataforma zoom.

PERÍODO DE INSCRIÇÃO
22 de junho a 22 de agosto de 2021.

DOCUMENTOS EXIGIDOS PARA INSCRIÇÃO
• Formulário de inscrição
• Comprovação de matrícula regular em programa de pós-graduação na UFMG ou exterior;
• Cartão de identificação (para pesquisadores DRAH) e Cartão de identificação com as 200 palavras, conteúdo resumo da pesquisa que será desenvolvido e justificado a ser apresentado no tema do webinário.

O QUE SERÁ EXIGIDO DOS PARTICIPANTES SELECIONADOS
Comprometimento com o programa do webinário; presença e participação em todas as sessões antes de início das 10 mil caracteres com espaço sobre questão ou discussão em torno de uma apresentação e sua escolha, a ser entregue um mês depois do evento.

CERTIFICADO DE PARTICIPAÇÃO
Será emitido para todos o cumprimento de todas as sessões do webinário.

SE VOCE TIVER DÚVIDAS
macusp@usp.br

COORDENAÇÃO GERAL
Ana Carolina Magalhães
Rosana Paulino

ORGANIZAÇÃO
Ana Carolina Magalhães
Rosana Paulino
Marta Bogea
Helouise Costa

ASSISTENTES DE PESQUISA
Aline Assis
Yuri Fomem Quevedo

EQUIPE DE APOIO
MAC USP
Tecnologia de Informação
Marta Bogea, Mateus Clemente, Thiago Santos
Comunicação, Design, Artes
Rosana Paulino
Marta Bogea (de Miranda e Scalet) Scalet
Diana de Paula
Sara Vieira Valbon

TRADUÇÃO SIMULTÂNEA
Luiz André Moraes - Sírcula
Priscila Góes
Paula Torres e Robinson Souza (Estudo Campo)
Catalina
Diana Sade

Zoom Meeting

Recording

View

Chat

Horacio Ramos Cerna to Everyone
Thanks to all organizers and interpreters. Everything was top level.

Yuri Quevedo to Everyone
Querida Luzia <3

Deri e Khad <3

Ana Carolina Apolinario to Everyone
❤️ Agradeço a semana emocionante

Yuri Quevedo to Everyone
Igor <3

Leticia Cobra Lima to Everyone
Muito obrigada a toda a equipe que propiciou o webinário! Muito grata! Vamos continuar nossas maravilhosas conversas!

Who can see your messages? Recording!

To: Helouise ... (Direct Message)

Type message here...

Unmute Stop Video Participants Chat Share Screen Record Interpretation Reactions Leave

17:07
08/10/2021

ANEXO IV – Tabela cronológica das iniciativas em Arte Afro-brasileiras

Fonte: Elaboração Própria

	Exposição, mostra e ações institucionais	Iniciativas independentes e ações alternativas	Criação de Lei ou instituição
IROCO	APELO	LABUTA	ORIENTADA POR
1934	<i>I Congresso Afro-Brasileiro</i>	Exposição de Arte Afro-Brasileira	Gilberto Freire e Cl-cero Dias (idealização)
meados séc. XX em diante	Coleções de arte em mudança	Maior interesse de colecionadores brasileiros por arte africana	A exemplo, empresária e mecenas Ema Klabin, cuja coleção tem marcos iniciais em 1947
1950-68	<i>Museu de Arte Negra</i>	Fundação do museu a partir do Teatro Experimental do Negro (1944-61)	Abdias Nascimento (idealização)
1955	<i>Cristo Negro</i>	Concurso de Artes Plásticas - Museu de Arte Negra	Abdias Nascimento (idealização)
1957-59	Diferencial em mostras internacionais	Presença de esculturas negras na IV e na V Bienal de São Paulo	Lívio Abramo, Lourival Gomes Machado (júri de seleção)
1957	Escultura de origem africana no Brasil	Artigo sobre esculturas africanas (1930-40) e sua presença em coleção museológicas brasileiras	Mário Barata (autoria)
1959	<i>Bahia no Ibrapuera</i>	Exposição para a V Bienal de São Paulo	Lina Bo Bardi e o diretor de teatro Eros Martim Gonçalves (proposição)
1963	Arte Popular no conjunto arquitetônico Solar da União	Valorização do artesanato utilitário - Museu de Arte Moderna da Bahia	Lina Bo Bardi (direção)
1963	<i>Nordeste</i>	Exposição inaugural do Museu de Arte Popular do Unhão - BA	Lina Bo Bardi (curadoria)
1964	Maior presença de obras africanas	Compra de coleção africana para o acervo do Museu Nacional de Belas Artes	José R. Teixeira Leite (direção)
1969	<i>A Mão do Povo Brasileiro</i>	Mostra temporária inaugural do MASP-SP	Lina Bo Bardi, Pietro Maria Bardi, Glauber Rocha e Martim Gonçalves (concepção)
1978	<i>Museu Afro-Brasileiro</i>	Fundação de um museu em Salvador	Pierre Verger (projeto de 1974), Jacyra Oswald e Yeda Pessoa de Castro (desenvolvimento)
1984	<i>Caipiras, Caipias e Pau a Pique</i>	Exposição - SESC Pompéia	Lina Bo Bardi (curadoria)
1988	Centenário da abolição da escravidão	Centenário da abolição da escravidão no Brasil (1888), revisões históricas e seus desdobramentos, inauguração da Fundação Palmares e a iniciativa de Sueli Carneiro para criação do Instituto da Mulher Negra GELEDÉS.	Múltiplas, dentro de fora do ambiente institucional
1988	<i>A Mão afro-brasileira</i>	Exposição - MAM SP com segunda edição no Museu Afro Brasil, integrando mais artistas (2013)	Emanuel Araújo (curadoria)
Década de 1990	Movimento político-social	Revisão dos papéis do negro e do mestiço na construção histórica do Brasil e Arte Brasileira	Múltiplas, dentro de fora do ambiente institucional
1992-93	<i>Vozes da Diáspora</i>	Exposição - Pinacoteca do Estado de São Paulo (PINA_)	Emanuel Araújo, José Roberto Teixeira Leite e Olívio Tavares de Araújo (curadoria)
1994-95	<i>Os Herdeiros da Noite: fragmentos de um imaginário negro</i>	Exposição - Pinacoteca do Estado de São Paulo (PINA_). Constituída sob o marco histórico, 300 anos do Quilombo dos Palmares	Emanuel Araújo (curadoria)
1995	Presença negra significativa em mostra internacional	Participação do artista Arthur Bispo do Rosário na 46ª Bienal de Veneza	Jean Clair (curadoria-premiação)
1997	<i>Arte e Religiosidade no Brasil: Heranças Africanas</i>	Exposição - Pinacoteca no Parque - pavilhão Pe. Manoel da Nóbrega	Emanuel Araújo e Carlos Eugênio de Moura (curadoria)
1999	<i>Pintores Negro do século XIX</i>	Exposição - Pinacoteca SP	José Roberto T. Leite (curadoria)
2000	Arte Afro-Brasileira	Publicações acadêmicas acerca do termo Arte Afro-Brasileira	Kabengele Munanga e Marta Heloisa Leuba Salum
2000	<i>Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento. Negro de Corpo e Alma</i>	Fund. Bienal de São Paulo	Emanuel Araújo (curadoria)
2000	<i>A Presença Negra</i>	Manifesto de ocupação de espaços culturais por pessoas negras	artistas Moisés Patrício e Peter de Brito (idealização)
2003	Lei 10639/2003	Primeiros efeitos da Lei que instituiu a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura Afro-brasileiras no sistema de ensino brasileiro	Congresso Nacional, Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, Min. Educação Cristovam Ricardo Cavalcanti Buarque (decreto e sanção)
2004	<i>A Corda Cultura</i>	Projeto educativo de valorização da cultura afro-brasileira	Canal Futura, Petrobras, Cidan, Fundação Palmares, TV Globo e Seppir, MEC, através da SECADI (parceria institucional)
2004	<i>Museu Afro-Brasil</i>	Fundação de um museu em São Paulo	Emanuel Araújo (iniciativa)
2005	<i>Para nunca esquecer - negras memórias, memórias de negras</i>	Exposição - Museu Oscar Nyemayer	Emanuel Araújo (curadoria)

IROCO	APELO	LABUTA	ORIENTADA POR
2010	LEI 12.288/10 - Estatuto da Igualdade Racial	Destinado a garantir efetivação da igualdade de oportunidades, a defesa dos direitos étnicos individuais, coletivos e difusos e o combate à discriminação e às demais formas de intolerância étnica. seguido do Prêmio Funarte de Arte Negra, criado em 2012	Presidente Luiz Inácio Lula da Silva Eloi Ferreira de Araújo (decreto e sanção)
2013	<i>Arte Adorno e Design no tempo da escravidão</i>	Exposição - Museu Afro Brasil	Emanuel Araújo (curadoria)
2013	<i>Do Valongo a Favela, imaginário e periferia</i>	Exposição - Museu de Arte do Rio	Clarissa Diniz e Rafael Cardoso (curadoria)
2013	<i>A Nova Mão afro-brasileira</i>	Exposição - Museu Afro Brasil	Emanuel Araújo (curadoria)
2013	<i>Magliani: A Solidão do Corpo</i>	Exposição - Pinacoteca Aldo Locatelli - RS.	Renato Rosa (curadoria)
2015	Presença feminina, negra significativa em mostra internacional	Participação da artista Sonia Gomes na 56ª Bienal de Veneza como única representante do Brasil	nigeriano Okwui Enwezor (curadoria)
2015	<i>Silêncio(s) do Feminino</i>	Exposição - Caixa Cultural São Paulo	Sandra Tucci (curadoria)
2015	<i>Afrobapho</i>	Coletivo da periferia de Salvador-BA que utiliza as artes integradas como ferramenta de mobilização social	jovens negros LGBTQI+
2015	<i>AfroTranscendence</i>	Evento de promoção da cultura afro-brasileira contemporânea: palestras, laboratórios, workshops, vivências artísticas e programa de imersão em processos criativos	Diane Lima (idealização)
2015-16	<i>Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca</i>	Exposição Pinacoteca de São Paulo, e Seminário em parceria com a revista O Menelik 2º Ato (<i>Paulino foi a única mulher negra entre os artistas</i>)	Tadeu Chiarelli (curadoria)
2016	<i>CARNE</i>	Coletivo de múltiplas áreas de comunicação e arte, criado em Pernambuco e atuante em Recife com rede de apoio e inclusão/população negra na sociedade.	não especificado
2016	<i>Descolônia</i>	Coletivo de alunos negros interessados em produzir e pesquisar sobre Arte Afrocentrada	alunos do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora que questionam a escassez da temática no currículo vigente
2016	<i>Dicampana Foto Coletivo</i>	Coletivo com objetivo de contribuir com a produção fotográfica sobre o cotidiano das centenas de periferias e favelas espalhadas pelo mundo	não especificado
2016	<i>A Mão do Povo Brasileiro (reencenação)</i>	Estudo de prática museológica descolonizadora, para estimular o debate sobre noções de "arte popular" e "cultura popular"	Adriano Pedrosa, Julieta González, Tomás Toledo (curadoria)
2016	<i>A cor do Brasil</i>	Exposição - Museu de Arte do Rio	Paulo Herkenhoff e Marcelo Campos (curadoria)
2016	<i>Evocações</i>	Exposição sobre a multiplicidade de doze artistas mulheres, com homenagem a três artistas do seu acervo: Yêdamaria, Maria Lídia Magliani e Madalena Santos Reinbold	Emanuel Araujo (curadoria)
2016	<i>Manobras Radicais</i>	Exposição _ Centro Cultural São Paulo	Heloisa Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff (curadoria)
2016-17	<i>Diálogos Ausentes</i>	Exposição no Itaú Cultural	Diane Lima e Rosana Paulino (curadoria)
2017	<i>Agora somos todos negrs?</i>	Exposição no Galpão VB em São Paulo	Daniel Lima (curadoria)
2017	<i>Ocupação Conceição Evaristo</i>	Mostra de Arte com destaque para mulher negra - com obras de arte em tecido de Janaína Barros, Lídia Lisboa e Rita DamascenoItaú Cultural	Conceição Evaristo e Itaú Cultural
2017	<i>MUNA _ Mulheres Negras nas Artes</i>	Organização com objetivo de fortalecimento da rede de Mulheres Negras nas Artes;	Mariana de Matos - Maré (fundação)
2017	<i>Nacional Trovoa</i>	Coletivo fundado na cidade do Rio de Janeiro, busca evidenciar produções de artistas racializadas (Indígenas, negras e asiáticas), cis e trans	não especificado
2017	<i>Pretas Incorporções</i>	Exposição na Estação Cultura - Campinas/SP, que apresenta trabalhos de 13 mulheres negras com diversidade estética, poética e temática	Andrea Mendes (curadoria)
2017	<i>Invenções da Mulher Moderna, Para Além de Anita e Tarsila</i>	Instituto Tomie Ohtake	Paulo Herkenhoff (curadoria)
2018	<i>Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985</i>	Exposição Pinacoteca - SP	Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta (curadoria)
2018	<i>Histórias Afro-atlânticas</i>	Exposição que incorporou 20 obras de 18 artistas afrodescendentes ao acervo permanente do MASP - realizada no MASP e Instituto Tomie Ohtake - SP	Adriano Pedrosa, Ayron Heráclito, Hélio Menezes, Lilla Moritz Schwarzc e Tomas Toledo (curadoria)

IROCO	APELO	LABUTA	ORIENTADA POR
Meados de 2018	Presença negra em Feira de Arte	Crescente interesse nos leilões por peças africanas e pela produção afro-brasileira	A exemplo - Art Basel e ARCO
2018	YABARTE	Projeto: palestras, cursos, lançamento de livro e mapeamento da produção de mais de 110 artistas negras.	Renata Felinto (encabeçado)
2018	<i>Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência</i>	Exposição - MASP	Adriano Pedrosa (curadoria)
2018	<i>Ainda assim me levanto</i>	Exposição individual de Sonia Gomes - MASP. O título foi escolhido pela artista, em referência ao poema <i>Still I Rise</i> , da ativista estadunidense Maya Angelou	Amanda Carneiro (curadoria)
2018	<i>Isso é coisa de preto: 130 Anos da Abolição da Escravidão</i>	Exposição - Museu Afro Brasil	Emanuel Araújo (curadoria)
2018	<i>Os da Minha Rua: Poéticas de R/existência de Artistas Afro-Brasileiros</i>	Exposição - Museu da Abolição	Joana D'arc Souza Lima (curadoria)
2018	<i>Das Galês as galerias: representações e protagonismos do negro no acervo no acervo do MNBA</i>	Exposição - Museu Nacional de Belas Artes	Ana Teles da Silva, Cláudia Rocha, Edson Nobrega de Souza, Eloisa Ramos e Reginaldo Tobias (grupo interdisciplinar de curadores)
2018	<i>Experiências Negras</i>	Projeto para ampliar o debate sobre o protagonismo negro na arte e cultura. Busca contribuir para a construção teórica e ressignificação de narrativas não homogêneas, em busca de uma sociedade antirracista	Jordana Braz - Instituto Tomie Ohtake (realização)
2018	<i>Afrotometria</i>	Fotógrafas(os) negras(os) que se uniu com a proposta de elaborar, assinar projetos fotográficos e audiovisuais, na troca de vivências.	não especificado
2018	AEANFDC	Ambiente de Empretecimento Arte Nacional a Favor da Descolonização Cultural	não especificado
2018	<i>Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985</i>	Exposição Pinacoteca - SP	Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta (curadoria)
2019	<i>Gostem ou não: artistas mulheres no acervo do MARGS</i>	Exposição que busca investigar a produção artística de mulheres nas coleções públicas de arte de Porto Alegre - Museu de Arte do Rio Grande do Sul	Cristina Barros, Marina Roncato, Mel Ferrari e Nina Sanmartin (curadoria de pesquisa colaborativa)
2019	<i>África, Mãe de Todos Nós: Conexão entre Mundos</i>	Exposição - Museu Oscar Niemeyer	Renato Araújo da Silva (curadoria)
2019	<i>A costura da memória</i>	Primeira mostra individual de uma artista negra na Pinacoteca de São Paulo - Rosana Paulino	Valéria Piccoli e Pedro Nery (curadoria)
2019	<i>1ª Bienal Black Brazil Art</i>	Mulheres (in)Visíveis. I Bienal Black Brazil Arte. Reúne artistas negras de todo Brasil, realizada nas três capitais da região Sul.	Patrícia Brito (curadoria)
2019	<i>Mulheres Negras: cultura e protagonismo</i>	Mostra itinerante de 27 painéis fotográficos de mulheres negras que se destacam em suas trajetórias, como a rapper Sharylaine e a embaixatriz do Samba Paulista Maria Helena da Silva Brito	Kátia Trindade (curadoria)
2019	<i>O Rio dos Navegantes</i>	Exposição - Museu de Arte do Rio	Fernanda Terra, Marcelo Campos e Pollyana Quintela, Coordenada por Evandro Salles (curadores)
2019	<i>Pardo é Papel</i>	Exposição individual de Maxwell Alexandre - Museu de Arte do Rio	Marcelo Campos (curador)
2019	<i>Abdias do Nascimento, espírito libertador</i>	Exposição - Museu de Arte Contemporânea de Niterói e Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros	Pablo L. Barra e Raphael Fonseca (curadoria)
2019	<i>Itan Coletiva</i>	Núcleo artístico do resgate ancestral para construções identitárias	formado por três pesquisadoras negras
2019	<i>Epistemologia Comunitária</i>	Projeto de pesquisa: seminário, exposição, inauguração de site e abertura de canal virtual, com forte fluxo da produção de Belo Horizonte - MG	artista Janaina Barros (encabeçado)
2019	<i>Laroyê</i>	Grupo de pesquisa: corpos, artes, culturas e linguagens decoloniais	formado por artistas acadêmicos da UFJF-MG e convidados: Carolina Cerqueira, Vermelho, Way Puri, Carolina Gracindo,
2020	<i>RUA!</i>	Exposição - Museu de Arte do Rio	Equipe MAR (curadoria)
2020	<i>UóHol</i>	Individual do paraense Rafael Bqueer - Museu de Arte do Rio	Equipe MAR (curadoria)
2020	<i>Mulheres na arte popular</i>	Exposição coletiva, na Galeria Estação, SP.	Obras das artistas: Conceição dos Bugres, Isabel Mendes da Cunha, Maria Auxiliadora da Silva e Miriam Inez da Silva
2021	<i>Ocupação Suelli Carneiro</i>	Mostra de Arte com destaque para mulher negra - Itaú Cultural	Equipe Itaú Cultural (curadoria), Bianca Santana (cocuradoria), Baba Diba de Iyemonja (consultoria religiosa), Isabel Xavier (projeto expográfico) e Danilo Arantes (assistência)
2021	<i>Ocupação Olhares Inspirados: Raquel Trindade, Rainha Kambinda</i>	Mostra de Arte com destaque para mulher negra - SESC	Renata Felinto (curadoria)
2021-22	<i>Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros</i>	Mostra de Arte com destaque para mulher negra - IMS	Hélio Menezes e Raquel Barreto, com a colaboração de uma equipe externa e autônoma ao IMS e Fernanda Miranda (pesquisa literária)
2022	<i>Ocupação Lia de Itamaracá</i>	Mostra de Arte com destaque para mulher negra - Itaú Cultural	Itaú Cultural, jornalista Michelle de Assumpção e cantora Alessandra Leão (curadoria conjunta)