

ALGUMA COISA FALTOU AQUI

**exposições de artes visuais como
dispositivos anti-epistemicidas**

Alan 2024
Candido



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Artes (CA)
Programa de pós-graduação em Artes Visuais (PPGARTES)



Dissertação de Mestrado

Alguma coisa faltou aqui:
exposições de artes visuais como dispositivos anti-epistemicidas

Alan Caetano Cândido

Pelotas,
2024

Alan Caetano Cândido

**Alguma coisa faltou aqui:
exposições de artes visuais como dispositivos anti-epistemicidas.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Artes Visuais, sob orientação da Profa. Dra. Neiva Maria Fonseca Bohns.

Pelotas,
2024

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação da Publicação

C217a Cândido, Alan Caetano

Alguma coisa faltou aqui [recurso eletrônico] : exposições de artes visuais como dispositivos anti-epistemicidas / Alan Caetano Cândido ; Neiva Maria Fonseca Bohns, orientadora. — Pelotas, 2024.
219 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Artes, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2024.

1. História da arte. 2. Arte afro-brasileira. 3. Rachadura interseccional. 4. Anti-epistemicídio. 5. Exposição Presença Negra. I. Bohns, Neiva Maria Fonseca, orient. II. Título.

CDD 709

**Alguma coisa faltou aqui:
exposições de artes visuais como dispositivos anti-epistemicidas.**

Banca examinadora:

.....
Prof.^a Dr.^a Neiva Maria Fonseca Bohns (Orientadora)

.....
Prof^o. Dr^o. Felipe Bernardes Caldas

.....
Prof^o. Dr^o. Felipe Merker Castellani

.....
Prof^a. Dr.^a Sheila Cabo Geraldo.

AGRADECIMENTOS

A conclusão deste trabalho é fruto do apoio de muitas pessoas. Cabe, portanto, meu agradecimento a cada uma das partes envolvidas ao longo desse processo.

Agradeço primeiramente a meus pais, que não mediram esforços para que eu tivesse acesso às oportunidades que me permitiram chegar até aqui, e aos demais familiares e amigos que acreditaram em mim e estiveram sempre ao meu lado;

À minha Orientadora Neiva Bohns que dedicou muito tempo e energia para que o texto fosse finalizado com coerência e qualidade;

À professora Sheila Geraldo que aceitou participar desse momento especial para mim, contribuindo com o aperfeiçoamento do trabalho através de seus conhecimentos acerca do tema de pesquisa;

Ao professor Felipe Merker, que gentilmente me sugeriu uma variedade de fontes e bibliografias dedicadas aos estudos afro-diaspóricos;

Ao professor Felipe Caldas, que mesmo à distância, exerceu de maneira exemplar as funções de companheiro, avaliador do trabalho;

Aos meus interlocutores Danilson Vasconcelos, Izis Abreu, Igor Simões, Maurício Bittencourt e Paulo Ferreira, que forneceram informações de grande valia para o desenvolvimento da pesquisa;

Agradeço, por fim, ao Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) que dispôs das condições necessárias para que este momento fosse possível. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

Esta dissertação se insere no campo da história, teoria e crítica das artes visuais, com enfoque na produção de artistas e curadores negros. As questões motivadoras da pesquisa foram as seguintes: (1) Qual é o lugar da arte afro-brasileira na história da arte? (2) Como se manifesta o epistemicídio negro no campo das artes visuais? (3) Quais ferramentas teóricas e práticas podem funcionar como dispositivos anti-epistemicidas, reparando falhas detectadas nas narrativas oficiais? O texto, que tem como título principal “*Alguma coisa faltou aqui*”, inspirado numa obra de arte contemporânea, enfatiza ausências que não podem mais ser omitidas. Já a metáfora da rachadura, que serviu de base para as reflexões desenvolvidas no decorrer dos capítulos, nasce da intersecção conflitante do campo dos estudos artísticos com o campo dos estudos étnicos. Em termos teórico-metodológicos, este trabalho está fundamentado em conceitos desenvolvidos por diferentes pensadores, tais como: Michel Foucault, que formulou o conceito de “dispositivo”; Boaventura de Sousa Santos, que cunhou a expressão “epistemicídio”; Sueli Carneiro, que elaborou as noções de “dispositivo de racialidade” e “epistemicídio negro”; e Anne Lafont, que questiona o lugar da arte nos mundos negros e o lugar da arte negra no mundo. Tratada como estudo de caso e analisada a partir desses aparatos teóricos, a exposição de artes visuais *Presença Negra* (MARGS, 2022), aponta novas perspectivas para a superação do epistemicídio da arte negra sul-brasileira.

Palavras-chave: História da Arte no Brasil; Arte Afro-brasileira; Rachadura Interseccional; Anti-epistemicídio; Exposição Presença Negra.

ABSTRACT

This thesis falls within the field of history, theory and criticism of visual arts, focusing on the production of black artists and curators. It is based on the following key questions: (1) What is the place of Afro-Brazilian art in art history? (2) How does black epistemicide manifest itself in the field of visual arts? (3) What theoretical and practical tools can function as anti-epistemicidal devices, repairing flaws detected in official narratives? The text, whose main title is “Something was missing here”, inspired by a work of contemporary art, emphasizes absences that can no longer be omitted. The split metaphor was created to serve as the basis for the reflections developed throughout the chapters; it arises from the conflicting intersection of the field of artistic studies with the field of ethnic studies. In theoretical-methodological terms, this work draws upon concepts formulated by different thinkers, such as: Michel Foucault, originated of “device” concept; Boaventura de Sousa Santos, who coined the expression “epistemicide”; Sueli Carneiro, who developed the notions of “raciality device” and “black epistemicide”; and Anne Lafont, who questions the position of art in black worlds and the place of black art in the world. Utilizing these theoretical frameworks, the thesis treats a specific case study — the visual arts exhibition titled “Presença Negra” (MARGS, 2022) — to unveil new perspectives for overcoming the epistemicide affecting black art in South Brazil.

Keywords: History of Art in Brazil; Afro-Brazilian art; Intersectional Split; Anti-epistemicide; Black Presence Exhibition.

LISTA DE FIGURAS

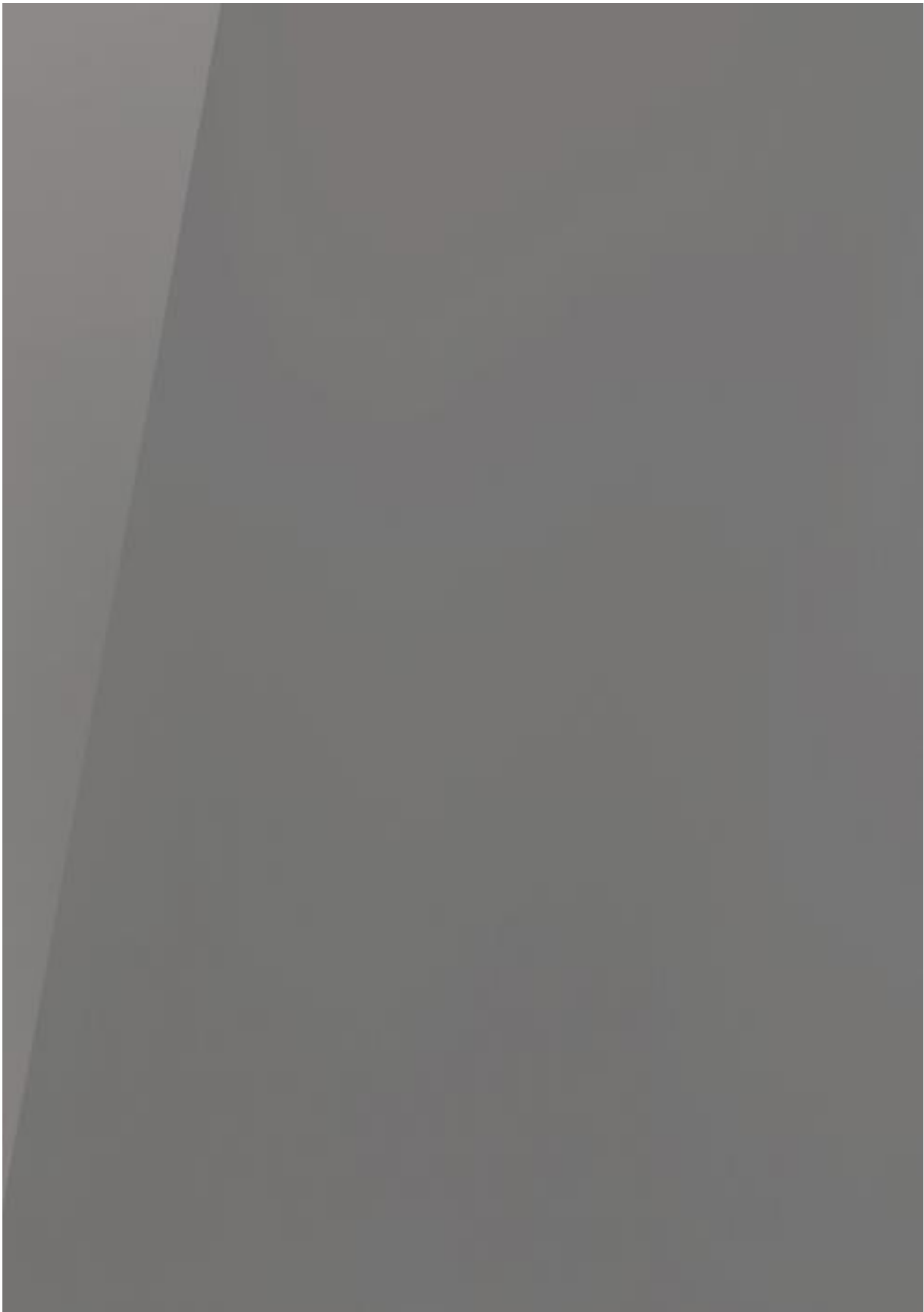
Figura 1 – Doris Salcedo, <i>Shibboleth</i> , Tate Modern, UK, 2007. Instalação de arte	22
Figura 2 – Vislumbrar por entre a fissura. Foto: Contemporary Art Blog	25
Figura 3 – A arte de Doris Salcedo na Tate Mordern. Foto: Doris Salcedo	26
Figura 4 – Fotografia superior: Jorge Prado Teixeira (de pé); Edison Carneiro, Guerreiro Ramos, Hamilton Nogueira, Ruth de Sousa, Milca Cruz, Abdias Nascimento e uma taquigrafa. Fotografia inferior: Grupo de participantes no I Congresso do Negro, vendo-se ao centro o padre Pedro Sckoonaker. Foto: acervo Ipeafro	31
Figura 5 – Cartaz referente ao I Festival Mundial das Artes e Culturas Negras (1ª FESMAN), em Dacar, Senegal. Foto: acervo digital Ipeafro	34
Figura 6 – Abdias do Nascimento, <i>O vale de Exu</i> , Nova Iork, 1969. Acrílico sobre tela, 80 cm x 127 cm	38
Figura 7 – Djanira Motta, <i>O Cristo na Coluna</i> , s/l, 1995	40
Figura 8 – José Heitor da Silva, <i>Drama dos mendigos negros</i> , Acervo Ipeafro, 1967. Escultura em madeira, vinhático. Foto: autoria desconhecida	41
Figura 9 – Capa do livro <i>O negro revoltado</i> , presente no acervo online Ipeafro, 1968	46
Figura 10 – Estevão Silva, <i>Natureza-Morta</i> , Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1888. Óleo sobre tela, 37,00 cm x 48,50 cm	48
Figura 11 – Mestre Didi, <i>Iwin-igi (O espírito da árvore)</i> , s/l, 1995. Escultura. Nervura de Palmeira, palha de costa, couro, búzios, contas e miçangas, 170cm x 35cm x 16cm	53
Figura 12 – Mosquito da Mangueira em 1966, contemplando a obra de nome Relevô Espacial (1959), de Heliô Oiticica. Foto: Alexandre Baratta	54
Figura 13 – Emanuel Araújo, <i>Menino com catavento</i> , Lenach, 1964. Xilogravura em cores impressa s/ papel, 37 cm x 53,5 cm	60
Figura 14 – Maurício Bittencourt, <i>Alguma coisa faltou aqui</i> , Galeria Sala, Centro de Artes, UFPel, 2022. Impressão sobre papel. Foto: Maurício Bittencourt	64
Figura 15 – Fachada do MARGS. Foto: MARGS	69
Figura 16 – Entrada do MARGS. Foto: MARGS	69
Figura 17 – Hall de Entrada do MARGS. Foto: MARGS	69
Figura 18 – Preta Mina, <i>Agô</i> , Acervo MARGS, 2022. Performance. Foto: Dani Barcellos	70
Figura 19 – Preta Mina, <i>Agô</i> , Acervo MARGS, 2022. Performance. Foto: Dani Barcellos	70
Figura 20 – Claraboia que ilumina os salões expositivos. Foto: MARG	72
Figura 21 – Silvana Rodrigues, <i>Relaxamento afro</i> , Coleção da artista, 2021. Lambes, 200cm x 600cm – “(...) foi utilizado para envolver o prédio do Margs, em convite para visitar a mostra” (Anselmo Cunha, agência RBS)	72
Figura 22 – Paulo Corrêa, <i>Terragrita</i> , Coleção do artista, 2021-2022. Material reciclado (papelão ondulado, tecidos, metais, cordas, alumínio, dente de animal), giz e pigmentos naturais, dimensões variadas. Foto: MARGS	81

Figura 23 – Jaime Lauriano, <i>Não respeitamos símbolos racistas</i> , Coleção Sartori, 2021. Pemba branca (giz utilizado em rituais de Umbanda) e lápis dermatográfico sobre algodão preto, 158 x 198 cm. Foto: Anderson Astor	82
Figura 24 – Maurício Bittencourt, <i>Alguma coisa faltou aqui</i> , Acervo do artista, 2022. Adesivo, impressão sobre papel. Foto: Maurício Bittencourt	87
Figura 25 – Michel França, <i>Negro em um mundo branco: evidências de pesquisas empíricas</i> , Nexo, 2020. Foto: Carlos Garcia Rawlins	92
Figura 26 – Grada Kilomba, <i>Projeto Desejo</i> , 32º Bienal de São Paulo, 2016. Vídeo instalação	100
Figura 27 – Pamela Zorn, <i>Este solo é ruim para certos tipos de flores</i> , MARGS, 2021. Acrílica sobre tela. Foto: Ricardo Romanoff	102
Figura 28 – Registro fotográfico de <i>Presença Negra</i> como exposição itinerante no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, em Pelotas (MALG). Foto: Acervo pessoal	103
Figura 29 – Pamela Zorn, <i>Este solo é ruim para certos tipos de flores</i> , MARGS, 2021. Acrílica sobre tela (Detalhe). Foto: Acervo pessoal	104
Figura 30 – Registro fotográfico de <i>Presença Negra</i> como exposição visitante no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, em Pelotas (MALG) (detalhe). Foto: Acervo pessoal	105
Figura 31 – <i>A dor tem cor</i> , matéria publicada por Astrid Prange na DW Brasil, em 2020.80 Foto: G. Kassab	118
Figura 32 – Maurício Bittencourt, <i>Alguma coisa faltou aqui</i> , Acervo do artista, 2022. Cartaz, impressão sobre papel. Exposição <i>Uma parte do todo</i> , Galeria Sala – Centro de Artes UFPel, 2022. Foto: Maurício Bittencourt	121
Figura 33 – Gui Menezes, <i>sem título</i> , s/d. Grafite. Foto: Ricardo Romanoff	122
Figura 34 – Rita Lëndé, <i>Arriada</i> , MARGS, 2022. Performance. Foto: Dani Barcellos	124
Figura 35 – Jaci dos Santos, <i>Navio negreiro</i> , Coleção Ney Ortiz, 1990. Madeira, 110 cm x 28 cm x 23 cm	128
Figura 36 – Deusa Nimba durante cerimônia. Foto: Joelza Ester Domingues	129
Figura 37 – <i>Deusa Nimba</i> , final do séc. XVIII ou início do XIX. Madeira, 45,5 x 16 x 17,5 cm. Patrimônio Histórico e Cultural de Santo Ângelo (RS). Foto: Ricardo Romanoff	131
Figura 38 – Exposição <i>Presença negra</i> no MARGS. Foto: Anderson Astor	132
Figura 39 – Exposição <i>Presença negra</i> no MARGS. Foto: Anderson Astor	134
Figura 40 – Flávio Cerqueira, <i>Logo ali</i> , Acervo MARGS, 2014. Bronze, madeira, tecido e corda, 40cm x 20cm x 50 cm. Foto: Romulo Fialdini	140
Figura 41 – Composição de obras. Foto: acervo pessoal	141
Figura 42 – Ana Langone, <i>Lã vermelha</i> , coleção da artista, 2022. Instalação, 130cm x 155cm	142
Figura 43 – Composição de obras, <i>Mãe amamentando menino branco</i> (1988), <i>Maternidade</i> (s/d) e <i>Minha primeira casa foi o ventre de uma mulher negra</i> (2022). Foto: Izis Abreu	145
Figura 44 – Paulo Ferreira, <i>Minha primeira casa foi o ventre de uma mulher negra</i> , Acervo MARGS, 2022. Caderno de desenhos, 28 cm x 21 cm	146
Figura 45 – Judith Bacci, <i>Mãe preta amamentando filho branco</i> , 1988. Gesso, 39cm, x 41 cm, 37 cm. Acervo Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG – UFPel)94. Foto: Daniel Moura	147
Figura 46 – Jornal Diário de Pelotas, n. 165, quarta-feira, 26 de julho de 1876. p. 3. Foto: Marta Bonow, 2014	149

Figura 47 – Rommulo Vieira Conceição, <i>Sala-Banheiro-Serviço</i> , Acervo MARGS, 2007-2008. Instalação 270cm x 300cm x 300cm. Aquisição por doação do artista, 2021	151
Figura 48 – Rommulo Vieira Conceição, <i>Sala-Banheiro-Serviço</i> , Acervo MARGS, 2007-2008. Instalação 270cm x 300cm x 300cm. Aquisição por doação do artista, 2021	152
Figura 49 – Thiago Madrugá, <i>Mundo negro</i> , 2022. Vídeo instalação, frame 00:00:05	155
Figura 50 – Thiago Madrugá, <i>Mundo negro</i> , Coleção do artista, 2022. Vídeo instalação, frame 00:00:38	157

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. Capítulo I – Entre arte e etnia: uma rachadura interseccional	20
1.1. Do Teatro ao Museu	40
1.2. Arte Negra ou Arte Afro-brasileira?	47
1.3. Emanuel Araújo e o Museu Afro Brasil: um porta-voz de discursos	58
2. Capítulo II – O campo das artes visuais e as relações étnico-raciais no Brasil: convergências e divergências	66
2.1. Epistemicídio e racialidade	81
2.2. O sujeito padrão e a (des)universalização negra	92
2.3. O dispositivo racial como ferramenta epistemicida	113
3. Capítulo III – A exposição <i>Presença negra</i> como dispositivo anti-epistemicida	123
3.1. A presença da África	129
3.2. A exposição <i>Presença Negra</i> no MARGS	135
3.3. Uma exposição feita por negros, para negros	158
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	167
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	174
6. APÊNDICES	182
6.1. APÊNDICE A	183
6.2. APÊNDICE B	185
6.3. APÊNDICE C	186
6.4. APÊNDICE D	190
7. ANEXOS	191
7.1. ANEXO A	192



Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje.

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como título principal um enunciado extraído de uma obra de arte contemporânea: *alguma coisa faltou aqui* (2022)¹. A frase explora a percepção de espaço como um não-lugar, dando a ele uma dimensão que intensifica o significado de ausência. A noção de “falta”, é, neste contexto, mais potente do que inexistência. Afinal, o que existe também pode estar oculto, ou nunca ter sido revelado.

As questões motivadoras desta pesquisa podem ser apresentadas na seguinte sequência: (1) Qual é o lugar da arte afro-brasileira na história da arte? (2) Como se manifesta o epistemicídio negro no campo das artes visuais? (3) Quais ferramentas teóricas e práticas podem funcionar como dispositivos anti-epistemicidas, reparando falhas detectadas nas narrativas oficiais?

No que tange à produção de ideologias, mitos, e, consequentemente, estereótipos que circundam a identidade negra, inúmeras ausências são identificáveis. Nesse sentido, tornar-se negro, conforme o senso comum, parte de um exercício de submeter-se a uma subjetividade negra inventada pela lógica colonial, assim como, para ser considerada arte, a estética afro-brasileira vale-se de critérios que exigem, implicitamente, a representação de elementos que atendem a uma perspectiva de mundo que é ocidental e branca.

É a cultura que produz as ausências. Por meio de definições próprias como razão, conhecimento e crença, pensadores do Ocidente classificaram os próprios valores como universais na disputa pelo controle do mundo. Obtiveram indiscutíveis conquistas. Porém, produziram lacunas, descontinuidades; rachaduras. Nessa falha eloquente, que não faz falta a quem não se importa, existem memórias que, em certas circunstâncias, não convém serem lembradas. No abismo aberto pela fenda, é dificilmente lembrado aquilo que foi escondido; mas algo faz falta. A falta desse “algo” marca um lugar não ocupado, e, o vazio, como sintoma de apagamento, incomoda.

¹ Obra de autoria do artista e pesquisador Maurício Bittencourt, mestre em Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas, RS, 2023.

Nas mitologias africanas, entidades invisíveis convivem com os seres reais e desafiam as noções convencionais de tempo. Pela metafísica de Exu/Bará, realidades desenhadas pelo passado são passíveis de transformação através de ações no presente. Bará é início, meio, e a eternidade. Dele, nasce o fio que nos conduz do presente a um passado marcado por inúmeros acontecimentos. Sob uma perspectiva espiralar do tempo, o mito (ou *itã*) que idealiza o Orixá Exu/Bará como entidade atemporal, parece romper a lógica da cronologia ocidental e o aspecto convencional de causalidade. A metáfora de Bará oferece uma assimilação de tempo em que passado, presente e futuro coexistem de maneira simultânea. A figura de Exu incorpora, portanto, a entidade detentora das dimensões temporais no universo; indica caminhos e coordena as rotas de movimento que dão sentido à vida humana.

Este trabalho consiste numa dissertação inserida no campo da história, teoria e crítica das artes visuais, com enfoque na produção teórica e prática de artistas e curadores negros, fundamentadas em conceitos desenvolvidos por diferentes pensadores. O texto nasce da metáfora das rachaduras, que, por sua vez, denuncia ausências existentes na intersecção do campo dos estudos artísticos com o campo dos estudos étnicos.

Considerando que rachaduras decorrem de ações naturais somadas a fatores físicos como o tempo, peso, capacidade de sustentação, é natural que as mesmas se intrometam em um determinado espaço ou superfície, estampando suas marcas, impondo, eventualmente, lacunas carregadas de questões sem respostas. A fissura que fragmenta conceitos artísticos em meio às artes de origem africana adaptadas à atmosfera brasileira, transborda os espaços de museus, galerias, localiza na história e nas relações interétnicas seu princípio de ação.

Helio Menezes, em seu texto *Coreografias do impossível, encruzilhadas do tempo* (2023), presente no catálogo da 35ª Bienal de São Paulo, fala de *Kitembo*, inquice cultuado no candomblé de Angola, capaz de atravessar todos os seres e tempos; Deus do infinito. Diferente dos orixás, espíritos divinizados, o inquices são entidades elementares que habitam a natureza. Regente da atmosfera, das tempestades e ventos, Tempo, como também é invocado, é equivalente ao Orixá Irocô para os lorubás, e a São Lourenço para os católicos. Nos mitos, *Nkisi Kitembo* questiona, incomodado, o rápido fluxo dos dias

reduzidos em horas miúdas, que passam implacavelmente. Sua mãe, *Nzambi*, em resposta à queixa do filho, lhe concede o dom de controlar o ritmo das coisas. Desde então, esse espírito passou a habitar as Samaúmas e as Gameleiras-brancas, árvores sagradas que guardam a força de ação das mudanças, das estações do ano e do próprio tempo.

A historiadora Anne Lafont, em *A arte dos mundos negros* (2023) escreve, a partir da França, uma História da Arte atenta à noção ampliada de arte africana. Para a autora, a efervescência própria ou resultante das ideologias produzidas sobre a África, expressa uma arte persistente e vivaz, que transbordou o próprio território e ganhou uma dimensão que é mundial. As comunidades descendentes da estética africana, particularmente original e excitante, reivindicam o lugar da arte negra no mundo e, simultaneamente, o lugar da arte nos mundos negros.

Em um contexto híbrido, desafiador, regulado pelas teorias universais das ciências sociais, a autora identifica a presença africana “no fundamento das mais variadas experiências humanas” devido a uma apropriação inicial sobre a cultura da África e a um sequestro de cerca de doze milhões de africanas e africanos que foram deportados e vendidos durante os séculos de comércio atlântico e de regimes escravagistas em variados países ao redor do globo – “De fato a África está na Cidade do Cabo e no Cairo, em Ndar, em Addis-Abeba mas também em Londres e Paris, no Harlem, em Charleston, em Lima, e ainda no império português no Oriente durante a Renascença” (p. 8). Completo: a África está na Bahia, no Rio de Janeiro e no Rio Grande do Sul. A África está aqui.

Ao traçar um paralelo histórico que classifica a modernidade e a colonialidade como as principais forças de sustentação da civilização ocidental do século XVI em diante, Walter Mignolo, em *Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade* (2017), parece nos oferecer as bases necessárias para revelarmos o que se escondia por trás das gloriosas conquistas modernas da época. O autor se baseia nas considerações de Anibal Quijano para interpretar a ideia da colonialidade como consequência da modernidade. Walter inicia caracterizando a modernidade como um acontecimento complexo, ocorrido durante o curso histórico da Europa e da civilização ocidental que celebram suas conquistas na medida em que mascaram a colonialidade, seu lado sombrio.

A colonialidade, então, existiria como consequência das ações desempenhadas em prol de um desenvolvimento moderno pleno. Para o autor,

“a expressão comum e contemporânea de ‘modernidades globais’ implica ‘colonialidades globais’”. Logo, “se não pode haver modernidade sem colonialidade, não pode também haver modernidades globais sem colonialidades globais” (Mignolo, 2017, p. 2), e consequentemente, o que existe nesse contexto, tende a se rotinizar por um sistema de funcionamento que tudo influencia – mas nem tudo controla. O que é dado como ausente, não deixa de existir por estar escondido, e, desatender, ignorar, é também abrir mão de controle. Dessa linha tênue entre o oculto e o nada, nascem as fissuras e os abismos.

O impacto causado por *Shibollet* (2007), instalação de Doris Salcedo, inspira, em mim, o potencial poético que dá sentido à temática do trabalho por meio de uma rachadura feita no *Turbine Hall*, da Tate Modern, Londres (UK). A ideia de “rachadura interseccional” apresentada no primeiro capítulo, assume a forma de um conjunto de ações empreendidas por dispositivos de um mesmo universo – a diáspora africana –, que a todo momento se chocam, fazendo deste, um espaço de intersecção, um território de discursos que conflituam entre si na medida em que se complementam. Com o auxílio de pensadores como Mauricio de Castro e Myrian dos Santos, Daria Jaremtchuk, Roberto Conduru, Kabenguele Munanga, entre outros pensadores, investigarei os campos de expressão que compõem os diferentes conceitos em torno da arte brasileira de matriz africana.

Serão abordados conceitos dedicados a legitimar um modelo de expressão artística que contemple uma noção de arte africana naturalizada no Brasil. Como forma de seguir os percursos que originaram a temática afro-brasileira nas artes visuais, lanço um olhar sobre a obra e vida de artistas como Abdias Nascimento e Emanuel Araújo, personalidades de grande relevância no cenário da arte negra brasileira e na luta negra por direitos civis. Impressões de críticos sobre os objetivos e o foco de análise das artes negra, afro-brasileira, afrodescendente ou afro-diaspórica, serão também considerados.

No segundo capítulo, como forma de identificar o fator causador dessa rachadura que se põe no interior do sistema das artes, interpretarei, dentre breves análises acerca de exposições interessadas na temática afro, dados fornecidos em entrevistas por Izis Abreu e Igor Simões, curadores da exposição *Presença Negra*, sediada em 2022 no Museu de Arte do Rio Grande do Sul

(MARGS), e pelo artista Paulo Ferreira, que integrou o projeto expondo um de seus trabalhos. Baseado nas ideias desenvolvidas por Anne Lafont, Helio Menezes, Michel Foucault, Boaventura de Souza Santos, Sueli Carneiro, Grada Kilomba, Silvio Almeida, Gislene dos Santos, entre outros autores, procurarei identificar na banalidade dos sistemas sociais a estratégia colonial de dominação das etnias e culturas consideradas inferiores perante a branquitude, que afirma um padrão oposto ao da negritude.

Michel Foucault cria conexões necessárias para definir a ideia de dispositivos como ações, discursos, medidas. Sueli Carneiro se baseia nessa formulação para investigar se é possível tomar a racialidade como dispositivo de poder. A autora passa então a trabalhar, através de uma perspectiva étnico-cultural, com o conceito de epistemicídio, originalmente cunhado por Boaventura de Sousa Santos. Relacionando processos de apagamento e deslegitimação sociais empreendidos pela ação do epistemicídio e de dispositivos que agem contra a identidade negra, buscarei compreender que discursos adotam as exposições de arte afro-brasileira e por quais temáticas se interessam, considerando o contexto social no qual estão inseridas.

Com base nos aspectos de realização da mostra e nos dados fornecidos pelos entrevistados, o terceiro capítulo se dedica a interpretar informação coletadas nas entrevistas, e a analisar obras que foram expostas. São apresentados os referenciais que estruturam alguns trabalhos e pesquisas realizadas pelos curadores e os critérios utilizados na montagem da exposição e na revisão crítica dos acervos. Também são tratadas questões acerca da seleção e do levantamento de obras e artistas, e sobre como se dá a relação entre as pesquisas de caráter histórico, teórico e a prática curatorial.

Me dedico aqui a empreender um “dispositivo anti-epistemicida” que subverta a ação do epistemicídio da arte negra brasileira por meio de análises feitas a um conjunto de obras exibidas em *Presença Negra* (2022). O objetivo é identificar na mostra impressões compartilhadas pelos entrevistados, e conectá-las aos raciocínios desenvolvidos à luz dos estudos sociais contextualizados no capítulo anterior. Portanto, busco, assim, me opor à lógica colonial do Ocidente que se apoia sobre uma perspectiva de mundo que construiu a imagem do negro segundo estereótipos retroalimentados por uma cultura de representações racistas.

1.

Entre

arte

e etnia

uma rachadura interseccional

"Só por que a *rachadura* não aparece, não significa que não esteja lá."

Estelle Laure

Este trabalho nasce do desejo de identificar na história da arte e nas exposições brasileiras, temáticas voltadas para os estudos étnicos nas artes visuais. Nessa investigação, percebo entre os domínios da arte e da etnia, um cruzamento de perspectivas que são validadas e refutadas numa disputa por legitimidade, quando, na verdade, a problemática é: o que falta para as exposições de arte afro-brasileira? Será mesmo legitimação?

Neste primeiro momento contarei com Abdias do Nascimento² e Emanuel Araújo³, entre outros artistas e pensadores como forma de investigar as noções que compõem os conceitos de Arte Negra, de Arte Afro-brasileira utilizados por alguns autores e das demais designações acerca desta ampla temática. Teóricos e artistas serão mencionados ao longo do capítulo de acordo com suas contribuições para as respectivas áreas às quais se dedicam, sendo, contudo, de Nascimento e Araújo o enfoque mais representativo dentre os demais nomes citados. Para além das teorias abordadas neste capítulo, utilizarei a ideia de rachadura interseccional, expressão que cunho como forma de simbolizar a fragmentação das abordagens artísticas que lidam com a temática da etnia.

² Abdias do Nascimento foi um escritor, artista plástico, político e ativista nascido no ano de 1914 no Rio de Janeiro. Durante sua vida se destacou como um dos maiores expoentes da cultura negra no Brasil e uma importante personalidade na luta por direitos civis da população negra no mundo. Através de instituições como o Teatro Experimental do Negro (TEN), o Museu de Arte Negra (MAN) e o Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-brasileiros (IPEAFRO), fundadas por ele, Nascimento empreendeu uma série de iniciativas de reparação social voltadas para a população negra. Lecionou em Universidade fora do país, onde também exibiu suas produções artísticas em exposições, sendo inclusive indicado ao Prêmio Nobel da Paz em 2010. Abdias veio a falecer em 2011 também no Rio de Janeiro.

³ Emanuel Alves de Araújo, natural de Santo Amaro da Purificação (BA), nasceu no ano de 1940. Artista multimídia, atua como escultor, ilustrador, desenhista, figurinista, cenógrafo, pintor, gravurista, curador e museólogo. Em 1959, lançou sua primeira exposição individual, mudando-se em seguida, para Salvador, onde cursou Belas Artes na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Desde então, sua carreira passou a deslanchar e, entre 1981 e 1983, dirigiu o Museu de Arte da Bahia (MAB). Lecionou Artes Gráficas e Escultura no *Artes College*, na City University e durante seu percurso esteve à frente de importantes cargos em instituições de renome, como a Pinacoteca de São Paulo e o Museu Afro Brasil. Sua grande importância na curadoria de exposições direcionadas às questões afro-diaspóricas e na constituição do conceito de arte afro-brasileira, são também pontos de destaque em sua trajetória.

A artista colombiana Doris Salcedo em *Shibboleth* (2007), instalação disposta na Tate Modern, importante galeria de Londres, trabalha com a questão da ruptura a partir da representação de uma cisão que divide o chão do *Turbine Hall*. Ela fala do lugar do imigrante, que busca superar as diferenças culturais e outros fatores de instabilidade quando vence as fronteiras à procura de algo transformador, no sentido mais amplo da palavra. Para Salcedo, se expondo ao novo, o sujeito vive o risco da rejeição e do ódio racial causados pelo choque cultural que, em dado momento, se instaura. Nesse sentido, a artista interpreta a rachadura como o limbo onde habita o itinerante:

Esta peça tentar introduzir outra perspectiva no Turbine Hall, e a ideia é que todos olhemos para baixo e talvez tentemos encontrar a experiência dessas pessoas a quem me referi em algum lugar, escondido dentro desta profunda divisão que está sendo gerada no *Turbine Hall*. A presença do imigrante é sempre indesejável, a presença do imigrante é vista como um perigo para a cultura da Europa (Salcedo, 2008, informação em vídeo).

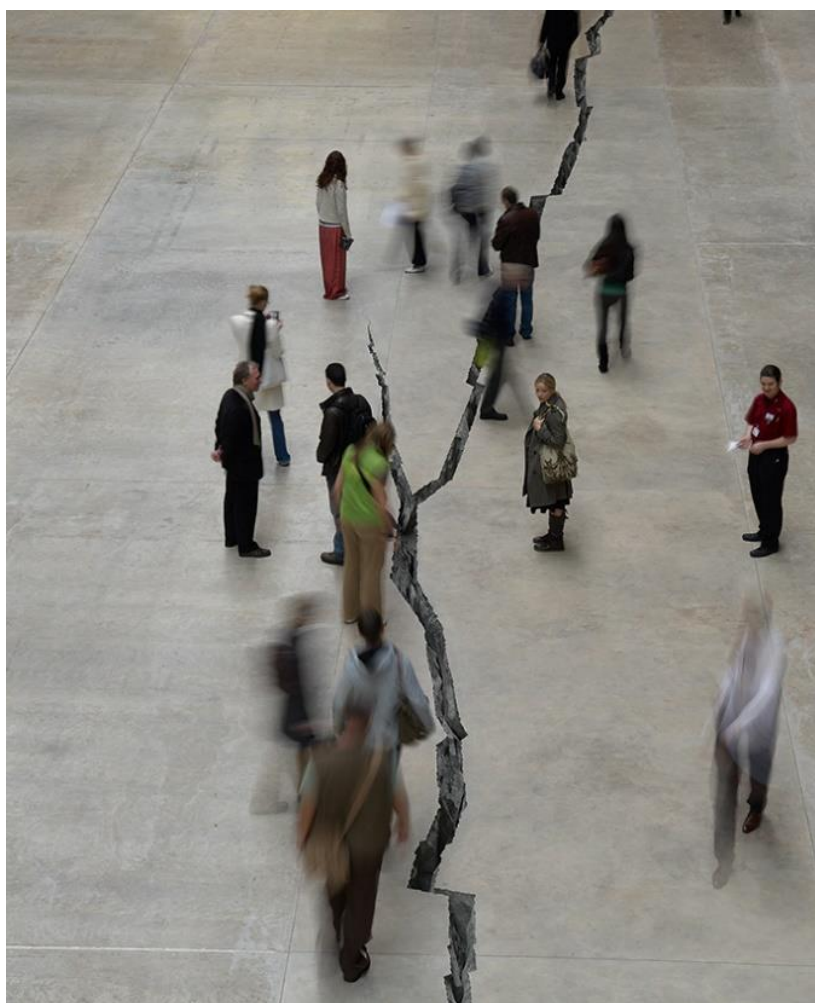


Imagem 1. Doris Salcedo, *Shibboleth*, Tate Modern, UK, 2007. Instalação de arte.





Em entrevista concedida à equipe da galeria, no mesmo ano em que o trabalho foi exposto, Salcedo diz pensar o trabalho a partir dos cruzamentos de fronteiras. Ao mesmo tempo que a artista traz à tona o lugar do imigrante, ela o localiza em meio a essa rachadura, buscando se encontrar. Nesse panorama, ela foca nos perigos de cruzar as fronteiras e nas relações que se estabelecem a partir das intersecções entre indivíduos de diferentes lugares.

A instalação que apresenta uma rachadura sob medida linear de cento e sessenta e sete metros (177 metros), acompanha uma malha que permite às pessoas observarem a falha interior ou exteriormente. Segundo Salcedo, fica a critério do espectador a maneira como ele quer ver; o fato é que essa ruptura mantém as pessoas afastadas. Do meu lugar no sistema das artes, me vejo tentando reunir esses fragmentos de conceitos em disputa para compreender o que lhes diferencia e que discurso eles buscam legitimar.

A ideia de “rachadura interseccional” aqui desenvolvida, simboliza a fissura que divide as denominações artísticas que falam comumente da diáspora africana. Partindo do sentido de “difusão” empregado ao termo diáspora, essa característica se aplica à história, à arte e à cultura produzidas na África, que por sua vez, foram fragmentadas e disseminadas pela colonização. Nesse universo conceitual de alta heterogeneidade, compreendo etnia como ponte e me coloco como itinerante, migrando de um domínio a outro, procurando por entendimento nessa encruzilhada de diferentes raciocínios.



Imagem 2. Vislumbrar por entre a fissura. Foto: Contemporary Art Blog.



Imagem 3. A arte de Doris Salcedo na Tate Modern. Foto: Doris Salcedo.

Em *Abdias do Nascimento e o Museu de Arte Negra* (2019) Mauricio de Castro⁴, e Myrian dos Santos⁵, buscam resgatar a trajetória de vida do ativista, escritor e artista, focando principalmente naquele que é um de seus maiores projetos: o Museu de Arte Negra. Além do interesse pelas artes e pela escrita,

⁴ Mauricio Barros de Castro nasceu em 1973 em Niterói, RJ, onde ainda vive. Graduiu-se em Comunicação Social pelas Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA) entre 1991 e 1996. No ano de 2000 iniciou o Mestrado em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), e logo, em 2002, ingressou no doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Realizou seu pós-doutorado entre 2010 e 2015, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Dentre suas atividades, desempenha a maior parte delas na UERJ, sendo hoje, professor adjunto do Instituto de Artes e professor permanente do programa de pós-graduação em Artes da mesma universidade.

⁵ É graduada em História entre 1978 e 1983, na Universidade Federal Fluminense (UFF). Em 1986 entrou no mestrado em Sociologia pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ). Em 1993, doutorou-se em Sociologia pela *New School for Social Research* (NSSR) em Nova Iorque, e, especializou-se em *Memory and Textuality* pela *The School of Criticism and Theory* (Cornell University) no ano de 1996. Concluiu ainda, quatro pós-doutorados entre 2000 e 2015, sendo o primeiro realizado na *University of Cambridge* (CAM), Inglaterra, e o último na Universidade de São Paulo (USP). Atualmente é professora titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e coordenadora do grupo de pesquisa Arte, Cultura e Poder.

Nascimento se destacou como militante político dos direitos civis dos negros, sendo hoje, um referencial no que tange às questões de negritude no Brasil.

Abdias do Nascimento era natural de Franca, município situado no interior do estado de São Paulo. Nascido em uma família negra, conheceu o ativismo ainda jovem. Quando adolescente, participou da Frente Negra Brasileira (1931), organização que se tornou partido político voltado para a conquista de direitos dos negros em 1936, mas que foi invalidada no ano seguinte (1937). A ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas, em vigor de 1937 à 1945, não permitia o funcionamento de partidos e organizações sociais.

Segundo os autores, uma grande movimentação popular emergiu com o final do Estado Novo. O desenvolvimento urbano-industrial que encorajou propostas nacionalistas de determinada parte da população, impulsionou consequentemente a linha de frente negra que passou a organizar conferências que reuniam grandes lideranças em nível nacional (pp. 176-177). Para Amílcar Pereira em *O Mundo Negro: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil* (2010), esse período abrigou a segunda fase do movimento negro – “período que vai do processo de redemocratização, em meados dos anos 1940, até o Golpe militar de 1964” (Pereira, 2010, p. 89).

Após fundar o Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944, Nascimento pode contar com a colaboração de pensadores, artistas e militantes da causa negra como Léa Garcia, Ruth de Souza, Sebastião Rodrigues Alves, Aguinaldo Camargo e Francisco Solano Trindade. Para além das atividades do Teatro, muitos desses nomes também fizeram parte do Comitê Democrático Afro-brasileiro, representação política do TEN. Mais do que uma instituição, a companhia de Teatro serviu como uma espécie de ferramenta estética que buscou forjar positivamente a subjetividade negra, formando uma elite de pensadores negros que valorizavam autores e artistas negros, e, por consequência, reeducavam o olhar dos espectadores que contemplavam as diversas práticas que envolviam a dramaturgia e outros conteúdos. Castro e Santos contam que “o jornal *O Quilombo* era porta-voz do grupo e divulgou vários artigos defendendo a construção dessa nova subjetividade negra, capaz de valorizar esteticamente o negro e livrá-lo de complexos e frustrações.” Ambos ainda acrescentam que,

o TEN antecipou uma série de debates e reivindicações que se consolidavam entre lideranças voltadas para o combate à produção de estereótipos e de sentimentos autodepreciativos incorporados pelos negros. O teatro apresentava uma proposta de terapia coletiva, através do qual o negro poderia obter recursos para enfrentar ressentimentos e negatividades (2019, p. 177).

Dentre os movimentos culturais que surgiram na década de 1920, estão o *Harlem Renaissance* fundado em Nova Iorque (EUA) e o *Négritude*, com o qual Nascimento teve maior ligação. Apura-se que entre as décadas de 1950 e 1980 o Museu de Arte Negra foi influenciado pelo conceito de *Négritude* e pelas ações dos pan-africanistas. Antes disso, a noção de raça e a defesa do africanismo não soavam bem à população negra brasileira. Apesar de ambas as ideias circularem entre os sujeitos desde o início do século XX, elas só passaram a ser absorvidas a partir de 1925, quando os negros tomaram o termo “raça” como um conceito. Para Antonio Sérgio Guimarães (1949)⁶ em *Resistência e revolta nos anos 1960: Abdias do Nascimento* (2005), a mudança se deu entre 1920 e 1930, quando foi negada a noção de raça empreendida por DuBois⁷ para adotar o entendimento de raça produzido na Europa:

Tal rechaço foi tão forte que se pode mesmo dizer, correndo o risco de uma generalização apressada, que não foi o conceito de raça de DuBois o acolhido, entre 1925 e 1930, no Brasil, mas que simplesmente foi o pensamento racista europeu dos anos 1920 e 1930 que foi integrado ao discurso dos intelectuais negros brasileiros, ainda que com sinal invertido. (Guimarães, 2005, p. 161).

⁶ É nascido na Capital da Bahia, Salvador, no ano de 1949. Graduiu-se em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), entre 1969 e 1972. Em 1973, especializou-se em Demografia na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), e, em 1978, iniciou seus estudos no mestrado em Ciências Sociais pela UFBA. cursou doutorado em Sociologia entre 1982 e 1988 pela *University Wisconsin*, em Madison. Realizou pós-doutorado em duas universidades diferentes, na Universidade de São Paulo (USP) em 1997, e em 1993, na *Brown University*, Estados Unidos.

⁷ “Muito embora as diferenças raciais tenham seguido principalmente traços raciais físicos, nenhuma mera distinção física definiria ou explicaria com precisão as diferenças mais profundas – a coesão e a continuidade destes grupos. As diferenças mais profundas são espirituais, psíquicas, diferenças sem dúvida baseadas no aspecto físico, mas que o transcende infinitamente. Pois as forças que unem as nações (teutônicas) estão ligadas primeiramente à identidade racial e ao sangue que elas têm em comum. Em segundo lugar, e mais importante, elas estão ligadas a uma história em comum, às leis e religião comungadas, aos hábitos de pensamento semelhantes e a uma luta consciente conjunta por certos ideais de vida. Todo o processo que provocou essas diferenciações raciais tem se configurado como um desenvolvimento histórico. E a grande característica desse desenvolvimento tem sido a distinção das diferenças espirituais e mentais entre as grandes raças da humanidade e a integração das diferenças físicas.” (DuBois, *The conservation of races*, 1986).

Segundo Castro e Santos, a arte considerada politicamente “engajada” estava em alta com o propósito de construir uma identidade originalmente africana em qualquer das transversalidades artísticas, tanto na poesia quanto no teatro e na música.

Com o final da Segunda Guerra mundial, em outubro de 1945, foi organizado o *V Congresso Pan-Africanista* na cidade de Manchester, Inglaterra. Segundo os autores, 87 delegados representavam 50 organizações no evento que tinha o propósito de conquistar a independência das colônias da África. Entre os presentes, estavam lideranças africanas como o primeiro líder do Quênia, Jomo Kenyatta (1894-1978), e Kwame Nkrumah (1909-1972), aliado à batalha pró socialismo em Gana. Também se fez presente Alioune Diop (1910-1980), criador o jornal *Présence Africaine* (1947), recurso de publicação de escritos africanos que, dentre outros fins, denunciava conteúdos que promovessem a suposta superioridade cultural europeia em relação às demais culturas. Grandes nomes do mundo ocidental como André Gide (1869-1951), Jean Paul Sartre (1905-1980), Albert Camus (1913-1960) e outros, também atuaram positivamente na ação contra a hegemonia cultural da Europa. Considerando o contexto brasileiro, Castro e Santos acrescentam que

[...] nos anos de 1945 e de 1946, foram organizados os encontros da Convenção Nacional dos Negros em São Paulo e no Rio de Janeiro. No Manifesto à Nação Brasileira, de 1945, produzido pela Convenção, os participantes reivindicaram, entre outros itens, a criminalização do preconceito de cor (Silva 2005). Três anos mais tarde, em 1949, já contando com o patrocínio do TEN, foi organizada a Conferência Nacional do Negro, no Rio de Janeiro. A partir dela, formou-se uma comissão, composta por Abdias de Nascimento, Guerreiro Ramos e Édison Carneiro, com o objetivo de organizar o I Congresso do Negro Brasileiro, que foi realizado em 1950 (Castro e Santos, p. 178).

Abdias do Nascimento tinha em Alberto Guerreiro Ramos⁸ (1915-1982) e Édison de Souza Carneiro (1912-1972) dois aliados de luta política. Ambos

⁸ Nasceu em 1915 no município de Santo Amaro da Purificação, Bahia. Foi uma figura negra relevante nas Ciências Sociais brasileiras que influenciou pensadores e intelectuais ao redor do mundo, abordando questões raciais. Também exerceu a profissão de jornalista, colaborando em jornais como *O Imparcial* (BA), *O Diário* (BH), *Última Hora*, *O jornal e Diário de Notícias*, este do Rio de Janeiro. Também foi deputado federal no Rio de Janeiro e compôs a delegação do Brasil frente à Organização das Nações Unidas (ONU). Graduiu-se na Faculdade Nacional de Filosofia no Rio de Janeiro (FNF) em 1942, após, bacharelou-se pela em Direito pela Universidade do Distrito Federal (UDF) no Distrito Federal. Foi professor *University of Southern California* (USC) a partir de 1966, e, desde então, passou a residir nos Estados Unidos. Voltou ao Brasil em 1980, porém não rompeu seus laços com a USC. Lecionou na Universidade de Santa Catarina (UFSC),

intelectuais traçaram uma importante trajetória acadêmica priorizando a defesa de direitos civis. Baiano e de família negra, Édison Carneiro foi um jornalista e etnólogo que apresentava interesse nos estudos relacionados às manifestações culturais e religiosas de matrizes africanas no Brasil. Era filiado ao Partido Comunista e junto de Ramos estruturou a segunda edição do Congresso Afro-brasileiro em Salvador. No evento se reuniram estudiosos, militantes do movimento negro e cultuadores de religiões afro-diaspóricas. Defendia os centros de candomblé que naquela época eram estigmatizados e perseguidos, situação ainda não inteiramente superada.⁹

Segundo Marchos Chor Maio em *Cor, intelectuais e nação na sociologia de Guerreiro Ramos* (2015), Ramos atuou no campo das ciências sociais representando os interesses da população negra frente às esferas públicas. Também era negro e baiano. Curiosamente, ainda jovem participou da *Ação Integralista Brasileira* e do *Centro Católico de Cultura*¹⁰. Após cerca de dez anos, em 1940, cursou Ciências Sociais pela Faculdade Nacional de Filosofia no Rio de Janeiro, onde conheceu as Ciências Sociais Norte-americanas (2015, p. 608). Sua associação ao TEN em 1949 o aproximou mais de Nascimento e das ações ali desempenhadas. Junto dos demais integrantes da organização, Ramos buscou enfrentar o racismo individual e o racismo coletivo observando os

onde organizou um mestrado na área de Planejamento Governamental. Recebeu o prêmio Phi Kappa Phi ao retornar para os Estados Unidos em 1982, e no mesmo ano, veio a falecer em decorrência de um câncer.

⁹ Cabem aqui alguns exemplos:

“Integrantes da Casa Fanti Ashanti, em São Luís (MA), denunciam ataques de fundamentalistas evangélicos registrados no último dia 24 de abril. Segundo as denúncias, houve insultos e gestos de “exorcismo” direcionados às mães, pais e filhos de santo, que preparavam uma festa dedicada a Ogum.” – Castro, Marianna. *Racismo religioso: Casa de Candomblé é atacada no Maranhão*. Brasil de Fato, 2022, MA. Disponível em: <[Racismo religioso: Casa de Candomblé é atacada no | Direitos Humanos \(brasildefato.com.br\)](https://brasildefato.com.br/2022/04/24/racismo-religioso-casa-de-candomble-e-atacada-no-maranhao/)> Acesso em: 09 de ago. 2022.

“Após confusão com grupo de evangélicos, ocorrida no domingo, terreiro teve assentamento de Exu, que fica na frente do local, destruído na segunda-feira (15). Polícia Civil investiga o caso.” – G1 e TV Santa Cruz. *Terreiro de candomblé denuncia ataque de intolerância religiosa pelo 2º dia consecutivo no sul da BA*. 2022, BA. Disponível em: <[Terreiro de candomblé denuncia ataque de intolerância religiosa pelo 2º dia consecutivo no sul da BA | Bahia | G1 \(globo.com\)](https://g1.globo.com/ba/noticia/2022/08/15/terreiro-de-candomble-denuncia-ataque-de-intolerancia-religiosa-pelo-2o-dia-consecutivo-no-sul-da-ba-1.7111111)> Acesso em: 09 de ago. 2022.

“Autor do ato de intolerância estava armado com facão e se apresentou como pastor; ele foi preso pela Polícia.” – Vilela, Pedro. *Homem invade terreiro e destrói imagens de orixás no Distrito Federal*. Brasil de Fato, 2022, DF. Disponível em: <[Homem invade terreiro e destrói imagens de orixás no Distrito | Geral \(brasildefato.com.br\)](https://brasildefato.com.br/2022/08/15/homem-invade-terreiro-e-destrui-imagens-de-orixas-no-distrito-federal-1.7111111)> Acesso em: 09 de ago. 2022.

¹⁰ Na década de 1930, no período do Estado Novo, integrou o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP) em Salvador, mais precisamente no âmbito cultural. (p. 178)

aspectos sociológicos e psicossociais relacionados ao indivíduo e à população negra. Atendendo às determinações do TEN, o intelectual ainda defendeu a constituição de um padrão estético brasileiro, independente do europeu. No raciocínio de Ramos, a tendência de representar elementos da própria cultura através de outra, soava como a “expressão do caráter patológico da sociedade brasileira”, fazendo dos “negros e sua cultura objetos de pesquisa, negando-lhes o papel de produtores do conhecimento.” (2019, p. 178).

O I Congresso do Negro Brasileiro (1950) foi realizado entre 26 de agosto e 4 de setembro e tinha como foco discutir as relações raciais brasileiras. Além dos próprios organizadores, nomes como Darcy Ribeiro (1922-1997), Charles Wagley (1913-1991), Costa Pinto (1920-2002), Roger Bastide (1898-1974) e outros integrantes de movimentos sociais, fizeram parte do congresso.



Imagem 4. Fotografia superior: Jorge Prado Teixeira (de pé); Edison Carneiro, Guerreiro Ramos, Hamilton Nogueira, Ruth de Souza, Milca Cruz, Abdias Nascimento e uma taquígrafa. Fotografia inferior: Grupo de participantes no I Congresso do Negro, vendo-se ao centro o padre Pedro Schoonaker. Foto: acervo Ipeafro.¹¹

No decorrer do evento aconteceram conflitos que dividiram os interesses dos participantes. Segundo Castro e Santos, havia os que visavam a constituição

¹¹ Silva, J. M. 70 anos do 1º congresso do negro brasileiro. Ipeafro, 2020. Disponível em: <<https://ipeafro.org.br/ha-70-anos-comecava-o-1o-congresso-do-negro-brasileiro/#:~:text=Em%20um%20de%20agosto,um%20simples%20objeto%20de%20pesquisa.>> Acesso em: 29 de dez. 2023.

de uma elite intelectual negra, os que pretendiam aprofundar os estudos sobre cultura afro-brasileira e outros que priorizavam as condições de vida das pessoas negras, “como alfabetização, postos de saúde, moradia, e apoio a empreendimentos.” Seguindo essa linha, os autores ainda acrescentam que

alguns anos mais tarde, tornou-se pública a disputa entre os intelectuais, artistas e ativistas do TEN e parte da intelectualidade brasileira. Na introdução de *O Negro Revoltado*, livro em que Abdias reuniu parte dos anais do I Congresso do Negro Brasileiro e que só conseguiu publicar 18 anos depois do evento, ele acusou nominalmente Costa Pinto de ter publicado, em 1953, sem autorização dos organizadores e das lideranças do TEN, uma parte dos anais do congresso no seu clássico livro *O negro no Rio de Janeiro* (Castro e Santos, 2019, p. 179).

Nessa mesma época era criado um projeto vinculado à UNESCO (1949), em que se pretendia abordar a relação existente entre o sujeito branco e o racializado, já que a ideia de paridade racial era defendida por grande parcela da população. Para Claudio Luiz Pereira em *O Primeiro Congresso do Negro Brasileiro e a UNESCO* (2007), essa relação resultaria em “um quadro panorâmico sobre as relações entre “homens da intelligentzia” e “homens do povo”” – o que parece marcar o contexto social próprio dos anos cinquenta. (2007, p. 207).

O Brasil foi escolhido como país de teste para o estudo de raças por Paulo Carneiro (1901-1982), representante brasileiro na UNESCO, e, por Alfred Metraux (1902-1963), etnógrafo francês diretor do projeto. O corpo de pesquisadores era composto por intelectuais como Costa Pinto, Charles Wagley, Roger Bastide e outros também presentes no primeiro congresso. Os estudos que em grande parte associavam o tema racial ao contexto social dos sujeitos, foram realizados nos anos de 1951 e 1952. Observando os impactos do projeto UNESCO e da constituição das Ciências Sociais no Brasil, foi identificada a internacionalização de uma agenda antirracista, assim como o fortalecimento das ações de descolonização da África e da Ásia. Ainda, segundo Castro e Santos, “Repercutiam no Brasil fatos como o apartheid na África do Sul, a segregação racial nos Estados Unidos, a luta pelos direitos civis e os movimentos de libertação nacional no continente africano.” (2019, p. 179). No ano de 1966 foi realizado em Dacar, Senegal, o I Festival Mundial das Artes e Culturas Negras.

1^{ER} FESTIVAL MONDIAL



DES ARTS NÈGRES

1-24 AVRIL 1966 · DAKAR · SÉNÉGAL

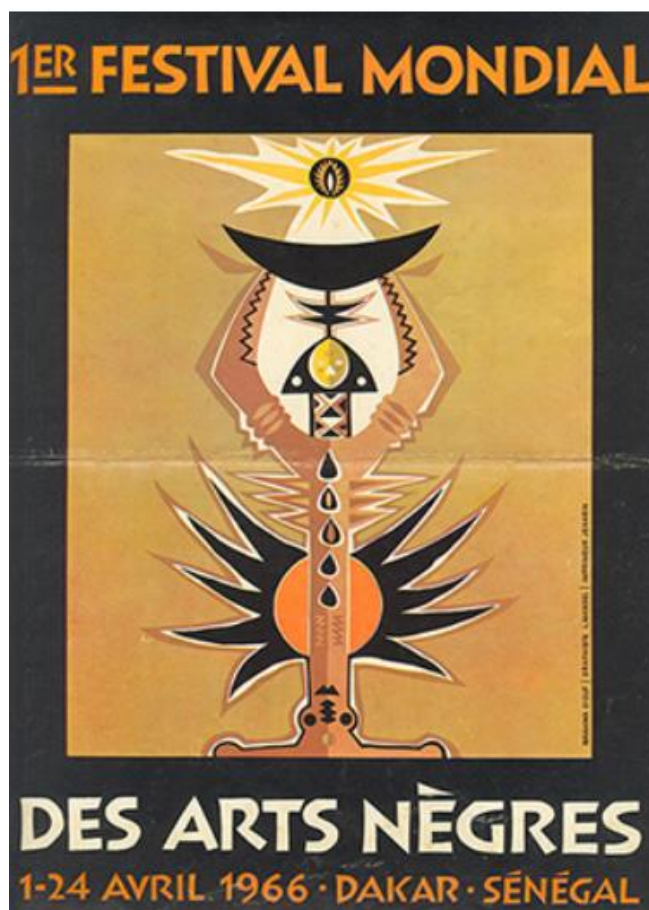


Imagem 5. Cartaz referente ao I Festival Mundial das Artes e Culturas Negras (1ª FESMAN), em Dacar, Senegal. Foto: acervo digital Ipeafro.

Senegal, que conquistara a independência em 1960, tinha como presidente nesse período Leopold Senghor, um dos líderes da *Négritude*. Abdias do Nascimento e os demais membros do TEN não foram convidados para compor a comitiva brasileira organizada pelo governo militar, e, com base nesse ocorrido, Abdias redigiu uma carta conhecida como “Carta aberta a Dacar” apontando a exclusão do conjunto de integrantes que formavam o grupo mais próximo da *Négritude* no Brasil. Era possível notar, nesse contexto, que Abdias já passava a assumir o discurso da negritude, frisando a importância do cultivo da tradição africana e da união dos povos que compunham a diáspora.

Castro e Santos localizam em 1968 um marco no percurso de vida de Nascimento: a internacionalização de seus projetos. Abdias foi contemplado com uma bolsa de estudos na Fundação Fairfield, instituição norte-americana que possibilitou novas experiências profissionais relacionadas ao teatro e ao movimento negro. Com a expedição do AI-5, norma legal emitida pelo governo no período da Ditadura Militar, Nascimento não pode retornar ao Brasil após o

término da bolsa que tinha duração de dois meses. A medida governamental adotada por Artur da Costa e Silva (1899-1969) concedia aos militares o direito de reprimir e perseguir opositores políticos:

são mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências (Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, citação on-line).

Devido ao momento político em que o Brasil se encontrava, Abdias ficou cerca de treze anos fora do país. Ao chegar nos Estados Unidos se aproximou dos movimentos em prol dos direitos civis e das lutas anticolonialistas africanas. No ano de 1968, o empenho intelectual e político de militantes como Martin Luther King (1929-1968) – assassinado em 1965, três anos antes – e Huey Percy Newton (1942-1989), fundador dos Panteras Negras, dava suporte ao desenvolvimento das ações sociais relacionadas ao Poder Negro (Black Power). É durante esse longo período nos EUA que, Segundo Castro e Santos, Abdias começa a pintar, dedicando-se fundamentalmente a temas relacionados ao candomblé” (2019, p. 180).

Em *Abdias do Nascimento nos Estados Unidos: um “pintor de arte negra”* (2018), Dária Jaremtchuk¹² considera que, de modo geral, “o deslocamento de artistas e intelectuais brasileiros nas décadas de 1960 e 1970 tem, na ditadura militar brasileira, um de seus motivadores mais bem identificados”. Para além disso, a autora compreende esse intercâmbio como uma estratégia de ampliação cultural e artística dos Estados Unidos sobre a América Latina. Seguindo esse raciocínio, o que se pretendia era ressignificar a imagem negativa do país, estabelecendo conexões com os demais territórios e impedindo, ao mesmo tempo, a ascensão do comunismo Cubano. Entendo que “o intercâmbio, a concessão de bolsas de estudos, o apoio a eventos literários, artísticos e

¹² Graduou-se em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 1991. Em 1999, iniciou o mestrado em Artes na Universidade de São Paulo (USP), após, em 2000, doutorou-se também em Artes, pela mesma universidade. Realizou pós-doutorado na USP, em 2017, na Brown University (Estados Unidos), em 2012, e na Universidad Complutense de Madrid (Espanha), em 2007. Atualmente, é professora da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP.

culturais e a promoção de exposições com obras de artistas norte-americanos em países latino-americanos", serviam como dispositivos para que tal estratégia tivesse êxito. Ainda, para Jaremtchuk,

facilitar o deslocamento de profissionais qualificados de diferentes "nacionalidades" para os Estados Unidos tinha como propósito promover a formação de redes, que se tornaram instrumentos eficazes para dirimir resistências às atuações políticas, econômicas e militares norte-americanas no continente latino-americano na década de 1960 (Jaremtchuk, 2018, p. 263).

Frances Stonor Saunders (1966)¹³ em *Quem pagou a conta?* (2008) revela que a Fairfield Foundation (1952) tinha relação direta com a *Central Intelligence Agency* (CIA), servindo como entidade disfarçada que encobria o investimento do governo norte-americano no Congresso pela Liberdade Cultural. Logo, segundo Saunders, a instituição estimulava essa troca de conhecimento no meio artístico, literário e científico com o intuito de fortalecer os laços entre as nações, defendendo o desenvolvimento intelectual e cultural contra os perigos do totalitarismo (2008, p. 144).

Segundo Jaremtchuk, foram encontradas poucas informações sobre os pormenores da bolsa e das atividades desempenhadas por Abdias. Sabe-se apenas o tempo de duração da matrícula e o propósito geral da experiência. A princípio, seu foco era conhecer as organizações teatrais daquele país, porém, tal experiência possibilitou seu encontro com escritores negros e ativistas ligados ao movimento negro estadunidense. Durante a vigência do financiamento, supõe-se, é claro, que apesar de não as detalhar, Abdias desempenhou diversas atividades (2018, p. 264).

Passados os dois meses de duração da bolsa, Abdias optou por permanecer em Nova York mesmo com as dificuldades inerentes à sua condição de cidadão imigrante desprovido de recursos. O contexto político em que o Brasil

¹³ Frances Hélène Jeanne Stonor Saunders nasceu em 1966, no Reino Unido, UK. Após obter o diploma de primeira classe em Inglês pelo *St Anne's College, University of Oxford*, Saunders se tornou cineasta. Atuou no *Hidden Hands: A Different History of Modernism* (1995) discutindo a relação existente entre os críticos de arte norte americanos e pintores do expressionismo abstrato com a *Central Intelligence Agency* (CIA). Escreveu artigos e livros como *Quem Pagou o Flautista?: CIA e a Guerra Fria Cultural* (1999), que ganhou o Prêmio Memorial William Gladstone da *Royal Historical Society*, *Hawkwood: Diabolical Englishman* (2005), *The Woman Who Shot Mussolini* (2010) e *The Devil's Broker: Seeking Golds, God, and Glory in Fourteenth* (2000). É bolsista da Sociedade Real de Literatura desde 2018, e, atualmente, reside em Londres (UK).

se encontrava naquele momento, foi também, um agravante para que sua permanência no estrangeiro se prolongasse. Devido à implementação do AI-5, sua integridade moral e física poderia ser violada com base nos seus valores e crenças – contrários às imposições da ditadura.

Elisa Larkin Nascimento¹⁴, esposa de Abdias, conta em *Abdias do Nascimento: grandes vultos que honraram o Senado* (2014), que Ann Bagley e seu marido cederam, na época, um dos quartos de sua residência para que Abdias se instalasse, por camaradagem, onde “ele começou a pintar aproveitando as sobras de tintas da anfitriã, que era artista”. Segundo ela, devido à escassez, Abdias recorria a diversos recursos como forma de obter alguma renda, provisoriamente. Chegou mesmo a recolher cascos de garrafas e trocar por algum valor em comércios – “cinco cascos davam para comprar um bife de chã, conforme me contou” (Nascimento, p. 207). Conforme o tempo foi passando e Abdias resistindo ao complicado período, novas oportunidades foram surgindo. Passou a dar palestras que rendiam remuneração, até que recebeu o convite para atuar como Conferencista Visitante pela renomada Universidade Yale. A autora cita Peter Lownds relatando seu primeiro encontro com Abdias Nascimento, no George & Harry’s em New Haven, cidade onde fica o campus da Yale:

[...] uma figura inesquecível com porte de rei africano, fronte grande, olhos brilhantes – achei que talvez fosse o Ras Tafari antes de me lembrar de que era o outono de 1969 e o líder supremo dos Coptas já era um velhote, enquanto esse homem estava cheio de energia e com uma voz magistral falava em... português! Ao ouvir novamente o idioma amado, meu coração batia como um tamborim da Mangueira. Eu havia regressado do Recife depois de dois anos de serviço no “Corpo da Paz” e pela primeira vez ouvia a língua falada em público (Nascimento, 2014, p. 207).

De acordo com Jaremtchuk (2018), a produção artística de Abdias era em grande parte voltada para a representação de orixás e para elementos diversos que compunham a cultura religiosa africana naturalizada no Brasil.

¹⁴ Elizabeth Larkin Nascimento graduou-se em Ciências Sociais pela *State University of New York* (NYU) em 1976. Em 1978 obteve o título mestra em Ciências Sociais, e, em 1981, também conclui o mestrado em Direito pela mesma universidade. Tornou-se doutora em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano em 2000, na Universidade de São Paulo (USP).



Imagem 6. Abdias do Nascimento, *O vale de Exu*¹⁵, Nova Iorque, 1969. Acrílico sobre tela, 80 cm x 127 cm.

Cabe aqui uma breve conceituação a respeito de Exu, figura enigmática de chifres e tridentes representada por Nascimento no centro da obra acima, na região brasileira. Danilson Vasconcelos¹⁶ em *Memória e presença negra em Porto Alegre: Arte Pública e mediações culturais possíveis* (2023), aponta a relação existente entre a ancestralidade negra e as mitologias nos símbolos presentes em monumentos da cidade. Em entrevista concedida a mim, em novembro de 2023, o autor identifica duas origens de Bará ao investigar o mito do Bará do mercado. Segundo ele,

¹⁵ “Exu é personagem controversa, talvez a mais controversa de todas as divindades do panteão iorubá. Alguns o consideram exclusivamente mau, outros o consideram capaz de atos benéficos e maléficos e outros, ainda, enfatizam seus traços de benevolência. Em grande parte da literatura disponível Exu é apresentado como um ser ambíguo, entidade neutra entre o bem e o mal ou, ainda, como simultaneamente bom e mau. Há quem se refira a ele como inimigo do homem. Não é essa a posição adotada por nós. Um provérbio iorubá elucida a respeito dessa atribuição feita ao orixá Exu: Olóòótó ni òtá ayé – *quem diz a verdade é inimigo dos seres*” (Síkírù Sàlâmi no livro *Exu e a ordem do universo*, 2011, p. 140).

¹⁶ Artista, professor e pesquisador, mestre em Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas, RS, 2023.

(...) essa entidade passou pelo processo de assentamento dos rituais afro-brasileiros em que você fixa um Orixá, e, nesse caso, ele foi fixado no centro do mercado público de Porto Alegre. Há uma tradição de se assentar o Bará nos mercados públicos da África, porém, ninguém sabe dizer se foram os escravos que trabalharam na construção do mercado público que o fizeram. Também existe o boato de que tenha sido Custódio, príncipe e sacerdote negro de Benin, que viveu no Rio Grande do Sul entre o século XIX e século XX, próximo a Porto Alegre. Seus familiares ainda estão naquela região. Ele fazia previsões, jogo de búzios, entre outras práticas. Inclusive, a história dele envolve alguns políticos gaúchos, no Youtube tem muita coisa legal sobre esse assunto. Ainda, existe um boato de que ele realizado mais seus assentamentos pela cidade de Porto Alegre como uma espécie de proteção da cidade (Vasconcelos, informação verbal, 2023, Anexo A, p. 190).

Retornando em Jaremtchuk, conforme as obras de Nascimento se multiplicavam e ganhavam notoriedade, passavam a ser expostas em instituições – “em sua grande maioria eram espaços culturais e universitários, vinculados a departamentos especializados em temas afro-americanos, latino-americanos ou, especificamente, porto-riquenhos, ou então galerias ou museus voltados à cultura negra em geral” (2018, p. 265). Nascimento passou a despontar rumo ao sucesso quando se tornou professor pela State University of New York (SUNY), em Buffalo (1971), após, no Puerto Rican Studies Center, onde criou a disciplina de Culturas Africanas no Novo Mundo. Segundo Jaremtchuk,

a relevância dessa posição não deixou de ser notada por Hélio Oiticica que, em carta a Torquato Neto, contou que após o show de Gilberto Gil em Buffalo, houve uma “peixada de madrugada” na casa de Abdias que, disse ele, “está por cima da carne seca: casa enorme (ele ensina na Universidade com intérprete especial pois não fala inglês, sobre cultura africana; calcule!)” (Jaremtchuk, 2018, p. 266).¹⁷

Nesse mesmo período, as universidades norte-americanas ampliaram os estudos latino-americanos, caribenhos e afro-diaspóricos. Devido ao extenso currículo, Abdias do Nascimento se tornou um nome cotado para assumir novas funções. Em 1978 voltou ao Brasil, mas de tempos em tempos retornava à Buffalo para cumprir suas obrigações profissionais, até se fixar permanentemente no Rio de Janeiro. Daí em diante, sua produção artística, intelectual e política seguiu se desenvolvendo até 2011, ano de seu falecimento.

¹⁷ Hélio Oiticica. [Carta] 16 out. 1971, [para Torquato Neto]. Localizada no Arquivo Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (RJ), 0860/71.

1.1. Do Teatro ao Museu

Dos projetos edificados por Nascimento, um dos maiores foi o Museu de Arte Negra (MAN). O projeto surgiu durante I Congresso do Negro Brasileiro, em 1950. Inspirado pela tese de Mário Barata – *A escultura de origem africana no Brasil* –, Nascimento passou a refletir melhor sobre a inexistência de um museu que reconhece a produção negra no Brasil, e, a partir desse momento, sentiu a necessidade de registrar a contribuição do negro na formação cultural brasileira. Em 1955, atendendo às sugestões de Guerreiro Ramos (1915-1982), Abdias organizou um concurso nomeado como Cristo Negro, ou Cristo de Cor, em que era enfatizada a necessidade de construir um padrão estético afro-brasileiro. O evento tinha como finalidade eleger um retrato que representasse a figura de Jesus Cristo sob o fenótipo negro. Segundo Castro e Santos, “a artista plástica Djanira ganhou o primeiro lugar com a obra *Cristo na Coluna*, no entanto esta obra não faz parte da coleção do MAN e seu paradeiro é desconhecido” (pp. 184-185). Apesar de escassas as informações sobre a obra de Djanira, é indiscutível sua importância, artística e politicamente. Tanto a situação retratada na cena, quanto o contexto de apresentação do trabalho, foram determinantes para o que ainda estava por vir.



Imagem 7. Djanira Motta, *O Cristo na Coluna*, s/l, 1995.

No livro *O Quilombismo* (1980) Abdias reiterou considerações apresentadas em um dos artigos publicados na revista Galeria de arte Moderna

(GAM), nº 15, de 1968. No texto, ele relacionou os concursos de beleza, os eventos voltados para as artes e as demais práticas realizadas no TEN aos objetivos do museu. Conforme afirma Elisa Larkin (1958), o MAN nasce como um projeto apresentado no I Congresso do Negro Brasileiro. Após ser aprovado, se constituiu como organização oficial em 1950 (pp. 133-140). Segundo Castro e Santos (2019):

Abdias, neste segundo artigo publicado na GAM, recuperou a relação da arte de vanguarda europeia do início do século XX com o colecionismo de objetos etnográficos, como as máscaras africanas, por artistas como Braque, Matisse e Picasso. Sobre este último, citando a sua obra *Les Demoiselles d'Avignon*, afirmou se tratar do “exemplo ilustre do cubismo nascido sobre a influência generosa e afetiva da escultura africana” (Nascimento, 1980: 135). Neste sentido, uma das agendas políticas do MAN era mostrar a importância fundamental da arte africana para o surgimento da arte moderna da Europa e para criação das suas obras mais emblemáticas (Castro e Santos, 2019, p. 185).

Segundo Nascimento (1980), o mapeamento de artistas negros também era uma prioridade para o museu. Nesse sentido, Rubens Valentim e José Heitor da Silva são mencionados por ele no artigo submetido na GAM por vincularem suas produções à uma estética negra. Logo, “realiza-se um dos propósitos do MAN: tornar-se uma ponte cultural entre o Brasil e a África Negra”, apesar de o museu não contar com obras de Valentim. Diferentemente, José Heitor da Silva tem trabalhos significativos presentes na coleção do MAN, sendo um deles, a obra nomeada *Proteção e Drama dos mendigos negros*. Para Nascimento Rubens Valentim se dedica aos refinados estilos, enquanto que “José Heitor representa o autodidata e mágico criador, mais parece um artista transviado em Além Paraíba (MG). Cada peça que esculpe tem o compromisso de ato litúrgico e de função comunitária...” (1980, p. 137).



Imagem 8. José Heitor da Silva, *Drama dos mendigos negros*, Acervo Ipeafro, 1967. Escultura em madeira, vinhático. Foto: autoria desconhecida.

Abordando brevemente o conteúdo e a autoria de algumas dessas obras, sabe-se que Castro e Santos (2019) encontraram na sessão digital do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (Ipeafro)¹⁸, plataforma online destinada à conservação do acervo construído por Abdias, três conjuntos de obras que tiveram início em 1960. Os trabalhos foram expostos no *Concurso Cristo da Cor*, lançado em 1955. Caso o Museu da Arte Negra tivesse conquistado um espaço expositivo com sede própria, as três obras fariam parte do acervo. As obras pertenciam à coleção pessoal de Nascimento, e, compõem hoje, o terceiro grupo do acervo digital do Museu da Arte Negra. Segundo os autores, “não há informações precisas sobre a forma ou motivo de inclusão no acervo e nem mesmo a data de todas as obras. A coleção, entretanto, dispõe algumas informações sobre os critérios de seleção” (2019, p. 181).

O acervo online conta com retratos de personalidades negras, como o próprio Abdias do Nascimento, Léa Garcia (1933), Solano Trindade (1908-1974), Léon e Marietta Damas. Os autores acreditam que as pinturas que retratam Léon Damas (1912-1978) e Elizabeth Larkin, foram escolhidas pelo rico conteúdo imagético que apresentam, pois, a autoria de tais obras, é desconhecida. Estão presentes também, pinturas referentes à peça de teatro criada por Abdias, “Sortilégio”¹⁹. Nela, deuses e oráculos, símbolos afro-brasileiros e pessoas não identificadas, são retratados (2019, p. 181).

Apesar da falta de informações sobre a autoria e a data de algumas obras, a intenção de valorizar alguns artistas negros é evidente. Dentre as produções assinadas e datadas, duas pertencem a Heitor dos Prazeres (1898-1966), artista conceituado no Brasil. Há ainda, trabalhos de artistas que traçaram uma trajetória mais singular, como Otávio Araújo (1926-2015), José de Dome (1921-1982), Yêdamaria (1932-2016), e outros pertencentes ao circuito artístico Rio-São Paulo, como Santa Rosa. O desenhista, pintor e cenógrafo Sebastião

¹⁸ Ipeafro. Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros. SP, 1981. Disponível em: <[ipeafro](http://ipeafro.org.br)> Acesso em: 10 de ago. 2022.

¹⁹ Nos dias 11 e 12 de novembro de 2023, foi apresentada em Inhotim uma adaptação de *Sortilégio – Ministério Negro*, peça teatral escrita por Abdias do Nascimento em 1951. Originalmente encenada no Teatro Experimental do Negro (TEN), o espetáculo teve Adyr Assumpção como diretor. A trama aborda a ocorrência do racismo no Brasil através das vivências de Emanuel, homem negro de relação conflituosa com as próprias origens.

Januário (1939), é o artista que acumula mais trabalhos nessa coleção, sendo nove telas ao todo. Segundo Castro e Santos,

grande parte das obras é de autoria de artistas que fizeram parte dos grupos que se formavam em torno do modernismo nos anos 1940 e 1950. Os artistas formavam grupos e frequentavam cursos e exposições no eixo Rio de Janeiro e São Paulo. As pinturas aproximavam-se tanto do cubismo, cuja influência da arte africana já fora apontada pela vanguarda europeia desde o início do século, como apresentavam traços do expressionismo e da arte abstrata. Embora poucos artistas reconhecidos deste período fossem negros, eles aparecem representados na coleção do MAN (Castro e Santos, 2019, p. 182).

De modo geral, os artistas apresentam a influência modernista com o cubismo, com o expressionismo e com o abstracionismo. Elementos como cores expressivas, objetos da natureza e da cultura afro-brasileira que representam o estilo africano, foram priorizados por Abdias. Considerando a variedade de autores e temáticas presentes no acervo do MAN, é possível afirmar que, de fato, a valorização de artistas negros e de obras que representassem a herança afro-diaspórica, era um dos fatores principais da iniciativa de Abdias do Nascimento.

Apesar de ter se constituído uma organização oficial em 1950, o MAN só chamaria a atenção da imprensa em 1968. O periódico *Correio da manhã* se destacava como fonte de informação. Dentre as notícias publicadas na época, a promoção do MAN foi uma delas (p. 269). Nesse sentido, os autores consideram a “articulação do criador do TEN com interlocutores como Loio Pérsio”, um importante ponto de progresso, não só para os artistas, como para a cultura nacional como um todo. Ao mesmo tempo Pérsio “apontava que o “problema das artes negras (e, em grau menor, o das artes índias) é um tema quase virgem para os nossos estetas e críticos de arte”” (Acervo Ipeafro). Ainda, segundo Castro e Santos,

Uma semana após a data da carta assinada por Loio endereçada a Abdias, o *Correio da Manhã* publica, em 26 de janeiro de 1968, a reportagem intitulada “Loio acha que chegou a hora da arte negra”, em que trechos da carta de Loio são textualmente transcritos como parte do texto do jornal. Neste mesmo ano, o pintor produziu um quadro em homenagem ao amigo, intitulado *Retrato dos 20 aos 50 anos de Abdias* (*Correio da Manhã*, 26 jan. 1968, Caderno 1, p. 2. Apud. Castro e Santos, 2019, p. 186).

Segundo Nascimento em *Cultura e estética no Museu de arte negra* (1968), matéria publicada pelo jornal repercutiu em grande escala, conferindo ao museu uma maior notoriedade frente ao cenário artístico e cultural no Brasil. Em maio de 1968, o MAN expôs pela primeira vez sua coleção no MIS RJ, e, seguindo esse fluxo, “mais de 140 trabalhos, entre pintura, desenho, gravura, arte popular brasileira e peças africanas” foram apresentados durante o mês (p. 22). Os autores parecem demarcar aqui, um dos maiores, senão o maior período de sucesso da organização até o dado momento, porém, identificam no Ato Constitucional nº 5 (AI-5), o enfraquecimento das práticas do museu. Para Nascimento,

a ausência de liberdade e de garantias para um trabalho deste tipo, derivado do reforço repressivo de fins de 1968, me conduziram aos Estados Unidos naquela data, e com isso o Museu de Arte Negra, como também o Teatro Experimental do Negro, como instituições visíveis, deixaram de existir. Porém, visto de outra forma, as atividades do TEN e do MAN tiveram prosseguimento noutro contexto, na luta mais ampla do pan-africanismo (Nascimento, 1980, p. 138).

Em minha perspectiva, a censura militar que visava silenciar discursos e combater as lideranças da oposição, acabou por inviabilizar a expressão artística de uma importante vertente cultural originalmente brasileira.

Em 1980 Abdias revê o texto publicado na GAM no ano de 1968, e no livro *Quilombismo*, deixa clara sua insatisfação em dois pontos abordados no artigo que submeteu à revista. Nascimento lamentava ter manifestado “tanta esperança no apoio dos setores progressistas brancos”, também, “não citaria Leopold Senghor” sobre a proposta do MAN de “situar-se como um processo de integração étnica e estética. No caminho daquela civilização universal de que nos fala Senghor”, Abdias reconsiderou:

a civilização do universal jamais poderá ser atingida enquanto a ação do colonialismo ou do neocolonialismo permanecer corroendo as bases econômicas e políticas dos povos e países, e a pura declaração cultural vazia, conforme se tornou a Negritude do Presidente Senghor, mostrou na prática sua carência de eficácia. Civilização do universal para mim, significa um universo sem multinacionais ou transacionais, isto é, livre do capital monopolista, do imperialismo e da guerra... (Nascimento, 1980, p. 138).

Nesse momento, Nascimento começava a se afastar da ideologia da *Négritude* enquanto pensamento intelectual, para se aproximar do pan-africanismo, no sentido político. Kabenguele Munanga²⁰ em *Pan-Africanismo, Negritude e Teatro Experimental do Negro* (1940) descreve as diferentes características entre os projetos:

O pan-africanismo nasceu no início do século XX entre os negros de língua inglesa, particularmente dos Estados Unidos e das Antilhas Britânicas. A primeira conferência panafricana foi organizada em Londres em 1900 por um advogado de Trinidad, Henry S. Williams. Depois da primeira Guerra Mundial, ela se amplificou sob a iniciativa de Georges Padmore e W. E. B. Dubois. Em sua ótica, a luta de um povo para sua independência nacional reforçava a luta dos outros e vice-versa e era reforçada pela luta desses outros. Ou seja, o regime colonial deveria ser combatido em conjunto e não isoladamente. A negritude, posição intelectual e o pan-africanismo, posição política, convergiam ao afirmar respectivamente que todos os africanos tinham uma civilização comum e que todos os africanos deviam lutar juntos (Munanga, 2016, p. 111).

Essa transição de posicionamento de Abdias se configura nas suas vivências durante o exílio no Estados Unidos. Como já haviam considerado Castro e Santos (2019), sua participação em congressos pan-africanistas, como abordamos anteriormente, o tornou uma referência no ativismo e na militância negra. Sua aproximação com artistas não só intensificou sua produção artística, como concedeu doações de obras que compõe o acervo do museu. A coleção do MAN²¹, atualmente sob a direção do Ipeafro, conta hoje com cerca de 500 obras rubricadas por artistas como “Iberê Camargo, Calazans Neto, Emanuel Araújo, Carlos Scliar, Heitor dos Prazeres, Tunga, Regina Vater, Faya Ostrower, entre muitos outros.” Ainda segundo Castro e Santos, “entre as mulheres

²⁰ Nasceu na República Democrática do Congo, mas naturalizou-se no Brasil desde 1985. É graduado em Antropologia Cultural pela *Université Officielle Du Congo à Lubumbashi* em 1969, e, em 1971, concluiu uma pós-graduação em Artes da África Tradicional pelo Museu Real da África Central (MRAC). Em 1975, ingressou no doutorado em Ciência/Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP), e antes de concluir o curso, realizou uma extensão universitária em Introdução ao Estudo da América Latina, na mesma universidade. Em 1977, após o término do doutorado, estudo Atualização de Metodologia da Pesquisa Social na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

²¹ Atualmente a coleção física se encontra sob a responsabilidade e cuidado da equipe legal e técnica que coordena e administra o instituto localizado na rua Benjamin Constant, 55/1101 – Glória, Rio de Janeiro – RJ, 20241-150. Com o objetivo de democratizar o conhecimento sobre a história e cultura de matriz africana naturalizada no Brasil e garantir a preservação do material documental e museológico de Abdias Nascimento, o Ipeafro vem realizando um minucioso trabalho de tratamento e conservação desses itens afim de coloca-los à disposição do público em formato digital.

presentes na coleção se destacam Anna Bella Geiger, que produziu um retrato de Abdias publicado na folha de rosto do livro *O negro revoltado* (1968), e Cleo Navarro, artista negra revelada no Concurso Cristo da Cor” (2019, p. 187).

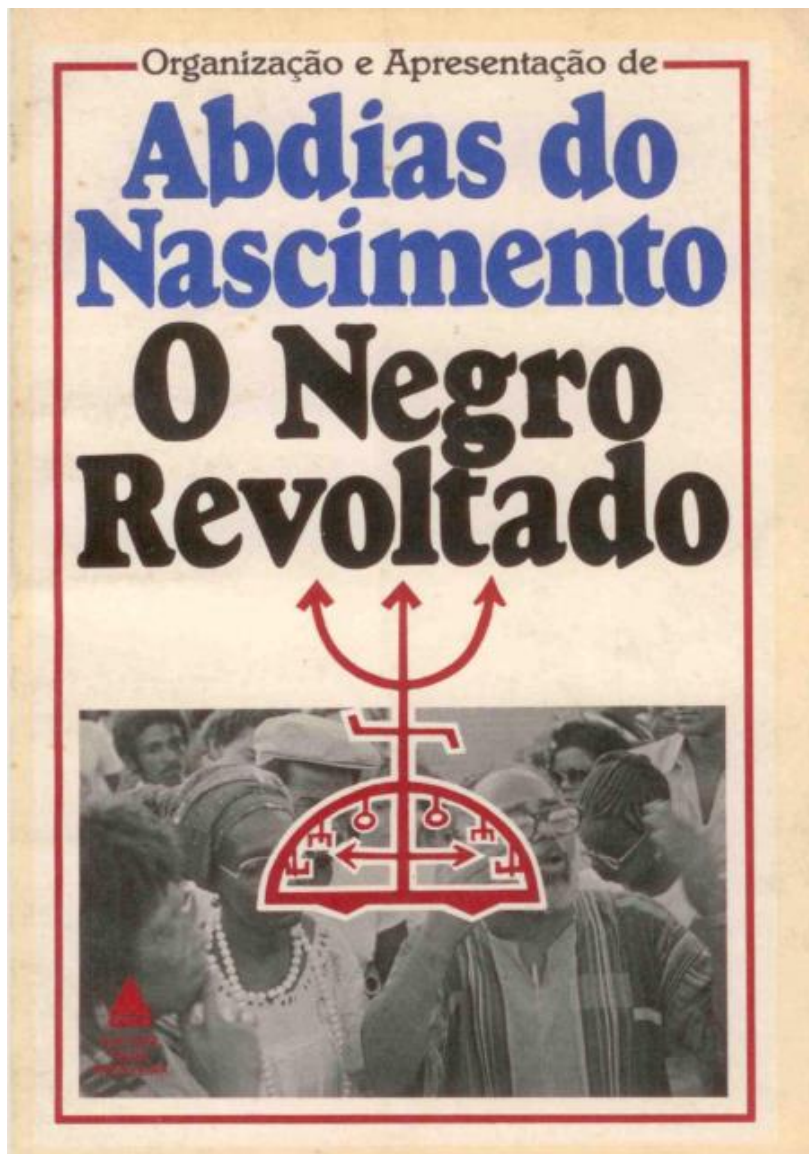


Imagem 9. Capa do livro *O negro revoltado*, presente no acervo online Ipeafro, 1968.²²

Em suma, fica clara portanto, a importância do Museu de Arte Negra para a formação de um percurso que configura a temática da Arte Negra. As atividades promovidas pelo TEN na década de 1940, não só originavam o projeto de desdobramento do MAN, como demarcavam, naquele período, a constituição de uma nova forma de entender e fazer arte.

²² Nascimento, A. *O negro revoltado*. Editora Nova Fronteira, RJ, Rio de Janeiro, 1968. Disponível em: <<https://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/obras-de-abdias/o-negro-revoltado/>> Acesso em: 28 de dez. 2023.

1.2. Arte Negra ou Arte Afro-brasileira?

Uma vez que a notoriedade sobre esse campo de expressão em artes visuais aumenta dia após dia em decorrência das ricas reflexões através dele desenvolvidas, questionamentos em torno do que representaria essas tendências têm se tornado cada vez mais frequentes. Quando indagado sobre “o que é arte afro-brasileira?” em *Museu Afro Brasil: 10 anos de reivindicações das africanidades* (2014), Emanuel Araújo coloca que “arte afro-brasileira existe e não existe”. Outros questionamentos e respostas – como os destacados acima – compunham uma espécie de entrevista semi-estruturada conduzida, transcrita e publicada pelo jornalista Oswaldo Faustino na revista *O Monelick* 2º Ato. Dando sequência à afirmação que introduz o parágrafo, Faustino, diretor-curador do MAB (Museu Afro Brasil) na época, refletia:

Ela existe através desses exemplos que são quase que históricos hoje em dia, mas não se pode negar que um Estêvão Silva [1844-1891], que é um pintor acadêmico, clássico, filho de escravos, e muitos outros artistas, como Manoel da Cunha [1737-1809] que ele próprio foi escravo, deixassem transparecer na sua obra alguma coisa ligada à África. Porque a África que nós conhecemos é inventada para a gente. Não é uma África real, que está do lado de lá do Atlântico. Estêvão Silva tem uma cor quente, e a gente pode atribuir a ele alguns aspectos, além da sua própria origem. Mas isso não quer dizer que a arte dele seja afro-brasileira. É uma arte quente de um artista negro, com características de sua própria vivência (Faustino, 2014, apud. Menezes. 2022, p. 206).

As considerações de Araújo em relação à produção de Estêvão Silva apontam para uma grande variabilidade presente nas diferentes definições do que representaria essa arte, algo que para mim soa como uma espécie de rachadura que se põe entre as duas nomenclaturas que intitulam a subseção à qual nos encontramos no texto. As muitas nomenclaturas e maneiras de abordar as discussões acabam por formar um grande trânsito de ideias distintas que ao mesmo tempo que se opõem, se complementam. Se forma, assim, uma zona de convergência/divergência, um espaço de intersecção de olhares que coexistem, mas que se expressam cada qual à sua forma. Dada a complexidade do assunto, a afirmação de Araújo de que essa maneira de expressão em arte “existe e não existe”, mais nos provoca novas dúvidas do que conclusões.



Imagem 10. Estevão Silva, *Natureza-Morta*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1888. Óleo sobre tela, 37,00 cm x 48,50 cm.

A afirmação se expande de forma vasta, apontando para diferentes maneiras de interpretação. Segundo Menezes (2022), “mesmo as designações são diversas: arte negra, afrodescendente, preta, diaspórica, afro-orientada, de matriz africana – quando não arte naif ou “popular”, simplesmente”, como bem pontua o autor (2022, p. 207). Apesar de diversos, cada um desses termos se detém a um ponto de vista diferente, sendo todos eles carregados de sentido. Todos carregam motivações reais, significados que remontam contextos históricos e, por consequência, abrangem também os impactos sociais causados à população negra em função disso. Quando interpretados de uma perspectiva afro-artística, essa sequência de acontecimentos e fatores internos produzem campos de expressão distintos, como “diferentes terminologias e modos de definir a área”, podendo ser pautada “no fenótipo do produtor; pautada na origem

dos personagens retratados; pelo viés da reprodução de cânones africanos nas obras; ou, ainda, pelo conteúdo” (2022, p. 207)

Os teóricos que se dedicam a aprofundar seus estudos na área, abordam alguns termos e definições que compõem os critérios de classificação dessas diferentes inclinações. A intenção é a de melhor definir o que de fato cada sinônimo se interessa em evocar. Kabengele Munanga em *Arte afro-brasileira: o que é, afinal?* (2019), por exemplo, identifica na noção de “arte negra” elementos que poderiam operar como um dispositivo mais inclusivo, etnicamente falando. Alguma concepção artística que remetesse a uma “noção mais ampla, não biologizada, não etnicizada e não politizada” como a arte afro-brasileira, que nesse caso se apresentaria como uma solução. Segundo Munanga observa,

na medida em que esta arte tornou-se uma das expressões da identidade brasileira, ou seja, uma das vertentes da arte brasileira, qualificá-la simplesmente de arte negra no Brasil seria cair num certo biologismo. Seria excluir dela todos os artistas que, independentemente de sua origem étnica, participam dela, por opção político - ideológica, religiosa, ou simplesmente por emoção estética no sentido universal da palavra. É a partir desta noção mais ampla, não biologizada, não etnicizada e não politizada, que se pode operar para identificar a africanidade escondida numa obra (Munanga, 2019, p. 19).

O que Menezes entende por “categoria de significado elástico” (2022, p. 208) quando se refere ao termo ‘arte afro-brasileira’, eu interpreto de maneira diferente. Para mim, é como se essa categoria se fragmentasse em diversos sotaques artísticos. É como se todas quisessem falar sobre o que lhes é significativo, porém, cada qual de acordo com sua prioridade. Essa espécie de limbo de subjetividades segregadas que se forma no interior de tais conceitos em disputa, acaba, em minha visão, por distanciar o exercício das propostas do verdadeiro objetivo dessa arte enquanto linguagem – interligar, unificar as singularidades da experiência negra através do que é materialmente vivenciado e do que é sentido. Acabam, por fim, obstruindo os vastos caminhos entre Brasil e África.

Percebo que o autor, quando aponta tal disputa pela definição de um termo adequado, emprega a ideia da ‘(des)universalidade negra em consequência da universalidade branca’ movimentando-a do meio social para o artístico. Analisando parte do pensamento do crítico de arte Gonzaga Duque (1863-1911) sobre a produção do artista negro Estevão Silva, é possível

identificar na expressão ‘instinto colorista’ ou na colocação ‘peculiar à raça de que veio’, um certo essencialismo. Para Gonzaga Duque em *Contemporâneos: pintores e escultores* (1891),

a prodigalidade de vermelhos, de amarelos e verdes [das telas de Silva] não é nem pode ser mais que um reflexo transfiltrado do seu instinto colorista, vibrátil a sensações bruscas, como é peculiar à raça de que veio. [...] Quem, como ele, vem de uma rude raça oprimida, e vem sofrendo, e vem lutando, não tem a nebulosidade grisata, dificultosa, mandria, enovelada dos finos; vê sempre sanguíneo, vê sempre desesperadamente amarelo (Duque Estrada, 1929, p. 97, apud. Menezes, 2022, p. 209).

Menezes, referindo-se às considerações do crítico acima, identificou rapidamente “uma tendência racializante da crítica de arte feita no Brasil”, algo que para ele, “perduraria para além de sua época, chegando aos dias atuais (p. 209)”. É como se a originalidade do artista negro – os motivos, formas, cores e elementos utilizados nas obras – não fosse própria dele, mas de sua etnia, ‘rude’, ‘oprimida’. Justificar características comportamentais e cognitivas sob o argumento de determinada cor de pele seria, portanto, uma estratégia de dominação utilizada para diferentes fins, com diferentes propósitos: como a perspectiva empreendida por Nina Rodrigues; a de que “as imperfeições, o tosco da execução” seriam características próprias do fazer artístico do negro (Rodrigues, Nina. *As belas artes nos colonos pretos do Brasil*, 1904, n.p.).

Manuel Querino e Marianno Carneiro da Cunha apresentam visões opostas a essa perspectiva biologista de Nina Rodrigues. Querino (1851-1923) em *O colono preto como fator da civilização brasileira* (1980) afirma, primeiramente, que “foi o trabalho do negro que aqui sustentou, por séculos e sem desfalecimento, a nobreza e prosperidade do Brasil” (p.156), o que lhe confere a importância histórica e social na construção do Brasil que temos hoje. Cunha (1850-1912) em *Arte afro-brasileira* (1983), defendia o argumento de que “a infiltração do elemento escravo nas artes brasileiras coincide com a própria eclosão das mesmas no Brasil” (p. 989), uma afirmação que, ao meu ver, converte de coadjuvante para protagonista o lugar social do negro enquanto sujeito. Ao mesmo tempo que o negro é colocado como elemento central do surgimento da arte no país, ele é interpretado como a ponte que conecta a arte africana com uma nova arte, originada no Brasil: a afro-brasileira.

Querino e Cunha, ao se oporem à perspectiva essencialista adotada por Nina Rodrigues e outros críticos de arte, acabam por dialogar com o que considerava Fanon a respeito da criação de estereótipos que padronizam a identidade, o comportamento e a personalidade a negra. É interessante observar como as noções migram entre os contextos. Gosto de pensar que a produção de teorias sobre um determinado assunto opera como um pêndulo: sempre que um fenômeno é apontado, trabalhado e dado por compreendido, ele volta a se apresentar sob outra forma. É como se essa espécie de essencialismo racista partisse dos estudos sociais, de tempos atrás, e retornasse novamente no âmbito das artes: como um pêndulo que vai com respostas sobre um determinado tema, mas que volta com novas perguntas sobre muitos outros.

Salvas as inúmeras tentativas de definição teórica do que seria arte afro-brasileira, cabe ressaltar uma característica comum entre as tantas designações. Segundo Menezes (2022), até o ano de 1980 a identificação “afro-brasileira” era um termo basicamente acadêmico, não sendo tão adotado por artistas, curadores e apreciadores de arte. Antes de um objeto artístico, era considerado um objeto de ciência para cientistas sociais, etnólogos e africanistas, todos interessados na forma e no espaço ocupado por essas obras – “(...) uma produção escultórica e ferramental basicamente afrorreligiosa e presente no terreno das artes de feitiço não acadêmico, (...) nos espaços dos terreiros de candomblé e difusamente no campo da arte dita popular” (2022, p. 211).

É interessante aqui, novamente, abordar a perspectiva identificada por Carneiro (2005) para o caso do negro como escravo e/ou objeto de ciência. A autora apontava para o fato de o dispositivo de racialidade ter agido como dispositivo de poder em que o negro passava de objeto histórico a objeto de ciência. Para ela, o advento da abolição da escravatura demarcava o momento em que o negro deixava de ser assimilado como sujeito servil para ser considerado objeto de ciência. Relacionando o raciocínio de Carneiro ao que Menezes nos informa no parágrafo anterior, considero possível que as representações artísticas negras tenham também passado de objeto histórico-cultural popular à objeto de ciência – como o conceito de arte afro-brasileira e os demais.

Em *África, Brasil e Arte – Persistentes desafios* (2021), Roberto Conduru²³ procura interpretar obras de Abdias do Nascimento, Clarival do Prado Valladares (1918-1983), Marianno Carneiro da Cunha e Emanuel Araújo (1940), dentre outros artistas, para compreender as particularidades existentes entre os conceitos de “arte negra” (1950) e “arte afro-brasileira” (1980). Conduru considera também o contexto excludente imposto a essas temáticas em relação ao modelo perpetuado e branco do meio artístico no Brasil, modelo este, questionado pelo pensamento e obra de Mestre Didi²⁴ e Hélio Oiticica²⁵.

O autor aponta nas mostras de Hélio Oiticica e Mestre Didi possíveis caminhos pelos quais a arte e o africanismo se expandiram no âmbito cultural brasileiro em meados de 1960. Sobre “Arte Sacra Afro Baiana”, o crítico de arte e jornalista gaúcho Jayme Maurício – colunista da sessão nomeada *Itinerário das artes plásticas* do Correio da Manhã – classificou, em 1966, os materiais expositivos de Didi como elementos próprios de uma arte original, diferenciada: “palha de dendê, búzios, contas, couro, costuras, que aprendeu com o babalorixá Martiniano Bonfim, que, por sua vez, foi buscar na África, com os africanos, os ensinamentos dessa arte” (1966, p. 2). Além de resgatar uma herança negra vinda da Baía do Benin, Didi deu segmento a conhecimentos artísticos de grande importância para o culto do candomblé. Observando os artefatos criados por Mestre Didi, nos quais são representados Nanã, Obaluaê, Ossãe e Oxumaré, entre outros orixás, Mauricio define como:

²³ Roberto Luís Torres Conduru graduou-se em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 1986. Especializou-se em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) em 1988, e, em 1994, cursou Mestrado em História Social da Cultura, na mesma universidade. Em 2000 obteve o título de doutor pela Universidade Federal Fluminense (UFRJ).

²⁴ Deoscóredes Maximiliano dos Santos é um escultor, escritor e sacerdote afro-brasileiro popularmente conhecido como Mestre Didi nascido na cidade de Salvador (BA) em 1917escultor. É conhecido pela poética artística que funde elementos ancestrais e religiosos com sua experiência de vida baiana. Suas produções tem como inspiração a orixá Nanã, Mãe Terra-Lama que representa a agricultura e a alimentação que ajuda a manter a vida.

²⁵ Nasceu em 1937 na cidade do Rio de Janeiro. Foi um pintor, escultor, artista plástico e performático de convicções anarquistas muito renomado na cena artística brasileira. Sua relação com a arte começou em 1954, quando passou a tomar aulas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio de Janeiro). Ainda nesse ano, redigiu o primeiro de muitos textos relacionados a arte, e, entre 1955 e 1956, integrou o Grupo de Frente de artistas concretos. De 1959 em diante, se aproxima do Grupo Neoconcreto e une seu propósito aos demais membros: Reynaldo Jardim, Amílcar de Castro, Lygia Clark, Lygia Pape e Franz Weissmann.



Imagem 11. Mestre Didi, *Iwin-igi* (O espírito da árvore), s/l, 1995. Escultura. Nervura de Palmeira, palha de costa, couro, búzios, contas e miçangas, 170cm x 35cm x 16cm.

Objetos de rara beleza de forma e cor, de uma fantasia e uma plasticidade que deixam o simplesmente popular para alcançar planos bem mais elevados, eruditos mesmo. E um parentesco ou uma coincidência expressiva com um certo ângulo das assemblages do Pop, que também se socorre do folclore urbano dos EUA, enquanto em Didi o folclore é afro-brasileiro [...] quem sabe um caminho para os nossos pop-artistas potenciais? (Mauricio, 1966, p. 2).

Hélio Oiticica, por sua vez, seguia movendo suas bases. Em 1959, durante uma exposição na G4 – galeria voltada para a apresentação de novos artistas e manifestações vanguardista específicas –, Oiticica registrou Mosquito da Mangueira contemplando sua obra de nome *Relevo Espacial*. Nessa época o artista costumava fazer registros fotográficos dos espectadores experimentando seus trabalhos, especialmente seus amigos da Mangueira.



Imagem 12. Mosquito da Mangueira em 1966, contemplando a obra de nome *Relevo Espacial* (1959), de Hélio Oiticica. Foto: Alexandre Baratta.²⁶

Ele também fotografava suas produções em ambientes distintos, como a favela. Acredito que, nesse contexto, o deslocamento do espaço interno para a rua, poderia possibilitar uma nova atmosfera na qual o objeto estabeleceria novas conexões com os elementos do mundo. Oiticica apresentava grande simpatia pela etnia negra de maneira geral, desde sua forma de representar o mundo, ao culto de suas tradições e costumes. Para Conduru, os elementos que compõem as práticas culturais africanas aparecem com constância na produção de Oiticica, nunca eventualmente – “ao menos desde 1963, quando se explicitou no título B3 *Bólide caixa 3 “Africana”*” (2021, p. 270).

Além dos elementos plásticos-materiais que dão dimensões visuais a objetos artísticos como fantasias de carnaval, trajes de Egunguns e vestimentas

²⁶ SOARES, A; VALLE, M. *Modelagem eletrônica em software 3D Studio Max das obras “Penetrável” e “Relevo Espacial 3” de Hélio Oiticica*. XVI Congresso Interno de Iniciação Científica, UNICAMP, 2008. Disponível em: <PAINEL5 (unicamp.br)> Acesso em: 13 de ago. 2022.

de sujeitos populares, trabalhos como *Parangolé Capa 31* e o *P15 Capa 11* apresentam também, elementos plástico-verbais. No raciocínio de Conduru, “estar possuído” e “incorporar a revolta”, são ações que remetem ao universo afro-brasileiro. (2021, p. 270).

A organização das obras do MAN, produzidas por artistas de diferentes idades, nacionalidades, etnias e gêneros, conferiu ao conceito de arte negra um caráter mais amplo, sendo este anunciado publicamente em 1968, no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro. Baseando-se nas considerações de Abdias do Nascimento (1968), Conduru resgata a definição de que o museu abrigaria “obras de pretos, de brancos, de amarelos, dos homens de todas as raças e nacionalidades.” Nesse sentido importariam os “valores estéticos que só a raça ou a vivência dos valores da raça negra conferem à obra” (1968, p. 21).

Com a implementação da ditadura civil-militar no Brasil, em 1969, Nascimento passou a denominar como *Afro-brazilian Art* sua própria produção artística e de outros que compartilhavam da mesma temática. Ao invés de o sentido dessa designação se concentrar no fenótipo dos autores, o foco se projetou na descendência africana dos autores e nas características africanistas presente em suas obras. Segundo o autor,

(...) essa designação e esse entendimento inclusivo passaram a prevalecer efetivamente no Brasil apenas a partir da década de 1980, na crítica, em exposições, museus, universidades e outras instituições. Duas realizações o explicitaram publicamente, sinalizando a mudança. O marco crítico é “Arte afro-brasileira”, o capítulo publicado por Marianno Carneiro da Cunha no livro *História Geral da Arte no Brasil*, organizada por Walter Zanini em 1983 (Carneiro da Cunha, 1983). Expositivamente, o marco é “A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica”, a mostra e seus respectivos catálogos (Araújo, 1988), organizados por Emanuel Araújo no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1988 (2021, p. 284).

Segundo Marianno Carneiro da Cunha²⁷ em *Arte afro-brasileira* (1983), a denominação afro-brasileira é por si só, dual e provisória. A princípio, o autor parece interpretar a arte afro-brasileira de maneira restrita quando a define como

²⁷ José Mariano Carneiro da Cunha era um político, abolicionista, bacharel em direito e deputado federal carioca. Também foi vereador em Recife. Ingressou muito jovem na Faculdade de Direito de Recife (FDR), em 1866, com apenas quinze anos. A ligação com a academia fez de Carneiro da Cunha um defensor dos direitos e da liberdade do povo. Foi, ainda, um militante contra a escravidão. Esteve ao lado de figuras importantes, como Rui Barbosa, Herculano Bandeira e Joaquim Nabuco em meados da década de 1880.

“uma expressão convencionada artística que, ou desempenha função no culto dos orixás, ou trata de tema ao culto” (1983, p. 994). Porém, conforme a análise se aprofunda, outras formas de ver emergem. Nesse sentido, essa temática artística poderia superar o âmbito das religiões afro-brasileiras para atender dois novos domínios: os costumes próprios da cultura africana adaptados ao característico naturalismo presente na arte brasileira, e, a abordagem emergente de artistas negros e dos temas contextualizados em suas obras das décadas de 1930/40 em diante. As “artes corporais e decorativas” também entram nessa análise como “trajes, jóias, e outros objetos de uso pessoal.” Carneiro da Cunha analisa ainda, o africanismo encontrado na produção de Antônio Francisco Lisboa, mais conhecido como Aleijadinho, a qual mescla elementos e formas artísticas africanas com a arte popular brasileira e a arte barroca. O autor ainda chama atenção para as especificidades dessas obras:

dos artistas cobertos em geral por essa definição muitos são brancos, outros mestiços e relativamente poucos são negros. Poderíamos subdividi-los, portanto, em quatro grupos, ou seja: aqueles que só utilizam temas negros incidentalmente; os que o fazem de modo sistemático e consciente; os artistas que se servem não apenas de temas como também de soluções plásticas negras espontâneas, e, não raro, inconscientemente; finalmente os artistas rituais. Os três primeiros grupos definiriam o termo afro-brasileiro em seu sentido lato e o último grupo em sentido estrito. (Carneiro da Cunha, 1983, p. 1023).

Ao observar a produção artística negra em meados do século XIX, Carneiro da Cunha identifica uma lacuna que só volta a ser preenchida significativamente em torno de 1940, século XX (Carneiro da Cunha, p. 1022). Em tom de crítica, Conduru aponta a ausência de temas negros nas obras de Estevão Silva (1844-1891), Arthur Timóteo da Costa (1882-1922), e outros, diferente dos trabalhos de Emanuel Araújo. Segundo ele, como curador “Araújo não tem hesitado em contrapor obras de africanos e afrodescendentes, mais quase todo tipo de representação dos mesmos, desde o início da escravidão no Brasil até hoje.” Incorporando a característica inclusiva da arte afro-brasileira, em *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica* (1988), Araújo foca na produção artística de afrodescendentes, mas não limita a autoria artística aos negros e negras.

Para discutir a relação entre África e Brasil, Roberto Conduru traz grandes contribuições no livro *Arte Afro-brasileira* (2012). Ele define essa temática artística como

uma particularidade resultante da conexão entre africanidade e brasilidade, algo intrínseco às obras produzidas por pessoas de origem africana e/ou às obras nas quais elas estão representadas. A arte afro-brasileira seria, assim, a produção decorrente da confluência e fusão de princípios, práticas e elementos da arte africana aos da brasileira, sendo ou uma interpretação brasileira da arte africana, ou a arte brasileira feita com sotaque africano, ou, ainda, um artístico *caminho do meio* entre África e Brasil (Conduru, 2012, p. 9).

Podemos tomar como referência complementar a definição resumida empreendida por Maria Helena Leuba Salum²⁸ em *Cem anos de arte afro-brasileira* (2000), que considera Arte afro-brasileira “qualquer manifestação plástica visual que retome, de um lado, a estética e a religiosidade africanas tradicionais, e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil.” (Salum, 2000, p. 113, apud. Conduru, 2007, p. 11)

O autor identifica no processo histórico do Brasil fatores determinantes para que a arte produzida pelo negro apresente tamanha pluralidade. Dentre as inúmeras proibições, os métodos escravistas negavam aos negros escravizados ou livres o direito ao culto de suas práticas e costumes. Era-lhes exigido, em contrapartida, o uso excessivo de força física e das suas habilidades para a “construção de cidades, edifícios militares, religiosos e civis, monumentos, obras de arte” e demais elementos necessários para o funcionamento da sociedade vigente na época. Devido a essa dinâmica exploratória adotada pelo colonialismo, os negros foram coagidos a contribuir com “o implante, réplica e renovação das culturas artísticas europeias no Brasil” (2012, p. 13). A diversidade étnica e cultural que é por natureza uma característica dos povos africanos, não só se intensificou, como obteve maior adaptabilidade diante de possíveis situações adversas.

Por se fundar nas práticas religiosas e culturais do negro no cotidiano, a arte afro-brasileira é definida também pelas passagens históricas que conferiram ao povo negro características específicas da sua construção. Talvez aí resida a preocupação de Conduru em abordar brevemente situações que ocorreram em

²⁸ Possui graduação em Educação Artística pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) desde 1979 e, mestrado em Ciência/Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP). Também é doutora em Ciência Social pela mesma universidade desde 1996.

determinados períodos. Elas, sem dúvida falam muito sobre quem somos e sobre que arte produzimos enquanto população miscigenada.

1.3. **Emanoel Araújo e o Museu Afro Brasil: um porta-voz de discursos**

O Museu Afro Brasil (MAB) está localizado na cidade de São Paulo (SP), mais precisamente no pavilhão Manuel da Nóbrega, no parque Ibirapuera. Foi fundado no ano de 2004, como desdobramento de um conjunto de afro-exposições realizadas por Emanoel Araújo. Araújo foi um artista, curador, museólogo, teórico de arte – entre outras atribuições – nascido em 1940 no município de Santo Amaro da Purificação, estado da Bahia, BA. Segundo consta no site oficial do MAB²⁹, sua experiência com a arte teve início na Imprensa Oficial de Santo Amaro da Purificação, onde estudou composição gráfica. Com cerca de 19 anos, em 1959, realizava sua primeira mostra individual, ainda em Santo Amaro, sua terra Natal. Em meados de 1960 passou a residir na capital do estado, Salvador, onde estudou gravura pela Escola de Belas Artes da Bahia, vinculada à UFBA (Universidade Federal da Bahia).

Entre 1981 e 1983 atuou como diretor do Museu de Arte da Bahia, e, cinco anos depois, 1988, lecionou artes gráficas escultura no Artes College, pela City University of New York. Em 1922 assumiu a diretoria da Pinacoteca do Estado de São Paulo, até 2002. Em 1995 e 1996 participou enquanto membro da Comissão dos Museus e do Conselho Federal de Política Cultural, formados pelo Ministério da Cultura. No ano de 2004, finalmente, instituiu o MAB, onde foi Diretor-Curador.

Além da rica atuação profissional, Araújo colecionava prêmios e condecorações: é considerado hoje, um dos nomes de maior referência dentro da arte brasileira. Em 1966, foi premiado pela primeira vez na II Exposição Jovem Gravura Nacional no Museu de Arte de São Paulo. Seis anos depois, em 1972, recebeu medalha de ouro no circuito internacional, mais precisamente na 3ª Bienal Gráfica de Florença, Itália. Em 1973 foi premiado pela Associação Paulista de Críticos de Arte (ACPA) como melhor gravador, e, dez anos depois,

²⁹ Museu Afro Brasil. *Emanoel Araújo*. 2022. Disponível em: ><http://www.museuafrobrasil.org.br/o-museu/emanoel-araujo>> Acesso em: 22 de jun. 2023.

como melhor escultor. Foi premiado duas vezes, em 1998 e 2007, pela Associação Brasileira de críticos de arte (ABCA). Um tempo depois, em 2020, recebeu o Prêmio Clarival do Padre Valladares e a Medalha de Zumbi dos Palmares pela Câmara municipal de Salvador. No ano seguinte, recebeu, pelo Governo do Estado de São Paulo, a Medalha Tarsila do Amaral.

Para Conduru, em *Ogum Históriador? Emanuel Araújo e a historiografia da Arte afrodescendente no Brasil* (2009), Araújo tem ajudado a reescrever a história da arte afro-descendente no Brasil por meio de obras de arte, textos, livros, exposições, museus (2009, p. 160)". Segundo ele, sua obra promove a construção de uma arte contemporânea brasileira vinculada à identidade africana por meio dos caminhos abertos outrora por Rubem Valentim e Abdias do Nascimento.

Segundo considera Conduru, Araújo tem em Nascimento um referencial no que tange às intervenções culturais em prol da conquista de espaços públicos para que a produção artística relacionada seja incluída, e a comunidade negra brasileira seja também inserida nesses espaços. O autor define como "original, contínua e crescente" a ação de Araújo frente à causa afrodescendente, tanto em arte quanto em outros domínios. Em seu entendimento, desde a década de 1980, movimento algum deu conta de consolidar a amplitude de elementos e variantes que se convencionou designar arte afro-brasileira.

Os múltiplos caminhos abertos e trilhados por esse filho do orixá Ogum, o Senhor da Invenção e dos Caminhos para os nagôs, nos fazem pensar as contribuições de Araújo para a história da arte, tanto a da arte afrodescendente, em particular, quanto a da arte no Brasil de modo geral (Conduru, 2009, p. 160).

Suas numerosas produções enquanto artista, frequentemente relacionadas à temática 'afrodirecionada', ao mesmo tempo que desenhavam a essência do termo, impulsionavam também ações que culminaram na fundação do espaço expositivo – "num processo que durou cerca de 20 anos de pesquisa, formação de uma grande coleção particular (que se converteria, em grande medida, no próprio acervo do MAB) e negociações políticas"³⁰.

³⁰ Sua instituição se deu por meio do decreto municipal n°. 44.816/2004 instaurado na gestão da então prefeita Marta Suplicy, que contou com a cooperação de profissionais da área, museólogos, artistas, historiadores, antropólogos e pedagogos (Menezes, 2022, p. 215).



Imagem 13. Emanuel Araújo, *Menino com catavento*, Lenach, 1964. Xilogravura em cores impressa s/ papel, 37 cm x 53,5 cm.

O MAB dispõe fisicamente de dois andares, cada um deles dedicados a funções diferentes. O primeiro, que sediou mais de 180 mostras entre 2004 e 2015, é destinado a exposições temporárias. O segundo, dividido em seis núcleos – “África: diversidade e permanência; Trabalho e escravidão; Religiosidade afro-brasileira; Sagrado e profano; História e memória; e Artes plásticas: a mão afro-brasileira” –, é responsável pelas exposições de longa duração, exibindo um acervo com cerca de sete mil obras. Os núcleos são organizados de maneira contínua e se dividem em cores, não em salas, dando conta de apresentar arte contemporânea, arte do século XIX, arte do século XVIII e a arte dita “popular”, todas englobadas em setores (p. 223). Segundo consta no documento *Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva* (2006) a instituição tem como objetivo,

(...) unir História, Memória, Cultura e Contemporaneidade, entrelaçando essas vertentes num só discurso, para narrar uma heroica saga africana, desde antes da trágica epopeia da escravidão até os nossos dias, incluindo todas as contribuições possíveis, os legados, participações, revoltas, gritos e sussurros que tiveram lugar no Brasil e no circuito das sociedades afro-atlânticas (Araújo, 2006, p. 12).

O espaço expositivo funciona como materialização do pensamento e das ideias de Araújo, sobre o que de fato seria a arte afro-brasileira. Quanto à ambição do artista, assim como a coleção do museu, está em analisar e considerar as possíveis questões levantadas dentro da área – talvez por se reconhecer a complexidade resultante dos inúmeros cruzamentos históricos que compuseram a urgência de tais discursos, edificadores desse espaço representativo. Tantas são as perspectivas e narrativas que a afro-brasilidade na arte se torna um tema amplo, instável. Instável por que é móvel – “é como um pêndulo”. A materialização do pensamento de Araújo apresenta, em consequência disso, um caráter diverso, “oscila[ndo] entre considerações ora mais devotadas à autoria, ora à forma e ao tema”. Menezes, se referindo à exposição de longa duração do MAB, a define como “uma síntese aberta, [que] direciona o acúmulo dessas interpretações para um discurso mais abertamente político, de reivindicação de um espaço museológico de grande porte para as artes e expressões culturais afro-brasileiras” (2022, p. 224).

Como todo grande projeto, o Museu Afro Brasil possui seus problemas, são questões de caráter bem particular: "o caráter enciclopédico do museu". A dessincronização do caráter artístico das obras e da linguagem museológica ali utilizada, com a lente empírica pela qual o público alvo da instituição traduz as obras, é, em minha compreensão, "a mais flagrante contradição nesse processo", como se refere o autor. Apesar dos nobres valores de atender as necessidades, os anseios, daquele que é motivador do plano museológico – o "negro jovem e pobre" segundo Araújo (2006, p.13) –, acredito ser necessário um resgate de elementos didáticos e verdadeiramente representativos de sua respectiva vivência. Assim, talvez se faça efetiva a "formação educacional e artística" pretendida pelos organizadores. Conforme considera Menezes:

Os poucos textos de parede e a falta de sinalização de núcleos e obras, entretanto, colaboram para a dificuldade de leitura e entendimento da lógica expositiva – um certo excesso de subjetividade curatorial que torna o museu pouco didático e, por consequência, menos acessível àqueles que a instituição pretende justamente atingir (Menezes, 2022, p. 224).


Nas palavras de Araújo em *Museu Afro Brasil – um conceito em perspectiva* (2006), matéria publicada no site oficial da instituição, "esse é um museu muito difícil" (2006, pp. 224-225). Vejo que apesar de difícil funciona como um 'dispositivo' necessário – novamente trazendo Foucault – que atua como um coletivo de atos, de discursos anti-epistemicidas, pondo à mesa as reflexões importantes e "muitas vezes silenciada sobre os processos de mestiçagem, de absorção e rejeição dos aportes africanos pela sociedade brasileira na constituição das artes, culturas e identidade nacionais. O rico acervo e as mostras até o momento apresentadas retomam, em variados formatos, o que defendia – para mim – o patrono fundador do espaço: discussões pertinentes que hoje articuladas tomam forma de "um poderoso discurso sobre arte afro-brasileira e das relações entre arte, África e Brasil, consolidado ao longo de 14 anos de existência; mas não o único [discurso]". O evidente "*boom*" de exposições, como referido por Menezes (2022, p. 225), provocam discussões longas, complexas, mas de fato valiosas, edificantes. Novos discursos a partir da visão de outros artistas vêm a todo momento ganhando espaço. O vasto

campo de estudos sobre colonialidade e decolonialidade³¹ é um exemplo de como esses poderosos discursos podem se desdobrar em movimentos multidirecionais e dimensionais, sendo, portanto, o MAB, a representação de uma grande lupa que amplia e explana o que se articula por trás de cada assunto.

Para finalizar, com o auxílio dos autores abordados neste primeiro capítulo, pudemos conhecer o impacto e a importância das ações desenvolvidas por Abdias do Nascimento e Emanuel Araújo, entre outros artistas, nos meios artístico e político no Brasil. Das rachaduras que dividem conceitos, abordamos a complementariedade existente entre as nomenclaturas de arte negra, arte afro-brasileira, arte sacra afro baiana, arte preta, arte afrodescendente, arte diaspórica etc, para entender que apesar da distinção de termos, as tendências pertencem ao mesmo universo. Vale lembrar que, apesar de terem a mesma origem, esse ponto de partida em comum não as torna iguais, elas são diferentes e se inclinam a objetivos distintos também.

Este texto nasce como tomada de consciência em relação ao surgimento constante de novos discursos. Ainda que futuras problemáticas venham a sobrepor os estudos decoloniais, seus registros permanecerão como cicatrizes. Portanto, com base na metáfora da rachadura inspirada na instalação de Doris Salcedo, interpreto a fissura onde a presença negra resiste ao epistemicídio, como um abismo que se modifica, mas que nunca se fecha por completo.

³¹ “A “colonialidade” é um conceito que foi introduzido pelo sociólogo peruano Anibal Quijano, no final dos anos 1980 e no início dos anos 1990. (...) Quijano deu um novo sentido ao legado do termo colonialismo, particularmente como foi conceituado durante a Guerra Fria junto com o conceito de “descolonização” (e as lutas pela libertação na África e na Ásia). A colonialidade nomeia a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje, da qual colonialismos históricos têm sido uma dimensão constituinte, embora minimizada” (W. Mignolo. *Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade*. PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ, 2017). A decolonialidade trata-se, por sua vez, de uma vertente de pensamento que tem por objetivo estudar as consequências da colonialidade e do sistema moderno, bem como romper com esse paradigma e criar um mundo além dos muros de ódio, desigualdade e opressão.



alguma
coisa
faltou
aqui.

Imagem 14. Maurício Bittencourt, *Alguma coisa faltou aqui*, Galeria Sala, Centro de Artes, UFPel, 2022. Impressão sobre papel.³² Foto: Maurício Bittencourt.

³² “*Alguma coisa faltou aqui* é uma intervenção artística, que pode ser aplicada de várias formas (cartaz, adesivo, imagem digital, página de livro, filtro do instagram). Seu enunciado – principalmente aplicado pensando-se na lógica de uma intervenção urbana – cria, através de sua leitura (é importante ressaltar esse gesto), uma ausência, um lapso, uma vez que, ao anunciar que algo faltou, ao intervir no espaço, ele retira algo metaforicamente, e volta a existir apenas como palavra. Assim ele causa uma modificação no espaço que for intervir trazendo a duplicidade do discurso” (algo dito enquanto possível verdade)” (Informação online fornecida via áudio. Bittencourt, 2023).

**alguma
coisa
faltou
aqui.**

2. O campo das artes visuais e as relações étnico-raciais no Brasil: convergências e divergências.

*Agô, agô, agô. Passou-se o tempo em que preto tinha senhor.
Agô, agô, ago. Peço licença para falar de amor.
Agô, agô agô. Passou-se o tempo em que preto tinha senhor.
Agô. Agô ao passado e aos nossos ancestrais,
Que por séculos foram apagados, mas que hoje não serão mais.
Agô mojoba gbagba. Meu respeito e licença aos antigos,
Que em memória em meu peito carrego comigo.
Ancestralidade. São todos que vieram antes de nós.
Nasceram, sorriram, choraram, sofreram, morreram, e hoje somos nós.
Somos sonho, somos força, somos resistência,
Mesmo que uma parcela da população nos rejeita.
Somos a liberdade dos que não tiveram, e hoje somos o que quisermos.
Negro brasileiro tem a África no peito,
Tem coroa de reis e rainhas em forma de cabelo.*

Pretos e pretas, bora ocupar. Hoje corrente é colar e pulseira, e é só isso que devemos usar.
Agô, agô, agô. Peço licença para falar de amor.
Um corpo preto tem muita história para contar.
São tantas experiências e vivências que o mundo não está preparado para escutar, mas a
gente quer viver e quer falar de amor.
Enquanto branco só nos coloca apenas num lugar de dor.
Por que não muda as estruturas se se acha o senhor?
Agô, agô, agô. Passou-se o tempo em que preto tinha senhor.
Mas o assunto aqui é amor, é afeto.
Começando por me amar, olhar no espeço e me gostar, enegrecer essa beleza preta.
Agô, agô, agô. Eu sou a cura e curo minha própria dor.
Mas o que ajuda nessa cura, são os aquilombamentos.
São os pretos se respeitando, se amando, se erguendo.
Agô, agô, agô. Que essas minhas últimas palavras se realizem por favor.
Agô...

Preta Mina, Agô, 2022, Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS)



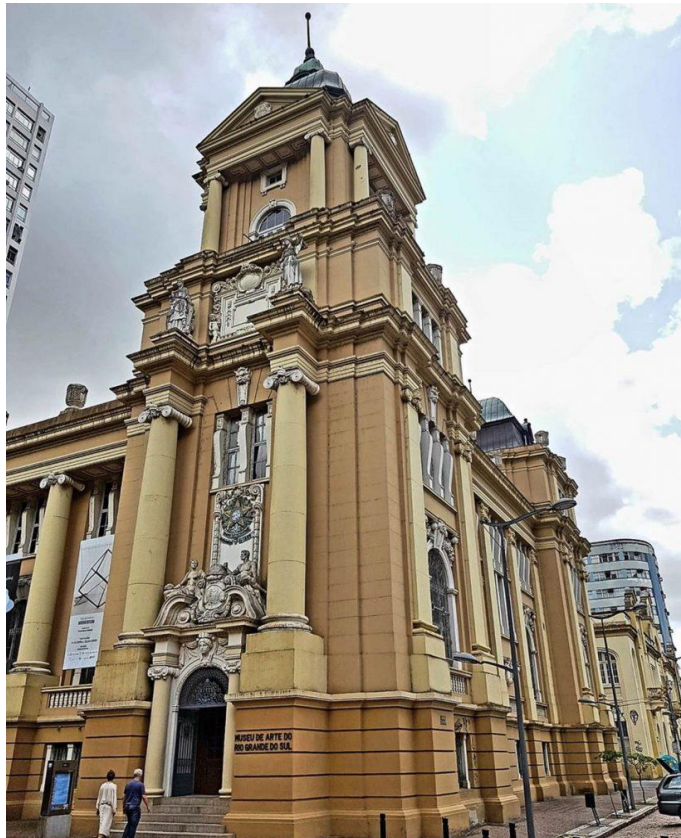


Imagem 15. Fachada do MARGS. Foto: MARGS



Imagem 16. Entrada do MARGS. Foto: MARGS.



Imagem 17. Hall de Entrada do MARGS. Foto: MARGS.



Imagem 18. Preta Mina, Agô, Acervo MARGS, 2022. Performance. Foto: Dani Barcellos.



Imagem 19. Preta Mina, Agô, Acervo MARGS, 2022. Performance. Foto: Dani Barcellos.

Durante a performance *Agô* (2022), apresentada no hall de entrada do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), a artista Preta Mina³³ se apropriou do termo que em iorubá representa ‘permissão’ para performar um pedido de licença à ancestralidade negra, que em sua grandeza e diversidade se fez presente em cada um dos trabalhos expostos na exposição *Presença Negra*, mostra artística gaúcha realizada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) no ano de 2022, que teve Igor Simões³⁴ e Izis Abreu³⁵ como curadores, com o auxílio da assistente de curadoria Caroline Ferreira³⁶.

Agô foi apresentada como espetáculo de abertura da exposição, sendo a obra que recebia os espectadores. A performance deu passagem ao rico e extenso debate realizado pela mostra que buscou apresentar discussões relativas à presença negra no sistema das artes no Rio Grande do Sul. À vista disso, incorporo a obra ao texto como pedido de licença à ancestralidade africana, para que possamos interpretar e desenvolver conceitos sociais referentes ao povo negro.

³³ Danielle Costa, artista multimídia que utiliza o nome artístico de Preta Mina, atua como pintora, poetisa, bailarina e performer. Diferentes atravessamentos relacionados a questões de negritude fazem emergir tal personagem sobre a pele de Danielle. Curiosamente, “pretos Mina” eram uma categoria de africanos escravizados e traficados da Costa do Ouro ou Costa Mina para a América Latina entre os séculos XVII e XIX. A designação “Mina”, portanto, correspondia a uma determinada procedência de escravos, dentre outras – como angolas, cabindas, benguelas, monjolos, entre outros -, usadas para diferenciar numerosos grupos culturais, étnicos e linguísticos. Ainda que fosse trocado ou vendido, um compilado de informações acerca da cor, origem, idioma e costume do escravizado, acompanhava-o por toda a vida, como uma espécie de relatório vitalício de suas características e particularidades.

³⁴ Igor Moraes Simões é graduado em Artes Visuais e mestre em Educação pela Universidade Federal de Pelotas (UFPeL). É doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) onde hoje atua como professor adjunto de História Teoria e Crítica da Arte e Metodologia e Prática do Ensino da Arte. É PHD em História das Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (USP). Também atua como membro do Comitê de acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), entre outras organizações, trabalha com história da arte e com o tema das questões raciais na arte brasileira, além de sua atuação como curador. Atualmente, mantém atividades concentradas no debate sobre arte brasileira e racialização em instituições como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), Instituto Itaú Cultural, Instituto Moreira Salles, MAC/ USP-Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, universidades do Brasil e exterior.

³⁵ Izis Tamara Mineiro de Abreu é graduada em História da Arte e mestra em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É servidora do MAC, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, também compõe o Conselho Curatorial do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Tem como tema de investigação a representação de corpos racializados como negros em acervos públicos de Porto Alegre.

³⁶ Caroline Ferreira Führ é graduanda em Design Visual pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Führ conta com participações em mostras, eventos científicos e projetos de pesquisa dedicados às áreas de design e artes visuais.

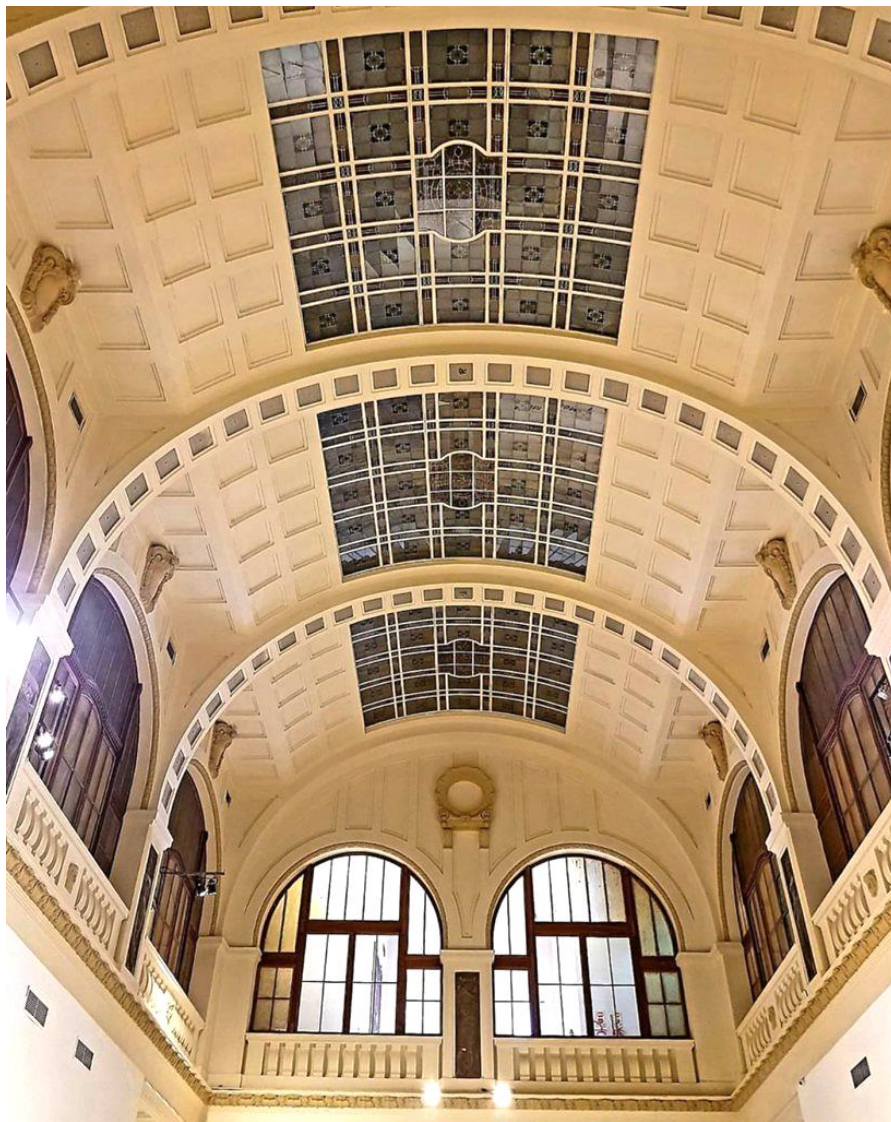


Imagem 20. Claraboia que ilumina os salões expositivos. Foto: MARG

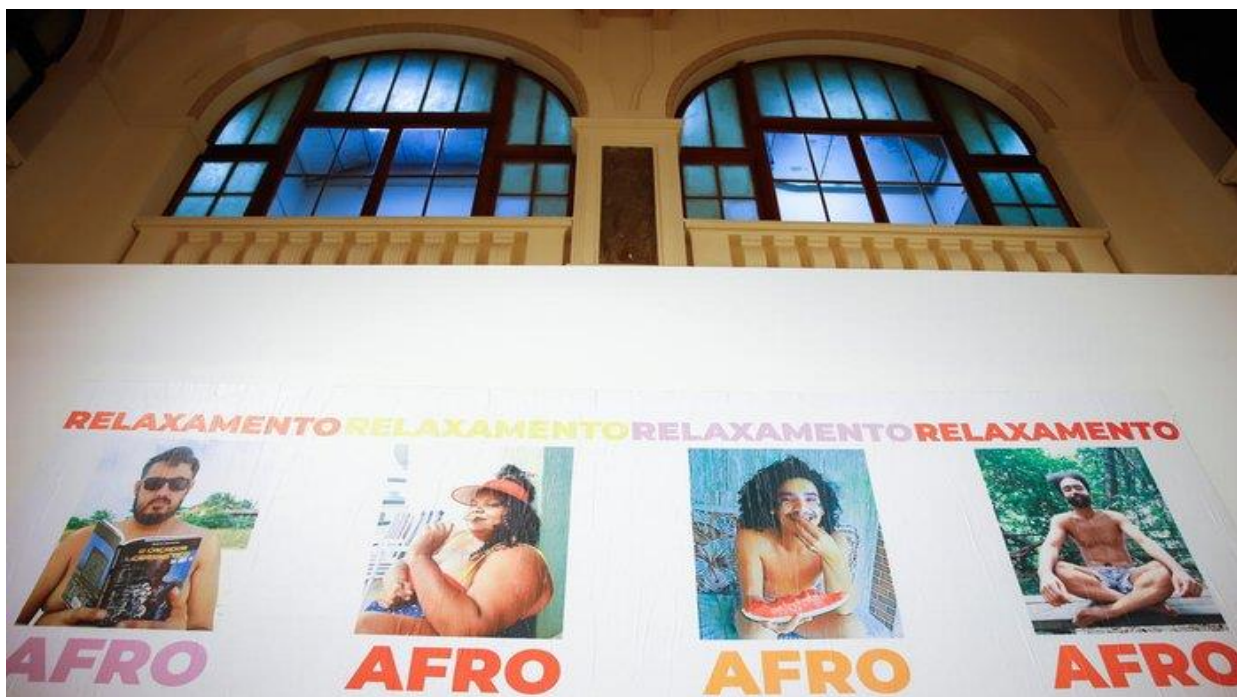


Imagem 21. Silvana Rodrigues, *Relaxamento afro*, Coleção da artista, 2021. Lambes, 200cm x 600cm – “(...) foi utilizado para envolver o prédio do Margs, em convite para visitar a mostra” (Anselmo Cunha, agência RBS).

No presente capítulo pretendo apresentar as bases teóricas para análise de obras expostas em *Presença Negra*. Primeiramente, será utilizado o conceito filosófico de epistemicídio para analisar o que a exposição discute. A partir deste, serão brevemente abordadas noções como a racialidade e outras ideias implicadas, tais como discussões sobre racismo étnico-cultural, estoque cultural e o que de fato é cultura; o processo de produção e validação de saberes considerados universais; a padronização de seres em detrimento à (des)universalização de outros; a terceirização da mulher negra como categoria social, as diferenças entre contrato social e racial, entre outras, serão aqui desenvolvidas. Procuraremos entender, com isso, de que forma o resultado final dessa associação de ideias implica na deslegitimação de saberes fundados em culturas consideradas inferiores, o que justificaria o racismo.

Para melhor me aproximar da história existente por trás de *Presença Negra*, formulei três questionários, um contendo oito perguntas e outros dois contendo quatro. Os questionários foram aplicados aos curadores Igor Simões e Izis Abreu, e ao artista expositor Paulo Ferreira³⁷, em formato de entrevista semiestruturada. As conversas aconteceram durante o primeiro semestre de 2023, de maneira remota, através de chamada de vídeo e de voz. Foram abordados assuntos como a trajetória profissional e acadêmica dos curadores, as referências que estruturam os trabalhos e pesquisas realizados por eles, quais critérios foram utilizados na montagem da exposição e na revisão crítica do acervo. Questões acerca da seleção e do levantamento de obras e artistas, de como se dá a relação entre as pesquisas de caráter histórico, teórico e a prática curatorial, e outras poucas de cunho pessoal, são também aplicadas.

³⁷ Paulo Ferreira é natural de São Paulo (SP), mas migrou para Rio Grande (RS) em 2017 com o objetivo de ingressar no ensino superior. Graduiu-se em Artes Visuais pela Universidade Federal de Rio Grande (FURG) e atualmente reside em Porto Alegre (RS). De família nordestina e predominantemente negra, Ferreira relaciona seu interesse pela arte e história africanas ao pertencimento cultural e étnico familiar. O artista se dedica à prática artística com ênfase em questões étnicas, como a presença negra no sistema da arte e nos museus.

No texto *Presença negra: conflitos e encontros* (2000), escrito em colaboração com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), João Reis³⁸ expõe o fato de o Brasil ter sido o país que mais importou escravos entre os séculos XVI e XVIII. Entre os séculos XVI e XIX, foram, segundo ele, em torno de quatro milhões de homens, mulheres e crianças, equivalente a mais de um terço de todo aquele comércio”. Apesar de se tratar de um catastrófico episódio, Reis acredita ser este o caminho para melhor compreender a contribuição africana para a formação histórica e cultural do país (2000, p. 81).

Para a historiadora da arte Anne Lafont, em *A arte dos mundos negros* (2023), a escravidão possibilitada pelas rotas do comércio atlântico demarca a construção de uma história mundial moderna fabricada através da África. A narrativa apresentada por Lafont, representa, no entanto, uma parcela da história que resistiu ao processo de aniquilação identitária empreendido pelos europeus contra os africanos. Segundo observa a autora, a imaginação humana e a concepção de novos mundos que negassem esse projeto de ressignificação de subjetividades, fez emergir o florescimento artístico africano e afrodescendente, que se disseminou por inúmeras partes do globo como um símbolo do fracasso do plano de desumanização representado pela escravidão. Segundo Lafont, a arte dos mundos negros representa, portanto,

(...) a longa história da resistência a um sistema iníquo que ela [a escravidão] revestiu com formas artísticas, segundo uma definição estendida da arte, que corresponde a estilização dos meios pelos quais os indivíduos vivem em sociedade. As roupas, os objetos e os espaços comuns eram meios pelos quais se expressava uma evasão à adversidade: eles decorriam de tradições espirituais, técnicas e ornamentais do continente; se transformaram no processo de criouliização próprio à colonização e se enunciaram como uma contribuição da África para o mundo (Lafont, 2023, p. 63).

Hélio Menezes³⁹ em *Exposições e críticos de arte afro-brasileira: um conceito em disputa* (2022) parece nos oferecer um norte para que possamos

³⁸ João José Reis é graduado em História pela Universidade Católica de Salvador (UCSal) e possui mestrado e doutorado pela renomada Universidade de Minnesota. Seus pós-doutorados incluem as Universidades de Londres, a Universidade de Stanford e o *National Humanities*. Hoje, se destaca como um dos mais importantes historiadores brasileiros, interessado em assuntos referentes à história e à escravidão no século XIX.

³⁹ Hélio Santos Menezes Neto nasceu no estado da Bahia (BA) em 1986. É antropólogo, curador e crítico de arte, além de pesquisador na área. Graduou-se em Relações Internacionais, em

introduzir o tema das exposições de arte afro-brasileira. No decorrer do texto, o autor procura dar corpo e sentido a esse longo debate que multiplica cada vez mais pontos de vista, uns distintos dos outros. Mas o que nos evoca a ideia de arte afro-brasileira à primeira vista? Independentemente da perspectiva de cada um, caracterizar essa tendência artística como um conceito “instável”, conforme referido por Menezes, me parece um bom começo para uma compreensão básica.

Menezes utiliza como modelo para investigação do caráter expositivo em arte afro-brasileira, três exposições de diferentes expressões: *Diálogos ausentes*, *A cor do Brasil* e *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*. O autor elenca tais mostras como forma de tematizar e particularizar as expressões dessa arte, cada qual à sua forma. A primeira foi sediada no Itaú Cultural de São Paulo, entre 10 de dezembro de 2016 e 29 de janeiro de 2017, tendo Rosana Paulino⁴⁰ e Diane Lima⁴¹ como curadoras. A segunda data de 2 de agosto de 2016 à 15 de janeiro de 2017 com curadoria de Paulo Herkenhoff⁴²

ciências Sociais e é mestre pela Universidade de São Paulo. Atualmente, cursa doutorado em Antropologia Social na mesma universidade. É *affiliated scholar* (do inglês, acadêmico afiliado) do BrazilLab pela Universidade de Princeton. Enquanto pesquisador, se interessa pelo trânsito e pluralidade de linguagens artísticas na cultura visual brasileira e diaspórica contemporâneas. Em março de 2024, Menezes passou a assumir a Diretoria Artística do Museu Afro Brasil (MAB).

⁴⁰ Rosana Paulino nasceu em São Paulo (SP) no ano de 1967, onde até os dias atuais reside. É artista visual, pesquisadora e educadora. Também é doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP) e especialista em gravura pelo London Print Studio. Seu trabalho se destaca pela tradução do seu pensamento social para produções de formatos diversos. Suas obras tem como enfoque principal as questões de etnia e gênero, abordando o papel da mulher negra na sociedade brasileira. Foi, inclusive, a primeira artista negra brasileira a ganhar uma exposição individual na Pinacoteca do Estado de São Paulo. A mostra era nomeada “A Costura da Memória” e ganhou espaço também no Museu de Arte do Rio (MAR).

⁴¹ Diane Sousa da Silva Lima é uma escritora, pesquisadora e curadora independente nascida em 1986 na cidade de Mundo Novo, localizada no estado da Bahia. Sousa é mestra em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). É pesquisadora costuma relacionar a perspectiva decolonial às práticas curatoriais que desenvolve. É representante do pensamento feminista negro na contemporaneidade, questionando em seu trabalho o modo de funcionamento do sistema hierárquico da arte.

⁴² Paulo Estellita Herkenhoff Filho é nascido no ano de 1949, na cidade de Cachoeiro de Itapemirim (ES). Foi, durante os anos 70, um dos inauguradores da videoarte no país, migrando um tempo depois da carreira de artista para a de curador e crítico de arte. Ostenta hoje, o status de um dos mais destacados pesquisadores e curadores de arte brasileira. Tem ampla projeção internacional também, sendo considerado referência fundamental para especialistas da área. Atuou como diretor e curador em diversas instituições, sendo em 2002, por exemplo, um dos poucos brasileiros a ocupar o cargo de curador do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA).

e Marcelo Campos⁴³. A última foi realizada na Pinacoteca de São Paulo, de 12 de dezembro de 2015 a 27 de junho de 2016 sob curadoria de Tadeu Chiarelli⁴⁴. O autor elenca tais mostras como forma de tematizar e particularizar as expressões dessa arte, cada qual a sua maneira.

Diálogos ausentes, primeiramente, trabalhava com a ideia do silenciamento negro frente às formas de pensamento e manifestação das culturas europeias. A pretensão das curadoras era fazer com que vozes fossem ouvidas e que a abundante produção afro-brasileira se tornasse visível. A exposição ainda apresentava uma característica muito particular frente as outras: era curada por duas mulheres negras. Tendo em vista a predominância masculina e branca na área, a presença das duas como carro chefe na organização da exibição foi algo, ao meu ver, revolucionário. A mostra chamava atenção pela complexidade dos debates. Discussões contemporâneas como interseccionalidade⁴⁵ – muito abordada pelo feminismo negro ultimamente –,

⁴³ Marcelo Campos é um professor associado ao Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Em 2005 tornou-se doutor em Artes Visuais pela Escola de Belas artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Natural da cidade (RJ), Campos trabalha e vive no Rio. Foi diretor da Casa França-Brasil entre 2016 e 2017 e é curador do Museu de Arte do Rio (MAR), além de atuar como professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. É também membro dos Conselhos Museu do Paço Imperial e do Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, ambos no Rio de Janeiro. Apresenta interesse nos estudos afro-diaspóricos dentro da arte como temática de pesquisa, tendo textos, periódicos, livros e catálogos publicados nacional e internacionalmente.

⁴⁴ Nascido em Ribeirão Preto (SP), no ano de 1956, Chiarelli se iniciou no mundo das artes ainda criança, frequentando o curso infantil oferecido pela Escola de Artes plásticas de Ribeirão Preto. Mais tarde prestou vestibular para o curso de Artes Plásticas, apresentando grande interesse em história da arte. Graduiu-se e na sequência ingressou no mestrado pelo Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo (USP) abordando a crítica de arte de Monteiro Lobato em sua dissertação. Concluiu o curso em 1989, iniciando o doutorado na mesma universidade um tempo depois. Optou, como tema de pesquisa, pela crítica de arte a partir dos estudos de Mario Andrade. É professor do Departamento de Artes Plásticas da USP desde 1983, sendo responsável pelas disciplinas de Evolução das Artes Visuais IV e História da Arte no Brasil II. Chiarelli hoje se destaca por sua excelente trajetória acadêmica e curatorial.

⁴⁵ “A associação de sistemas múltiplos de subordinação tem sido descrita de vários modos: discriminação composta, cargas múltiplas, ou como dupla ou tripla discriminação. A 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. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento” (CRENSHAW, Kimberle. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. Revista Estudos Feministas. Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000100011&lng=pt&tlng=pt> Acesso em: 16 de jun. 2023).

raça, intolerância e perseguição religiosas, efeitos do racismo, como as demais formas de violência sofridas pela população negra no Brasil, se mostravam presentes. Segundo o texto de apresentação,

Diálogos ausentes faz com que nossas vozes se tornem presentes e sejam ouvidas à medida que revela parte da abundância da produção das artes afro-brasileiras e cria uma estrutura de debate sobre a invisibilidade dessa mesma produção: uma invisibilidade gerada em grande medida pelo racismo estrutural que aprisiona boa parte das instituições artísticas aos modos de pensar e de se manifestar das culturas europeias (Paulino, Lima, 2016, apud. Menezes, 2022, p. 226-227).

A cor do Brasil, realizada no Museu de Arte do Rio (MAR) durante os jogos Olímpicos, recebeu do autor a qualidade de “uma megaexposição”. O objetivo da mostra era apresentar percursos, inflexões e transformações da cor na história da arte brasileira.” Como descrito pelo próprio autor, o circuito expositivo contava “com obras que não necessariamente tematizavam questões afro-brasileiras”. Como caminho para a vinculação dessa tendência se optou pela “criação de um núcleo próprio, denominado especificamente Arte afro-brasileira, dentro da exposição.” Buscava-se, todavia, investigar se, de fato, existia uma cor afro-brasileira na arte ou não. A resposta, segundo o autor, veio em duas direções diferentes: “pela inclusão de obras de “artistas da cor” (nos seus termos) ao longo dos núcleos temáticos (A invenção do Rio, Bandeira do Brasil etc.), ao lado de artistas e obras de outras procedências.” Entre esses artistas figuravam Antônio Bandeira (1922-1967), Arjan Martins, Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), Arthur Timótheo da Costa (1882-1922), Ayrson Heráclito, Dalton Paula, Estêvão Silva, Heitor dos Prazeres, Jaime Lauriano e Leandro Joaquim (1738-1798).

Um dado interessante aqui, ao meu ver, é a forma com que os curadores relacionaram os diversos assuntos expostos na exibição à ideia da cor, que aparecia como o fio condutor de tudo que se discutia ali. O segundo e, da perspectiva do autor, mais modesto núcleo,

(...) trazia obras de artistas negros e brancos: três fotografias de Walter Firmo (retratando personalidades negras da música carioca: Pixinguinha [1897-1973], Cartola [1908-1980] e Clementina de Jesus [1901-1987]); quatro telas de Rubem Valentim; sete colares de conta estilizados de Júnior de Odé, cada um dedicado a um orixá; uma tela

de Emanuel Araujo e outra de Carybé (Herkenhoff, Campos, 2016, apud. Menezes, 2022, p. 228).

A exposição intitulada *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*, ocorreu como um desdobramento de *Diálogos ausentes* – primeira mostra abordada na página anterior. A operação utilizada em *Diálogos*, primeiramente, ganha um novo tratamento em *Territórios*. Se, na primeira os termos afro-brasileiro e afrodescendente habitavam o texto como sinônimos um do outro, nesta, os termos ganham significados distintos. Mais que isso, a noção de afro-brasileiro se rende à divisão afrodescendente. Reunir artistas de estilos, gostos, expressões e sotaques artísticos diferentes dentro de uma temática instável, fluida, como a da arte afro-brasileira, costumava ser uma tarefa difícil. O método de separação dos termos operou como um grande facilitador nesse sentido. Evitar a unificação dos termos foi, na verdade, uma espécie de empreendimento lançado pelos curadores que pretendiam “circunscrever um movimento ou escola artística de difícil demarcação”. Isto pelo amplo significado que o termo “afrodescendente” representa, dada a ampla “aplicabilidade a contextos também extra-brasileiros”, por exemplo. Como apresenta o texto da mostra:

A princípio, o que norteou a exposição foi o desejo de traçar uma narrativa sobre a presença dos artistas afrodescendentes na arte brasileira [...], uma história que supostamente explicitasse o desenvolvimento e as transformações dessa parcela da arte do país, suas peculiaridades, os pontos de contato entre um período e outro etc. Porém, com a análise das obras logo parece que a ascendência africana de seus produtores era o único fator a uni-las (Chiarelli, 2015, apud. Menezes, 2022, p. 228-229).

A exposição *Territórios*, homenageada pela produção plástica, contava com três sessões que abordavam a não participação dos afrodescendentes na história da arte brasileira. Com obras que datavam do século XVIII à contemporaneidade, Chiarelli não pretendia seguir à risca a narrativa histórica de acordo com o recorte temporal adotado na construção da exibição. O objetivo era dar visibilidade a artistas negros de variadas épocas, não importando o motivo de suas produções, podendo estas serem ligadas ou não ao universo afro-brasileiro. Segundo o curador,

Aqui não interessava discutir como o negro foi visto durante a história, mas como o artista afro em vários momentos da história do Brasil conseguiu, de alguma maneira, se tornar agente dessa produção, e não modelo, figuração (Chiarelli, 2016, p. 230).

Representante da causa, Emanuel Araújo foi peça chave nisso, já que adquiriu para a Pinacoteca a maioria das obras expostas. O artista se destacou como o único negro a ocupar a direção da instituição entre 1922 e 2002, e, graças a sua gestão, obras de artista negros passaram a compor o acervo do museu, “de maneira deliberada e sistemática”. Hoje, é da Pinacoteca a deferência de museu paulista com maior presença de artista brasileiros afrodescendentes, considerando inclusive, o Museu Afro Brasil, edificado por Araújo no ano de 2004.

Observamos, portanto, através das três mostras acima, que a afro-brasilidade relacionada à arte denota um contexto realmente amplo. Ele não se limita a um determinado filtro ou parâmetro, como a etnia dos produtores ou os motivos da produção, ela de fato transborda a objetividade normalmente existente na maioria das tendências em arte, como é o caso do objeto norteador do trabalho, a exposição de arte *Presença Negra*. Reunindo 200 obras de procedências e formatos diversos, *Presença* se mostra diversa e extensa, apresentando 70 artistas históricos e ainda atuantes. Além das obras e peças de coleções que compõem a exposição, foram também incorporados ao conjunto de trabalhos, itens de mais de 20 instituições, como museus e coleções particulares – sendo alguma delas o próprio MARGS, a Casa de Cultura Mário Quintana (CCMQ), a Fundação Vera Chaves Barcellos (FVCB), o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), a Escola Municipal de Arte Carlos Alberto de Oliveira (Carlão), A Pinacoteca Aldo Locatelli, A Pinacoteca Ruben Berta e a Coleção Sartori, entre outras.

Sobre como a exposição foi concebida, Izis conta que o processo se iniciou em 2020, com postagens de conteúdos nas redes sociais, produzidos a partir do levantamento realizado no acervo do museu. A equipe que compunha o núcleo educativo pesquisava informações sobre a vida e obra dos artistas, para que a cada duas semanas (15 dias) o material reunido fosse postado. Após, o programa do MARGS organizou uma série de atividades com o auxílio de críticos curadores e artistas negros, para, em 2022, a exposição ser inaugurada.

Segundo a entrevistada, inteirar-se sobre a procedência dos artistas foi uma das principais maneiras de realizar a revisão crítica do acervo. Ao investigar quem são os artistas que estão ali, (são artistas consagrados na história da arte? São artistas mais experientes? Mais jovens? De que período?) é possível averiguar também o que outros artistas estavam falando naquele momento através de suas obras. De acordo com a curadora,

a ideia é a de a partir desses artistas, ver quem são os outros que estão também produzindo. Não é só a da ausência no acervo, parte muito disso também. É uma ausência também nos espaços expositivos, de mostrar os trabalhos de artistas negros. A exposição era isso. O foco era a autoria negra, a presença de artistas negros dentro do museu. (Abreu, 2023, informação verbal, anexo A, p. 198)

Definida como uma “grande exposição coletiva que traz a público o debate e a reflexão sobre a presença e representatividade negra no campo das artes visuais, a partir de uma perspectiva desde o Sul do Brasil”, a mostra foi inaugurada às 10h30mins do dia 15 de maio de 2022 permaneceu aberta até 21 de agosto de 2022. Devido à grande quantidade de artistas e itens apresentados, a mostra ocupou quase integralmente os espaços expositivos do museu, desde o Foyer, as Pinacotecas, Salas Negras e a Sala Aldo Locatelli.

Entendemos, portanto, que a arte afro-brasileira resulta do conceito das poéticas das encruzilhadas de Luiz Rufino⁴⁶, que parte dos cruzamentos de múltiplos conhecimentos condensados em manifestações poéticas tecidas na trama das experiências transatlânticas. Baseado no que consideram os teóricos da arte, considero de grande importância uma abordagem histórica que nos conduza ao que *Presença Negra* (2022) de fato discute.

⁴⁶ Luiz Rufino Rodrigues Júnior graduou-se em Pedagogia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em 2010, onde também se tornou mestre e doutor em Educação (2013). Atualmente é professor assistente na mesma universidade. A poética das encruzilhadas deriva da tese de doutorado de Luiz Rufino Rodrigues Junior intitulada *Exu e a pedagogia das encruzilhadas* (2017), que tem como proposta desenvolver a crítica e propor outros caminhos acerca das problemáticas do racismo, colonialismo e educação. Rufino pretende invocar e encarnar as potências de Exu que emerge nesse contexto como símbolo de um projeto político, poético e educativo frente à arrogância e a primazia próprios da lógica colonial – Segundo Rodrigues, “nessa mirada o orixá emerge como loci de enunciação para riscar uma pedagogia antirracista/decolonial assente em seus princípios e potências. Exu, enquanto princípio explicativo de mundo translado na diáspora que versa acerca dos acontecimentos, dos movimentos, da ambivalência, do inacabamento e dos caminhos enquanto possibilidades, é o elemento que assenta e substancia as ações de fronteira, resiliência e transgressão, codificadas em forma pedagogia” (Rodrigues, *Pedagogias das encruzilhadas*, 2018).



Imagem 22. Paulo Corrêa, *Terragrita*, Coleção do artista, 2021-2022. Material reciclado (papelão ondulado, tecidos, metais, cordas, alumínio, dente de animal), giz e pigmentos naturais, dimensões variadas. Foto: MARGS.

1.1. Epistemicídio e racialidade

O conceito de epistemicídio foi originalmente cunhado por Boaventura de Sousa Santos. Em *Construindo as Epistemologias do Sul* (2018), Santos busca observar os movimentos do imperialismo cultural para compreender de que forma os saberes e as contribuições sociais e culturais não assimiladas pela cultura branca foram destruídos na trajetória histórica da modernidade ocidental. O autor levanta dois questionamentos: (1) se “após séculos de trocas culturais desiguais, será justo tratar todas as culturas de forma igual?”, e, (2) se “será necessário tornar impronunciáveis algumas aspirações da cultura ocidental para dar espaço à pronunciabilidade de outras aspirações de outras culturas?” Em seguida, o autor responde:

(...) paradoxalmente — e contrariando o discurso hegemônico — é precisamente no campo dos direitos humanos que a cultura ocidental tem de aprender com o Sul global para que a falsa universalidade atribuída aos direitos humanos no contexto imperial seja convertida numa nova universalidade, construída a partir de baixo, o cosmopolitismo subalterno e insurgente (Santos, 2018, p. 129).

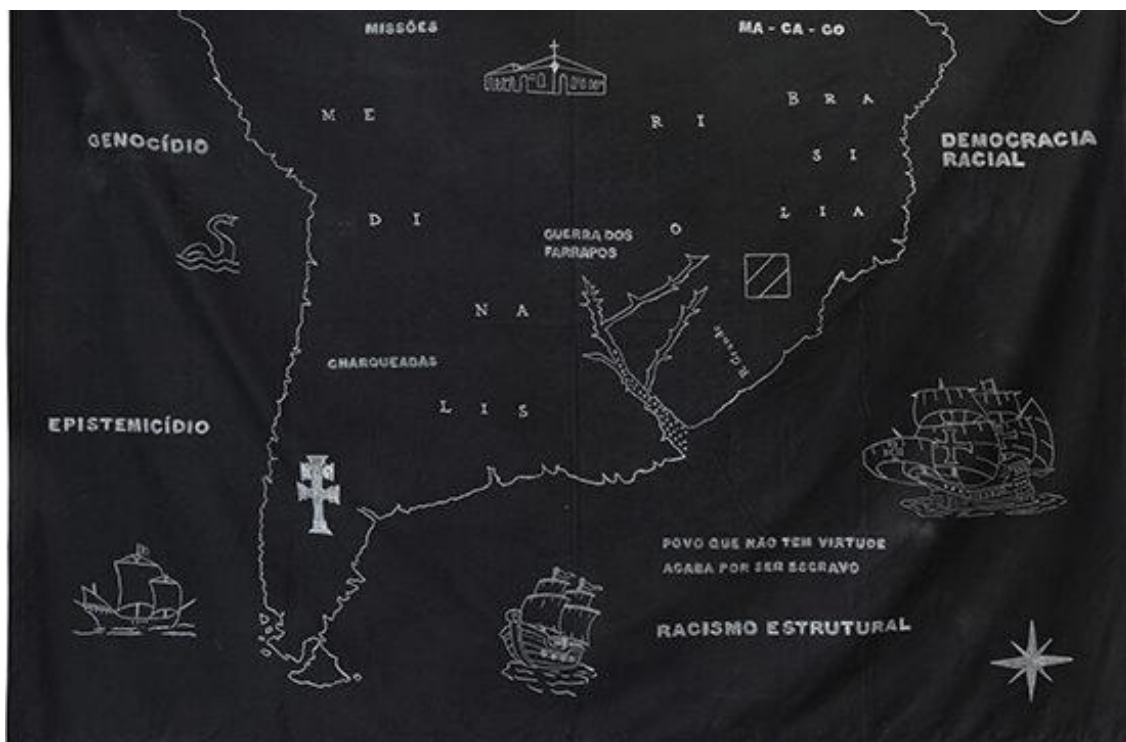


Imagem 23. Jaime Lauriano, *Não respeitamos símbolos racistas*, Coleção Sartori, 2021. Pemba branca (giz utilizado em rituais de Umbanda) e lápis dermatográfico sobre algodão preto, 158 x 198 cm. Foto: Anderson Astor.

A obra de arte disposta acima aborda o surgimento do epistemicídio, do genocídio negro, do mito da democracia racial e do racismo estrutural com a chegada das embarcações navais europeias ao Brasil no período colonial. O trabalho integra a artística intitulada *Presença negra*, tem autoria de Jaime Lauriano⁴⁷, artista responsável por uma vasta produção que acumula exposições individuais e coletivas, prêmios recebidos e participações em acervos permanentes.

O multiculturalismo, para Sousa Santos, possibilita a presença de uma política reacionária sob uma face democrática. Na dinâmica inclusiva do multiculturalismo, as culturas dominantes, tidas como completas, participam dos diálogos interculturais sem o risco de serem absorvidas por outras, também

⁴⁷ Lauriano nasceu em São Paulo, onde ainda vive, no ano de 1985. É graduado pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (FEBASP), desde 2010. Conta com inúmeras produções que o destacam no cenário artístico brasileiro. Sua obra – em peças audiovisuais, objetos e textos críticos – aborda as questões relacionadas às estruturas do sistema e às relações de poder, criticando sempre as estratégias violentas do estado contra a população, como a forma em que as instituições de controle social moldam a subjetividade dos sujeitos.

incluídas nesse rol de poder cultural. Santos identifica uma variante dessa ideia quando uma determinada cultura perpetuada e tida como protagonista – neste caso, a cultura ocidental – detém o privilégio de se autodeclarar incompleta sem que seja rompida ou alterada. Essa suposta incompletude cultural seria, segundo o autor, “o instrumento perfeito de hegemonia cultural e, portanto, uma armadilha quando atribuída a culturas subordinadas (2018, p. 129).” Santos aplica esse raciocínio ao processo de extermínio das culturas não-ocidentais empreendido pela cultura ocidental. Segundo ele,

é este o caso de muitas culturas dos povos indígenas das Américas, da Austrália, da Nova Zelândia, da Índia, etc. Estas culturas foram tão agressivamente amputadas e descaracterizadas pela cultura ocidental que recomendar-lhes agora a adoção da ideia de incompletude cultural, como pressuposto da hermenêutica diatópica, é um exercício macabro por mais emancipatórias que sejam as suas intenções” (Santos, 2018, pp. 129-130).

De maneira geral, a essência negra foi forjada de tal maneira, que a humanidade do sujeito negro foi reduzida à condição de objeto. Dentre as tais culturas invisibilizadas, está a negra. Porém o que se pode entender pelo conceito de cultura?

Marilena Chauí⁴⁸, discutindo *O que é cultura?* Em sua série online intitulada *Escritos de Marilena Chauí* (Grupo Autêntica, 2018)⁴⁹, aponta para o fato de as pessoas relacionarem ‘cultura’ a um domínio de conhecimentos, de saberes específicos, produzindo dessa maneira dois polos opostos: o de pessoas cultas e o de pessoas incultas. Na sequência, Chauí acrescenta: “não é isso a cultura”, relacionando o termo à palavra latina ‘colere’, que significa ‘cuidar’. Como exemplo, a autora traz as práticas da agricultura – o cuidado com a terra –, da puericultura – o cuidado com as crianças – e do culto – cuidado com os deuses – para explicar de que forma ele se relaciona com outros termos,

⁴⁸ Marilena de Souza Chauí é natural de Pindorama, município localizado no estado de São Paulo. Nasceu em 1941 e atua como escritora e filósofa brasileira. É professora de Filosofia política e Estética da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). Se destaca como uma das mais renomadas filosofas do país com uma extensa atuação em sua área. Foi uma das fundadoras do Partido dos Trabalhadores (PT) e é conhecida por sua importância no combate da ditadura militar. Graduiu-se em 1965 e dois anos depois, em 1967, concluiu o curso de mestrado. Em 1971 tornou-se doutora, sendo todos os três títulos obtidos na USP.

⁴⁹ Grupo Autêntica. *O que é Cultura?* Youtube: Escritos de Marilena Chauí, 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-YQcFNoiDMw&t=310s>> Acesso em: 11 de jun. 2023.

produzindo significados novos e presentes em nosso cotidiano. Cultura em seu sentido mais amplo, seria “a capacidade dos seres humanos de se relacionar com o ausente, ou seja, através de símbolos”. A ‘linguagem’ e o ‘trabalho’ são, para Chauí, os primeiros elementos representativos da cultura, pois por meio da fala é possível tornar presente o que antes não era, e, por meio do trabalho, se faz existir o que antes não existia.

Então, a cultura é essa capacidade dos seres humanos de se relacionar com o tempo, pensar a diferença entre o presente o passado e o futuro. De lembrar o passado. De construir o futuro. É a nossa percepção e a nossa maneira de definir as coisas como o bom e o mau, o belo e o feio, o justo e o injusto, o verdadeiro e o falso. Tudo isso é o mundo da cultura. É o mundo que, pelo qual nós humanos, nos pomos no mundo e nos manifestamos no mundo. Por isso é um engano identificar a cultura como um conjunto de conhecimentos ou de práticas (informação de vídeo).

Embora o conceito amplo de cultura apresentado acima se aplique a toda e qualquer sociedade, naquelas divididas em classes, o sentido, as ferramentas e as formas de realizá-la variam. Nem todos os núcleos tem acesso aos mesmos instrumentos. É esse fator que produz as diferenças de expressão de acordo com cada ambiente ou contexto. Assim, se dá a divisão entre ‘cultura popular’ e ‘cultura erudita’, sendo popular aquela que é produzida pelas classes populares e erudita a produzida pelos artistas e intelectuais da classe média – “(...) a classe dominante financia, patrocina isso e se apropria disso” para que dessa forma obtenha controle sobre a classes dominadas.

Segundo Chauí em *Cultura e democracia* (2008), o conceito geral de cultura passou a se transformar em sinônimo de civilização no século XVIII através do que ela chama de filosofia da ilustração. Com o Iluminismo, a cultura passou a servir como uma espécie de medidor do grau de evolução de uma sociedade. Era, nesse contexto, relacionada a um conjunto de práticas artísticas e intelectuais – artes, ciências, técnicas, filosofias, ofícios etc – que hierarquizava à medida em que avalia o grau de progresso de um regime político. Seguindo a moda iluminista, o ocidente definiu como sinônimo de evolução o mercado, o Estado e a escrita, logo, por consequência, qualquer sociedade que exercesse outro formato de comunicação ou troca ganhava o rótulo de ultrapassada ou culturalmente primitiva (2008, p. 55-56). A noção de cultura passou a ganhar um

novo formato a partir do século XX, sendo então entendida como estilo de vida. Segundo Chauí,

(...) como produção e criação da linguagem, da religião, dos instrumentos e das formas de trabalho, das formas de habitação, do vestuário e da culinária, das expressões de lazer, da música, da dança, dos sistemas de relações sociais, particularmente os sistemas de parentesco ou a estrutura da família, das relações de poder, da guerra, da paz, da noção de vida e morte. A cultura passa a ser compreendida como o campo no qual os sujeitos humanos elaboram símbolos e signos instituem as práticas e os valores, definem para si próprios o possível e o impossível, o sentido da linha do tempo (passado, presente e futuro), as diferenças no interior do espaço (o sentido do próximo e do distante, do grande e do pequeno, do visível e do invisível), os valores como o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto, instauram a ideia de lei, e, portanto, do permitido e do proibido, determinam o sentido da vida e da morte e das relações entre o sagrado e o profano (Chauí, 2008, p. 57).

Acontece que a noção abrangente de cultura como descrito acima se torna inaplicável à realidade contemporânea, pois esta conta com numerosas e complexas sociedades – definidas em grupos sociais fragmentados por rotinas distintas e desejos particulares –, não mais com comunidades – baseadas na relação coletiva entre membros de um mesmo meio. Para a autora, “a sociedade de classes institui a divisão cultural, que pode ser referida de variadas maneiras: cultura dominada e cultura dominante, cultura opressora e cultura oprimida,” e por aí em diante (2008, p. 58). Ao mesmo tempo em que a cultura dominante ocupa claramente o lugar de controle, da exploração econômica e da exclusão de subjetividades tidas como inferiores, ficam também demarcadas as expressões da cultura popular, cada qual em um contexto específico. Tal separação de modelos produz um novo formato cultural que se origina no interior de uma espécie de limbo formado no espaço existente entre a cultura de elite e a cultura popular: a cultura de massa, para Chauí ‘anti-cultura’. Um modelo cultural que se apropria de elementos da cultura popular ao mesmo tempo que se apropria de elementos da cultura erudita também, diluindo-os até que assumam novas características e um novo sentido. Esta,

em primeiro lugar, separa os bens culturais pelo seu suposto valor de mercado: há obras “caras” e “raras”, destinadas aos privilegiados que podem pagar por elas, formando uma elite cultural; e há obras “baratas” e “comuns”, destinadas à massa. Assim, em vez de garantir o mesmo direito de todos à totalidade da produção cultural, a indústria cultural

sobredetermina a divisão social acrescentando-lhe a divisão entre elite “cultura” e massa “inculta” (Chauí, 2008, p. 59).

Se observarmos a maneira com que o Estado tratou tradicionalmente o tema da cultura, notaremos sua atitude antidemocrática, epistemicida, quando utilizou como estratégia de controle um padrão de criação social sob a justificativa de instituir uma cultura oficial, ampliando o campo cultural público. Na medida em que capturou o sentido da cultura feita de forma livre e diversa, retirou das classes sociais consideradas antagônicas a legitimidade de suas produções (2008, p. 63). Nesse ponto da discussão a autora conversa com Santos (2018) no sentido de apontar, em outras palavras, uma subordinação ou uma tentativa de apagamento cultural utilizado pelos sistemas de poder contra o modo que determinada parcela da população negra significa sua existência.

Continuando em Santos, epistemicídio engloba todo e qualquer movimento de desvalorização de um determinado saber ou cultura. A ideia de ‘arte negra’, por sua vez, também passa pelo território da epistemologia, porém, de uma perspectiva que pode ser positiva. Esse termo faz alusão às produções artísticas em que elementos da cultura negra estão em destaque. Dentro desse assunto, buscarei entender as diferenças existentes entre a arte negra e a arte feita pelo negro, quem é representado nesse nicho da arte e de que forma essa representação é feita.

Sueli Carneiro (2005)⁵⁰, durante a participação da primeira edição do evento “Vozes Negras”, produzido pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH, Unicamp)⁵¹ questiona, “o que nós negros queremos da filosofia? Ou, o que nos mobiliza para a filosofia?” Seguindo

⁵⁰ Sueli Carneiro é filósofa e doutora em Educação pela Universidade de São Paulo (USP), também é parte importante do Geledés Instituto da mulher Negra, atuando no coletivo enquanto coordenadora executiva e coordenadora da área de Direitos Humanos. É autora de artigos sobre gênero, raça e direitos humanos em diversas publicações a nível nacional e internacional, além de ter grande atividade no Movimento Feminista e no Movimento Negro do Brasil. Recentemente, Sueli Carneiro se consagrou como primeira mulher negra a receber o título *Honoris Causa* da Universidade de Brasília, também foi homenageada como Personalidade Literária de 2022 do prêmio Jabuti.

⁵¹ “Vozes Negras” é um evento produzido pelo Instituto de Filosofia da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), cuja primeira edição ocorreu em setembro de 2021. A partir do campo de estudos decoloniais, o objetivo da primeira edição foi lançar um olhar crítico sobre a forma com que a filosofia excluiu o corpo e a identidade negra ao longo de sua história. Além da racialidade, os eixos temáticos buscaram reunir assuntos referentes aos estudos sociais e de gênero.

este raciocínio, responde: indignação. A indignação e insurgência que nos provocam os saberes construídos sobre nós, aos quais os filósofos deram contribuições exemplares.

A autora conta que Immanuel Kant (1724-1804) justificava a escravização dos povos africanos baseando-se nas considerações de uma nova disciplina: História Natural da Humanidade, mais tarde, Biologia e Antropologia. Partindo da negação da plena humanidade do outro, a superioridade europeia foi instaurada, e, conseqüentemente, os demais povos localizados em diferentes territórios do globo, passaram a ser considerados como os “outros”⁵².

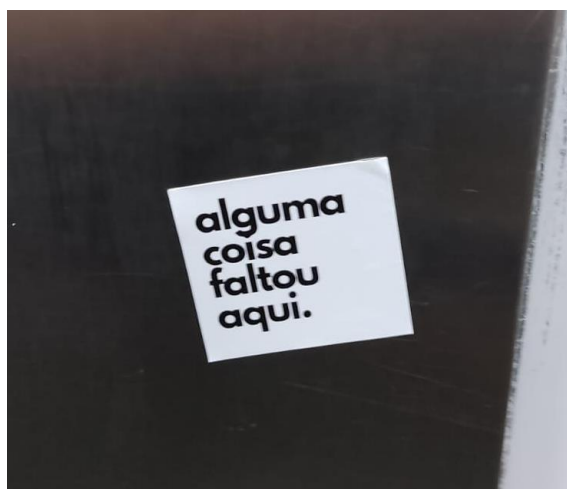


Imagem 24. Maurício Bittencourt, *alguma coisa faltou aqui*, Acervo do artista, 2022. Adesivo, impressão sobre papel. Foto: Maurício Bittencourt.

Em paralelo, segundo Carneiro, Georg Hegel (1770-1831) afirmava existir uma diferença ontológica entre europeus e africanos, portanto, pertencentes a outra ordem humana. Para ele, a escravidão teria sido uma espécie de evento ou acontecimento de ordem superior, em que o conflito entre negros e brancos elevaria o sentimento humano entre os negros. Em palavras mais claras, entendo que Hegel considerava a escravidão um divisor ontológico entre negros e brancos que tinha como propósito natural ou divino, unir os negros por se reconhecerem em posição inferior.

No século XVIII, batizado século das luzes e da racionalidade, os filósofos iluministas contestam o monopólio do conhecimento e da explicação

⁵² De acordo com Djamila Ribeiro, “a filósofa francesa Simone de Beauvoir nos dá uma perspectiva interessante ao cunhar a categoria do *Outro*, em *O segundo sexo*, de 1949, tomando como ponto de partida a dialética do senhor e do escravo de Hegel. (2020, p. 35)”

concentrados nas mãos da igreja e dos príncipes. Eles se recusam a aceitar uma representação cíclica da humanidade, denominada a idade de ouro, para buscar uma explicação baseada na transparência e na verdade.

Em *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser* (2005) Sueli Carneiro lança um olhar sobre a realidade social em que o negro vive no Brasil. A autora se baseia nas considerações de Michel Foucault, para definir o conceito de “dispositivo”. Carneiro busca investigar se é possível tomar a racialidade como dispositivo de poder, tal como concebido por Foucault para o caso da sexualidade. A partir das ideias de dispositivo, biopoder e resistência propostas por Foucault, Carneiro busca analisar a racialidade e a forma com que se dão as relações raciais no Brasil.

Para Foucault em *Microfísica do poder* (1979), um dispositivo é sempre um dispositivo de poder por constituir múltiplos elementos que se relacionam entre si e atendem uma urgência histórica:

(...) discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não-dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (Foucault, 1979, p. 244)

O dispositivo está presente no cotidiano das relações. Ele apenas precisa ser acionado de acordo com a necessidade de quem o utiliza enquanto ferramenta. Ele aparece dentro de um contexto histórico como resposta a uma possível urgência. Logo, sua função é uma estratégia de dominação. Primeiramente, ele se constitui na união dos elementos presentes na sociedade e partir disso, age sobre determinado contexto ou situação. Para Foucault, ele busca

demarcar a natureza da relação que pode existir entre estes elementos heterogêneos. Sendo assim, tal discurso pode aparecer como programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e mascarar uma prática que permanece muda; pode ainda funcionar como reinterpretação desta prática, dando-lhe acesso a um novo campo de racionalidade. Em suma, entre estes elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes (Foucault, 1979, p. 244).

Carneiro associa as “estratégias de relações de força” (Foucault, 1979, p. 246) adotadas pelos dispositivos à forma com que o racismo opera sobre os

corpos negros na sociedade brasileira. A forma com que os tipos de saberes hegemônicos são sustentados por essa rede de elementos que compõe os dispositivos de poder, exclui os demais saberes que não atendem a determinados critérios. A forma com que as práticas e as relações de poder produzidas a partir de dispositivos operam nas sociedades, acaba por classificar os sujeitos, na medida em que os segrega ontologicamente também. A partir disso, Foucault passa a sentir a necessidade de investigar a forma com que essa divisão se construiu.

Através das ferramentas que um dispositivo pode oferecer, Foucault, por exemplo, analisa a produção da loucura para gerar o dispositivo de saúde mental, comparando diferentes momentos históricos em que o louco tem um valor sagrado. Segundo Carneiro, “na época de Descartes, a loucura passa a ser considerada como uma experiência de desrazoabilidade, evoluindo a partir de então para insensatez e, por fim, doença mental” (p. 39). A autora ainda considera que o padrão de sujeito que emerge dos saberes e práticas institucionais sobre o tema da loucura – para ela “sujeito-forma” – foi o doente mental frente ao indivíduo normal.

Foucault usa o dispositivo de saúde mental para demonstrar de que forma o Ocidente fragmenta as demais identidades para determinar uma identidade padronizada. Nesse caso, “tem-se então, o doente mental viabilizando o homem normal” (Carneiro, 2005, p. 39). A oposição entre o louco e o são tem a função de destacar negativamente o louco (sujeito-forma) para eleger positivamente o são, afirmando a dinâmica positiva do Ser. Continua a autora:

ou seja, o Outro fundado pelo dispositivo apresenta-se de forma estática, que se opõe à variação que é assegurada ao Ser. Assim, a dinâmica instituída pelo dispositivo de poder é definida pelo dinamismo do Ser em contraposição ao imobilismo do Outro (Carneiro, 2005, p. 40).

A posteriori, Foucault passa a se dirigir cuidadosamente ao seu principal objeto de estudo: o domínio da sexualidade feminina em *História da sexualidade* (1988). O pensador novamente utiliza o conceito de dispositivo para observar de que forma a sexualidade foi, e ainda é entendida, empregada e dominada pelas práticas e relações de poder nas sociedades. Refiro-me ao termo no plural pela abrangência que o dispositivo de sexualidade envolve.

Foucault encontrou na formação familiar burguesa os vestígios de uma estratégia de classe, quando um determinado domínio demarcava sua identidade ao mesmo tempo que cunhava um projeto político, controlando, essencialmente, a sexualidade enquanto reprodução da classe social. Tal estratégia procurava problematizar a sexualidade infantil e adolescente enquanto gênero, atribuindo à sexualidade feminina possíveis patologias fundadas a partir de concepções construídas pelos dispositivos. Essa lógica de medicalização do feminino teria sido planejada a fim de justificar a necessidade de criar uma “ferramenta de manipulação” da subjetividade da mulher, fragmentando sua identidade e submetendo-a à estereótipos negativos. A partir de então, esse investimento sobre o corpo feminino diagnosticou a mulher enquanto gênero doente, na medida em que, de fato, a adoeceu. Logo, “psiquiatrização e medicalização correspondem, assim, aos campos epistemológicos construídos pelo dispositivo de sexualidade, os saberes que o sustentaram e foram por ele sustentados” (2005, p. 41). Segundo Foucault (1988),

(...) foi na família ‘burguesa’, ou ‘aristocrática’, que se problematizou inicialmente a sexualidade das crianças ou dos adolescentes; e nela foi medicalizada a sexualidade feminina; ela foi alertada em primeiro lugar para a patologia possível do sexo, a urgência em vigiá-lo e a necessidade de inventar uma tecnologia racional de correção. Foi ela o primeiro lugar de psiquiatrização do sexo. (...) A personagem investida em primeiro lugar pelo dispositivo de sexualidade, uma das primeiras a ser ‘sexualizada’ foi, não devemos nos esquecer, a mulher ‘ociosa’, nos limites do ‘mundo’ – onde sempre deveria figurar como valor – e da família, onde lhe atribuíam novo rol de obrigações conjugais e parentais: assim apareceu a mulher ‘nervosa’, sofrendo de ‘vapores’; foi aí que a histerização da mulher encontrou seu ponto de fixação. (...) Em face de tudo isso, as camadas populares escaparam, por muito tempo, ao dispositivo de ‘sexualidade’. Estavam, decerto, submetidas, conforme modalidades específicas, ao dispositivo das ‘alianças’: valorização do casamento legítimo e da fecundidade, exclusão das uniões consangüíneas, prescrição de endogamia social e local (Foucault, 1988, p. 114).

Às camadas populares não foi estendida a mesma lógica de repressão do sexo feminino privilegiando o homem na luta pelo controle das massas. A estratégia foi a de intensificar o foco no corpo, no vigor, na longevidade e na descendência burguesa. Segundo Foucault, a própria burguesia procurou supervalorizar os prazeres do seu estilo de vida como forma de diferenciação das classes dominadas, para dessa forma garantir “uma defesa, uma proteção,

um reforço, uma exaltação, que mais tarde foram estendidos – à custa de diferentes transformações – aos outros, como meio de controle econômico e de sujeição política." (1988, p. 116).

Cabe aqui incluir brevemente as considerações de Jessé Souza⁵³ em relação a esse estilo de vida elitizado. A auto-afirmação forçada pela classe burguesa, à qual Foucault se refere, tem relação com o conceito de “estoque cultural”, cunhado por Souza em *A elite do atraso: da escravidão a Bolsonaro* (2019), em que “o aspecto da mudança comportamental da influência europeizante (não ibérica e anti-ibérica) no sentido de apontar novas modas de vestir, de falar, de comportamento público etc”, se apresentam como elementos de diferenciação entre as classes dominantes e as classes dominadas. Para ele,

esse novo comportamento é visto, quase sempre, como possuidor de alguma dose de afetação e superficialidade, conferindo substância para a expressão, ainda hoje muito recorrente no Brasil para designar comportamentos exteriores, superficiais, para causar impressão, que é o dito popular “para inglês ver (Souza, 2019, p. 62).

O impacto gerado na construção do corpo burguês supervalorizado através do dispositivo de sexualidade é projetado no campo ontológico, dividindo a experiência do ser em dois contextos: o do sujeito-forma e o do “sujeito-padrão” – como preferi nomear. O sujeito-padrão expressa a própria vitalidade e subjetividade. O sujeito-forma, ao contrário do vitalismo, encarna o que Foucault chama de “anemia da vontade”. O foco centralizado no corpo burguês, desconsidera a legitimidade dos demais corpos e o elege como corpo ideal para os demais que não se encaixam nos critérios exigidos pela trama colonial.

Carneiro identifica um segundo elemento da hegemonia burguesa para além da sexualidade: a operação do dispositivo abrange também a racialidade. Nesse sentido, ela passa a considerar que “há, portanto, um não-dito na formulação de Foucault que é a imbricação do dispositivo de sexualidade com o de racialidade, abrangendo este um território mais vasto do que o de sexualidade, pelo estatuto que tem nele a cor da pele.” (2005, p. 42)

⁵³ Jessé Souza é nascido em Natal, Rio Grande do Norte (RN), no ano de 1960. Graduiu-se em Direito pela Universidade de Brasília (UNB) em 1981, após, concluiu o mestrado em Sociologia em 1986, na mesma instituição. Tornou-se doutor em Sociologia pela Universidade de Heidelberg, na Alemanha (DE), país onde também se tornou professor na Universidade de Flensburg, em 2006. Realizou seu pós-doutorado na área de Filosofia e Psicanálise pela Nova Escola para Pesquisas Sociais em Nova York, entre 1994 e 1995.



Imagem 25. Michel França, *Negro em um mundo branco: evidências de pesquisas empíricas*, Nexo, 2020. Foto: Carlos Garcia Rawlins.

2.2. O sujeito padrão e a (des)universalização negra

A imagem acima é referente à matéria *Negro em um mundo branco: evidências de pesquisas empíricas* (2020), em que Michael França⁵⁴ faz um comparativo entre pesquisas que visavam observar os efeitos do racismo na autopercepção de negros sobre seus corpos. França parte de um estudo realizado em 1947 por Kenneth Clark e Mamie Clark⁵⁵ (*Racial identification and*

⁵⁴ Michael França é graduado em Economia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e possui mestrado e doutorado na mesma área pela Universidade de São Paulo (USP). Foi visiting scholar pelas Universidades Columbia e Stanford, e é pós-doutor pelo Instituto de Ensino e Pesquisa (INSPIER Brasil). Também atua como colunista dos jornais Folha de São Paulo e Nexo – (Michel França, *Negro em um mundo branco: evidências de pesquisas empíricas*, Nexo, 2020. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/ensaio/2020/Negro-em-um-mundo-branco-evid%C3%A2ncias-de-pesquisas-emp%C3%ADricas>> Acesso em: 25 de dez. 2023).

⁵⁵ Kenneth Bancroft Clark e Mamie Phipps Clark foram psicólogos e militantes ativos do Movimento dos Direitos Civis, ele nascido em 1914 na zona do Canal do Panamá, e ela em 1917 no Arkansas, EUA. Formaram-se com honras na Universidade Howard, onde se conheceram e passaram a desenvolver estudos em psicologia colaborativamente, até que mais tarde casaram-se. Além de desempenharem papéis importantes no desenvolvimento e aplicação de experimentos psicossociais em crianças, ambos fundaram o Centro de Desenvolvimento Infantil da Zona Norte e a organização dedicada à Oportunidades Ilimitadas para Jovens do Harlem.

preference in negro children), para observar de que maneira as crianças negras se relacionavam com bonecas negras e brancas, e de que maneira se davam suas preferências acerca das mesmas. O resultado da pesquisa indicou a preferência das crianças pelas bonecas brancas. Segundo o colunista, “era comum as crianças verbalizarem suas escolhas. Em alguns casos, explicaram que sua preferência pela boneca branca se dava por ela ser bonita ou, simplesmente, branca” (citação online, 2020).

Para o colunista, o estudo realizado por Kenneth e Mamie Clark desempenhou um importante papel histórico ao investigar o impacto da raça nas percepções entre os sujeitos em sociedades etnicamente diversas, apesar de ser considerado metodologicamente simples devido à escassez de recursos disponíveis na época. Daquele momento em diante, outros experimentos com metodologias melhor elaboradas foram produzidos. Dentre uma série de estudos apresentados no decorrer da matéria, França optou, portanto, por destacar o experimento nomeado *Gender and racial favouritism in black and White preschool* (2011) realizado por Beth Kurtz-Costes⁵⁶, Stacie Defreitas⁵⁷, Tamara Halle⁵⁸ e Ryan Kinlaw⁵⁹. No estudo, uma festa de aniversário foi simulada pelas pesquisadoras, porém, a tarefa de organizá-la era de um grupo de meninas. Utilizando bonecas negras e brancas, a dinâmica da atividade demandava que

Mamie veio a falecer no ano de 1963 em Nova Iorque, com 66 anos, enquanto que Kenneth faleceu em 2005, com 91 anos.

⁵⁶ Beth Kurtz-Costes é professora do Departamento de Psicologia da Universidade da Carolina do Norte em Chapel Hill. Beth coordena um programa de pesquisa voltado para o desenvolvimento da motivação acadêmica em crianças e para as crenças relacionadas ao desempenho. Seus estudos são direcionados a processos culturais-comparativos com ênfase nas relações familiares.

⁵⁷ Stacie Craft DeFreitas é Psicóloga, licenciada e especializada em Psicologia Escolar, e possui doutorado em Psicologia Clínica pela Duke University. É também professora titular associada e diretora de treinamento clínico do programa de doutorado em Psicologia Clínica do Adolescente pela Prairie View A&M University.

⁵⁸ Tamara Halle é PHD em Psicologia do Desenvolvimento pela Universidade de Michigan. É pesquisadora sênior na área de pesquisas sobre desenvolvimento na primeira infância pela Child Trends. Halle possui mais de 25 anos de experiência na realização de pesquisas e estudos de avaliação sobre o desenvolvimento infantil e ambientes de cuidados e educação precoce, sendo reconhecida internacionalmente.

⁵⁹ Ryan Kinlaw é bacharel em Psicologia pela Universidade da Carolina do Norte, mestre em Desenvolvimento Humano e Psicologia pela Universidade de Harvard e PHD em psicologia do Desenvolvimento pela Universidade da Carolina do Norte. Kinlaw se interessa por estudos voltados para o ensino e fatores culturais no desenvolvimento e aprendizagem.

as meninas decidissem quais dessas bonecas teriam preferências diante de um determinadas situações. Segundo França, como resultado,

as meninas negras e as brancas eram mais propensas a fornecer os privilégios da festa para a boneca branca e esse efeito foi maior para as meninas mais velhas. (...) a simples percepção de que as bonecas tinham cores diferentes levou a uma alocação de vantagens em favor da branca (França, 2020, citação online).

Na perspectiva de França, tal circunstância se dá por meio de um processo de categorização em que “é muito comum indivíduos serem julgados pelo seu pertencimento a determinados grupos, e não por suas características individuais”. Para ele, crenças e valores tendenciosos incutidos no imaginário social são capazes de influenciar negativamente a maneira que certos grupos são percebidos ou tratados. Considerando que nascemos submetidos a papéis sociais que são pré-determinados por fatores como cor da pele, gênero e status socioeconômico, a categorização ontológica posta entre indivíduos passa a ser uma consequência das estereotipações empreendidas contra determinados grupos. Segundo França, embora essa classificação não seja uma escolha,

as pessoas sentirão seus efeitos nas interações sociais e, conseqüentemente, isso acabará influenciando e comprometendo a sua trajetória ao longo da vida. Assim, boa parte do que chamamos de “mérito” é função de variáveis que não estão sob controle do indivíduo (França, 2020, citação online).

Seguindo a tradição ocidental do pensamento que contrapõe o Eu e o Outro como forma de produzir um sujeito padrão e um sujeito-forma, é interessante considerar as possibilidades que o conceito de dispositivo apresenta no caso da racialidade. Para Carneiro, se em Foucault temos “um eu que é dotado de razoabilidade, porque produziu o louco; de normalidade, porque produziu o anormal; e de vitalidade, porque inscreveu o Outro no signo da morte” (2005, p. 42), temos o branco como sujeito padrão e universal, por que produziu o negro como sujeito-forma; inferior. Segundo Carneiro,

(...) complementamos semelhante visão de Foucault, afirmando que esse eu, no seu encontro com a racialidade ou etnicidade, adquiriu superioridade pela produção do inferior, pelo agenciamento que esta superioridade produz sobre a razoabilidade, a normalidade e a vitalidade. Podemos afirmar que o dispositivo de racialidade também será uma dualidade entre positivo e negativo, tendo na cor da pele o fator de identificação do normal, e a brancura será a sua

representação. Constitui-se assim uma ontologia do ser e uma ontologia da diferença, posto que o sujeito é, para Foucault, efeito das práticas discursivas (Carneiro, 2005, p. 42).

É possível, portanto, considerar “padrão” o sujeito que dentre os demais atende aos estereótipos da brancura? Basicamente sim, porém não de forma tão simplificada. Muitas questões se entrecruzam quando essa espécie de ranqueamento de subjetividades é posta à mesa – especialmente em casos como esse, em que a racialidade é o dispositivo norteador da questão. Fatores como a expansão europeia sobre outros territórios, o colonialismo, a subordinação cultural e a exploração de outros povos, a (re)personalização de identidades étnico-culturais, a invenção do racismo, entre muitos outros, estão implicados em uma grande trama que procura ao longo de séculos sustentar um padrão humano como cânone universal. Porém, que padrão seria esse, exatamente? Pois bem, pincelando brevemente cada um desses tópicos pretendo construir a ideia que me propus empreender mencionando o termo “sujeito-padrão”.

Em *A emoção é negra, a razão é helênica? Considerações fanonianas sobre a (des)universalização do ser negro* (2013), Deivison Faustino⁶⁰ busca interpretar trechos de ideias desenvolvidas por Frantz Fanon⁶¹ sobre a subcategorização do negro nas representações da civilização ocidental. O autor inicia o texto expondo a afirmação de que “a emoção é negra e a razão é

⁶⁰ Deivison Mendes Faustino graduou-se em Ciência Sociais pelo Centro Universitário Fundação Santo André (FSA) em São Paulo, no ano de 2005. Em 2010 tornou-se mestre em Ciências da Saúde/Epidemiologia pela Faculdade de Medicina do ABC (FMABC) também em São Paulo. Na sequência, ingressou no doutorado em Sociologia pelo Programa de pós-graduação em Sociologia na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), concluindo o curso em 2015. Em 2021, conquistou o título de pós-doutor em Psicologia Clínica pelo Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica do instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP).

⁶¹ Frantz Omar Fanon, para alguns Ibrahim Frantz Fanon, foi um psiquiatra, ensaísta e filósofo nascido em 1925 em Fortes da França, cidade localizada na França. Em 1960 foi diagnosticado com leucemia, quando veio a falecer no ano seguinte em decorrência da doença, na cidade de Bethesda (EUA). Suas obras se concentravam em temas como os estudos pós-coloniais, a teoria crítica e o marxismo. Além de médico psiquiatra e intelectual, ele apresentava grande apreço pela política, sendo inclusive um ativista radical pan-africanista e humanista marxista. Questões como a psicopatologia da colonização, e as consequências humanas, sociais e culturais da descolonização costumavam nortear suas pesquisas, não atoa, suas principais obras – *Os Condenados da terra* (1961), *Dying Colonialism* (1994) e *Pele negra, mascaras brancas* (1952) giravam em torno desses temas. Fanon representa hoje um dos grandes da “decolonialidade”, um importante e vasto campo de estudos que dia após dia cresce e ganha notoriedade.

helênica” feita por Leopold Senghor⁶² em *O que o homem negro traz* (1939). Senghor pretende considerar, dessa forma, que o negro e o branco diferem em essência. O primeiro seria a incorporação dos elementos da natureza em geral, como a terra, o próprio corpo, os músculos, as sensações, as cores, os sabores e ritmos, enquanto que o segundo representaria a razão universal. Para ele, estes (os brancos) estariam condenados “a uma racionalidade fria e castradora por não disporem de uma sensibilidade emotiva própria dos negros.” Nas palavras de Senghor, “a sabedoria não está(ria) na razão, mas sim no amor”. (Senghor, 1939).

Ao longo do texto o autor aborda novamente as concepções de Kant e Hegel sobre o assunto, concepções estas que precedem o que Carneiro (2005) viria concluir: “(...) o Kant e o Hegel são racistas, ou no mínimo eurocêntricos (...)” (Faustino, p. 4). Para Senghor, a essência negra limitaria o sujeito ao ridículo, enquanto que a branca traria consigo a “força de dons excelentes”, observáveis mesmo naqueles pertencentes à plebe (Kant, *Observações do belo e do sublime*, 1993, p. 75). Hegel, apesar de ter adotado um tato mais sofisticado para se referir à questão, optou por seguir o mesmo raciocínio:

A principal característica dos negros é que sua consciência não atingiu a intuição de qualquer objetividade fixa, como Deus, leis, pelas quais ou homem se encontraria com sua própria vontade, e onde ele teria uma ideia geral de sua essência. (...) O negro representa, como já foi dito, o homem natural, selvagem e indomável. Devemos nos livrar de toda reverência, de toda moralidade e de tudo o que chamamos de sentimento, para realmente compreendê-lo. Neles, nada evoca a ideia de caráter humano. (...) Entre os negros, os sentimentos morais são totalmente fracos – ou, para ser mais exato, inexistente. (...) Com isso, deixamos a África. Não vamos abordá-la posteriormente, pois ela não faz parte da história mundial; não tem nenhum movimento ou desenvolvimento para mostrar (Hegel, *Fenomenologia do espírito*, 2008, p. 84-88).

Fanon atenta para a expansão das relações capitalistas para o resto do mundo, pois em seu entendimento é através desse processo que a universalização do ocidente passa a alcançar seus objetivos: eleger o europeu

⁶² Leopold Sédar Senghor nasceu no ano de 1906 em uma cidade do Senegal chamada Joal. Veio a falecer em 2001 na cidade de Normandia, na França. Senghor foi um escritor e político senegalês de grande prestígio, sendo o primeiro africano a concluir um curso de licenciatura na Sorbonne, uma das universidades francesas de maior renome. Como escritor desenvolveu junto ao poeta Aimé Césaire, entre as duas Guerras Mundiais, a *Négritude*, movimento literário que buscava exaltar o espírito negro frente às tentativas de deslegitimação lançadas pela comunidade europeia. Conquistou também, em unanimidade, o posto de primeiro presidente do Senegal, assumindo a função entre 1960 e 1980.

como expressão universal de ser humano, enquanto que para isso, os povos não-ocidentais classificados como “os outros”, são submetidos à antítese dessa universalização. Ainda, para ele, o complexo de superioridade que os brancos se orgulham em ostentar também traz consigo um complexo de inferioridade. É como um sentimento de castração que assusta ao mesmo tempo que atrai.⁶³

Silvio Almeida⁶⁴ em *Racismo estrutural* (2021) procura dividir o racismo em três concepções para melhor abordá-lo, sendo elas, a concepção individualista, a concepção institucional e a concepção estrutural. O racismo individual, primeiramente, é o racismo ostensivo; o preconceito racial. O racismo institucional é o racismo das instituições que intermediam as relações entre os indivíduos, conferindo privilégios e desvantagens aos sujeitos com base na raça. O racismo estrutural, por sua vez, é o racismo em sua totalidade. Este abarca em si as demais concepções e suas respectivas particularidades, se estendendo a toda sociedade. Para além dessas noções, Almeida ainda observa o racismo presente em outros contextos do cotidiano social brasileiro estabelecendo uma rede de afirmações que compõem o racismo estrutural em sua grandeza.

O autor apresenta argumentos sobre o assunto ao questionar se *Branco tem raça* (2021, p. 74). Para ele, “o privilégio faz alguém branco” na medida em que “as desvantagens sociais e as circunstâncias histórico-culturais” fazem alguém negro, “não somente a cor da pele ou o formato do rosto.” Em seu entendimento, “características físicas, ou práticas culturais são apenas dispositivos materiais de classificação racial que fazem incidir o mecanismo de distribuição de privilégios e de desvantagens políticas, econômicas e afetivas”

⁶³ Tomar como ideia a *A mitose originária* de Cleaver (1971, pp. 165-177): “A sensualidade inata da mulata fogosa; o enorme pênis do negão comedor hiper-viril, a habilidade natural dos negros para atividades lúdicas, emotivas e corporais”, em geral, tudo aquilo que no branco passou a faltar.

⁶⁴ Silvio Almeida nasceu em 1976, na cidade de São Paulo, SP. Graduiu-se em Direito pela Universidade Presbiteriana Mackenzie entre 1995 e 1999, após, cursos Filosofia na Universidade de São Paulo, de 2004 à 2011. Conquistou o título de mestre em Direito Político e Econômico pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e de doutor em Filosofia e Teoria Geral do Direito na Universidade de São Paulo (USP). Almeida é professor, advogado, escritor, e atualmente ocupa o cargo de Ministro do Estado dos Direitos Humanos e da Cidadania do Brasil.

(2021, p. 77). Contando com as considerações de Achille Mbembe em *Crítica da razão negra* (2018)⁶⁵ o autor traz à discussão a noção de que

(...) o ser branco é uma grande e insuperável contradição: só se é “branco” na medida em que se nega a própria identidade enquanto branco, que se nega ser portador de uma raça. Ser branco é atribuir identidade racial aos outros e não ter uma. É uma raça que não tem raça. Por isso, é irônico, mas compreensível, que alguns brancos considerem legítimo chamar de “identitários” outros grupos sociais não brancos sem se dar conta de que esse modo de lidar com a questão é um traço fundamental da sua própria identidade. Esse monumental delírio promovido pela modernidade, essa “loucura codificada” responsável por “devastações psíquicas assombrosas e de incalculáveis crimes e massacres” que é a raça, sempre opera no campo da ambiguidade, da obscuridade, do mal-entendido e da contradição (Almeida, 2021, p. 78).

Como abordado anteriormente em Foucault (1979), o que é positivo se valida produzindo seu oposto. O homem branco europeu, nesse sentido, ascendeu ao protótipo de sujeito padrão por que produziu o homem negro negativamente – estrangeiro, escuro, leigo, primitivo, escravo dos desejos, das emoções, da carne. Resumidamente, o branco controla a roda do mundo, roda esta que representa o sistema, construído por ele próprio. Ora, se construiu o sistema, por que não haveria de construir ‘o outro’, a seu próprio desejo e vantagem? E sim, com base no benefício próprio, o branco (re)personalizou o negro. Para Almeida (2021), “tanto o “ser branco” quanto o “ser negro” são construções sociais”. Ainda, segundo o autor,

muitas explicações sobre o racismo afirmam a existência de uma supremacia branca. A supremacia branca pode ser definida como a dominação exercida pelas pessoas brancas em diversos âmbitos da vida social. Essa dominação resulta de um sistema que por seu próprio modo de funcionamento atribui vantagens e privilégios políticos, econômicos e afetivos às pessoas brancas (Almeida, 2021, p. 74).

A centralização da noção de brancura, passa a ser uma espécie de instituição que opera sobre os corpos com a função de hierarquizá-los com base em padrões brancos. Nesse sentido, é o branco o sujeito adjetivado como

⁶⁵ Em *Crítica da Razão Pura* (1781), Kant interpreta o conhecimento como a derivação da razão e da experiência empírica. Ele relaciona as categorias lógicas de “intuição do sensível” e “conceito do intelecto” como forma de construir objetos compreensíveis universalmente. O pensador procura distinguir “conceitos” de “ideias”, sendo as ideias – Deus, alma e mundo as principais para Kant –, frutos da Razão Pura. A razão, por outro lado, pensa os objetos, mas não pode constituí-los. Nesse sentido, o pensamento (fluxo de ideias) é regulado pela razão (juízo), que serve como fator de regulação das noções e ações humanas.

padrão. Refiro-me à institucionalização da branquidade pelo nível de influência que esse fenômeno detém sobre os setores que compõem nossa sociedade. Apesar da diversidade étnica e cultural presentes na constituição do território caracterizarem o Brasil como um país de muitas cores e de diferentes costumes, a superioridade conferida à cultura branca pelos dispositivos coloniais presentes nas instituições, invisibiliza as particularidades das demais culturas que compartilham do mesmo espaço. É o caso do racismo existente nas instituições brasileiras, como bem pontua Silvio Almeida (2021) quando considera que “as instituições são racistas por que a sociedade é racista.” (2021, p. 47).

Como foi possível observar até então, essa rede de afirmações e deslegitimações que organiza os sujeitos ontologicamente com base na proximidade ou distanciamento de determinados critérios, assume diferentes domínios. O dispositivo de sexualidade, que abordamos anteriormente, por exemplo, apresenta características muito específicas ao ser relacionado com o dispositivo de racialidade. Walter Mignolo⁶⁸ em *Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade* (2017), ao identificar “uma série de nós histórico-estruturais e heterogêneos”, realiza uma espécie de interconexão entre esses dois dispositivos para compreender o padrão de funcionamento da lógica da colonialidade. Segundo ele,

as diferenças coloniais e imperiais também moldaram relações patriarcais, uma vez que as relações hierárquicas sexuais dependem muito, no mundo moderno/colonial, da classificação racial. Uma mulher branca nas colônias, por exemplo, está em uma posição para dominar um homem negro, e uma mulher negra, nas colônias, provavelmente se juntaria ao seu etnicamente explorado companheiro macho, em vez de se juntar à mulher branca que o explora e domina (Mignolo. 2017, p. 10).

Djamila Ribeiro⁶⁹ em *Lugar de fala* (2020), observa a intersecção do feminino com a ideia de raça ao investigar a constituição da mulher negra

⁶⁸ Walter Mignolo nasceu em 1941, na Província de Córdoba, Argentina. Graduiu-se em Filosofia na Universidade Nacional de Córdoba, em 1964. Após, foi contemplado com uma bolsa de estudos para estudar Semiótica na França, até que em 1974, cursou doutorado na École des Hautes Études. Atualmente, é professor de literatura pela Universidade de Duke, nos Estados Unidos, onde também coordena o grupo modernidade/colonialidade. Mignolo, se destaca, hoje, como um dos principais pensadores decoloniais latino-americanos em exercício.

⁶⁹ É uma acadêmica, filósofa e escritora brasileira nascida em Santos (SP). Dentre suas produções, *O que é lugar de fala* (2017) e *Pequeno manual antirracista* (2019) são duas das

enquanto uma categoria menos importante frente às outras. Segundo ela, “de modo geral, diz-se que a mulher não é pensada a partir de si, mas em comparação ao homem. É como se ela se pusesse se opondo, fosse o outro do homem, aquela que não é homem”. A submissão do feminino em relação ao masculino se daria pela forma objetificada em que o homem entende a existência da mulher. Sendo o homem o sujeito padrão dessa associação, resta à mulher a posição arbitrária enquanto ser, o que a impede de ser definida por si mesma, mas “em relação ao homem e através do olhar do homem” (2020, p. 35).

Grada Kilomba⁷⁰ em *Plantation Memories: Episodes Everyday of Racism* (Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano), de 2010, refere-se ao “Outro do Outro” para falar da categoria que as mulheres negras ocupam. O conceito empreendido por Kilomba reúne elementos como raça, gênero e poder para localizar o lugar em que o homem e a mulher negra se encontram frente ao homem e a mulher branca, hierarquicamente (2010, p. 56).



Imagem 26. Grada Kilomba, *Projeto Desejo*, 32º Bienal de São Paulo, 2016. Vídeo instalação.⁷¹

mais conhecidas. Ribeiro ganhou notoriedade frente a militância negra através do seu ativismo, que reúne questões de gênero e raça. Atualmente, a escritora é colunista do jornal Folha de São Paulo.

⁷⁰ Teórica e artista nascida em Lisboa (PT). Kilomba leciona em diversas universidades internacionais, e, atualmente reside em Berlim (DE), onde ministra disciplinas nas áreas de Estudos de Gênero e Estudos Pós Coloniais pela Universidade de Humboldt. Seu trabalho artístico abrange temas como memória e racismo, e vem ganhando grande relevância no cenário artístico e político de muitos países, inclusive o brasileiro. Kilomba participou como curadora da 35ª Bienal de São Paulo, em 2023.

⁷¹ “Muitas vezes, nos dizem que nós somos discriminados porque somos diferentes. Isso é um mito. Não sou discriminada por ser diferente, mas me torno diferente justamente pela

Ao interpretar o raciocínio de Kilomba, Ribeiro (2020) sintetiza o que interpreto como a ‘terceirização da mulher negra’ quando estabelece conexões mais diretas com o contexto social brasileiro, o que detalha melhor a forma com que esse conceito opera na prática. Para a autora “é necessário enfrentar essa falta, esse vácuo, que não enxerga a mulher negra numa categoria de análise” (p. 38). Ainda, segundo ela,

Kilomba sofisticava a percepção sobre a categoria do *Outro*, quando afirma que mulheres negras, por serem nem brancas e nem homens, ocupam um lugar muito difícil na sociedade supematista branca, uma espécie de carência dupla, a antítese de branquitude e masculinidade. Por esse ponto de vista, percebe o status das mulheres brancas como oscilantes, pois são mulheres, mas são brancas; do mesmo modo, faz a mesma análise em relação aos homens negros, pois esses são negros, mas homens. Mulheres negras, nessa perspectiva, não são nem brancas e nem homens, e exerceriam a função de *Outro do Outro*. (Ribeiro, 2020, p. 38).

Seguindo a mesma linha de pensamento, Sueli Carneiro (2005) interpreta a consolidação da burguesia baseada na sexualidade do corpo branco, como a instituição de um padrão estético imposto aos demais corpos. Nesse sentido, “a moral correspondente, e o corpo é a expressão da auto-afirmação” (2005, p. 43). Essa nova subjetividade incorporada pelo corpo branco, não só o classifica enquanto corpo ideal, como lhe assegura o status de corpo supervalorizado. Seria, nesse caso, a morada da razão, da sabedoria, da pureza e dos bons costumes. Em outras palavras, a manifestação da virtude humana. Em contrapartida, resta aos corpos excluídos dessa estratégia de autoafirmação, a baixa autoestima de não serem referência que tange do padrão de vida desejável. Segundo Carneiro,

daqui é que deriva o senso comum, segundo o qual a vida dos brancos vale mais do que a de outros seres humanos, o que se depreende, por exemplo, da consternação pública que provoca a violência contra brancos das classes hegemônicas, em oposição à indiferença com que se trata o genocídio dos negros e outros não-brancos em nossa sociedade (Carneiro, 2005, p. 44).

discriminação que sofre (Grada Kilomba na palestra performance *Performing knowledge* (Realizando conhecimento, 2016))”

Desse ponto em diante, a autora relaciona a apropriação da burguesia sobre o sexo e a sexualidade com os temas da progeneritura e da descendência para apontar de que forma o conceito de “degenerescência” determinou novas possibilidades de exercício do racismo. A dita degenerescência, de forma mais direta, foi uma teoria psiquiátrica que buscou se acoplar ao racismo étnico com base na hereditariedade, pois via a mistura das raças como uma ameaça à cultura dos povos dominantes e às nações.

Jessé Souza e Silvio Almeida, autores que abordei brevemente em outro momento do texto, apresentam contribuições que ao meu ver se relacionam com essa reformulação degenerescente do racismo, além de apresentarem pontos de vista válidos para outras ideias que serão abordadas no texto a partir daqui.



Imagem 27. Pamela Zorn *Este solo é ruim para certos tipos de flores*, MARGS, 2021. Acrílica sobre tela. Foto: Ricardo Romanoff.



Imagem 28. Registro fotográfico de *Presença Negra* como exposição itinerante no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, em Pelotas (MALG). Foto: Acervo pessoal.

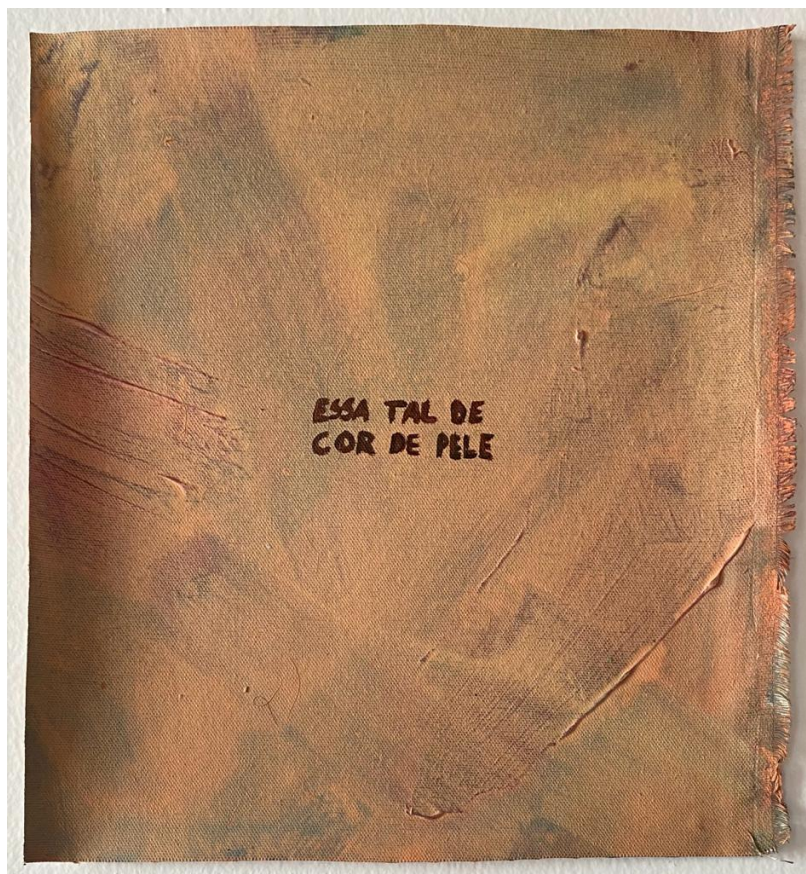


Imagem 29. Pamela Zorn *Este solo é ruim para certos tipos de flores*, MARGS, 2021. Acrílica sobre tela (Detalhe). Foto: Acervo pessoal.

Jessé Souza (2019) trata da falsa ruptura da sociedade com o racismo quando o “racismo científico” – baseado nas características físicas do negro, como cor da pele, por exemplo – é substituído por um tipo de “culturalismo racista” – baseado nas tradições, nos costumes e nas demais maneiras em que o negro significa sua existência na cultura brasileira. Silvio Almeida, por sua vez, adota outros meios para se dirigir aos mesmos fins. Almeida (2021), compartilha do conceito de racismo científico abordado por Souza, porém usa o termo “étnico cultural” para falar do racismo enquanto desprezo à cultura do negro.

Para Almeida (2021), o racismo étnico-cultural se concentra na ideia de que “a identidade será associada à origem geográfica, à religião, à língua ou outros costumes, “a uma certa forma de existir”” (2021, p. 31). As crenças, assim como os demais costumes e estilo de vida adotados pelo negro, seriam a justificção das condições desiguais impostas a ele. Nessa perspectiva, a mão do Estado, assim como o conjunto de leis que privilegiam os brancos, não passariam de um protocolo padrão de igualdade a todos.



Imagem 30. Registro fotográfico de Presença Negra como exposição visitante no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, em Pelotas (MALG) (detalhe). Foto: Acervo pessoal

Por outro lado, Souza (2019) eleva a ideia de culturalismo racista, referindo-se, primeiramente, ao conceito de “estoque cultural”. Este se configura no conjunto de valores, princípios, comportamentos, crenças, conhecimento ou qualquer tipo de prestígio perpetuado por um grupo. De modo geral, todo e qualquer grupo de indivíduos possui um estoque cultural, porém, sendo as elites e seus dispositivos de poder os gestores das relações em sociedade, o valor moral dos sujeitos é consequentemente pautado num estilo de vida predominantemente branco, elitizado, conforme considerou Chauí (2008) anteriormente.

Carneiro ainda inclui as considerações do filósofo Charles Mills⁷² em *O contrato racial* (1997) à discussão como um novo referencial teórico. A autora relaciona a inflexão histórica constituída por Mills, à construção da racialidade como dispositivo de poder para se dirigir a um novo conceito: o contrato racial.

⁷² Charles Wright Mills foi um sociólogo e professor de sociologia norte-americano nascido no cerco de Waco em 28 de agosto de 1916. Lecionou na Universidade de Columbia entre 1946 e 1962, ano de sua morte. Mills reuniu escritos amplamente publicados em revistas e livros com foco nos estudos da sociedade estadunidense.

Mills interpreta o conjunto de acontecimentos a partir do século XV como elementos estruturadores do contrato racial. Para ele, “as expedições de conquistas, e posteriormente o imperialismo europeu sobre os povos dominados”, causaram um mal estar civilizatório que abriu brecha para a dominação europeia, instituída hoje, como a supremacia branca global (1997, p. 20). Essa supremacia que se espalhou por diferentes partes do mundo, mostra cada vez mais não ser uma mera consequência da colonização europeia.

Mills também observa o surgimento de novos mecanismos de organização social, que para Carneiro (2005), seriam uma “tríade de poder, saber e subjetividades”, em que novos sujeitos-forma são produzidos: homens, nativos, brancos e não-brancos (2005, p. 47). A partir dessa análise, Mills (1997) identifica uma repercussão diferente no interior do sistema político também, uma vez que está diretamente relacionado aos eventos históricos e aos mecanismos que os norteiam. É observado pelo autor um fazer político de grande força, difícil de compreender e definir por não ser nomeado. A supremacia branca que antes era parte de um conceito, se estrutura num sistema político interno, a partir daqui, por meio do Contrato Racial. Para Mills,

“o racismo [ou, como veremos, a supremacia branca global] é em si um sistema político, uma certa estrutura de poder formal ou informal, de privilégio socioeconômico e de normas para a distribuição diferencial de oportunidades e da riqueza material, de benefícios e encargos, direitos e deveres” (Mills, 1997, p. 3).

A partir da noção de contrato social, sustentada pelas teorias da filosofia política, Mills compreende a atuação da supremacia branca como uma conexão feita entre as teorias políticas dominantes e as questões postas pelo tema da racialidade. Ainda que o contrato racial sustente a teoria de que os indivíduos são considerados iguais, a especificidade do contrato racial seria restrita aos racialmente homogêneos – brancos –, excluindo os racialmente diferentes – não brancos. Dessa maneira, o Contrato Racial é um contrato firmado entre iguais, no qual os instituídos como desiguais se inserem como objetos de subjugação, daí ser a violência o seu elemento de sustentação.” A demarcação dos indivíduos enquanto brancos e não brancos em domínios opostos e passíveis de privilégio ou desvantagem, é uma peculiaridade própria de sociedades organizadas racialmente. Seja pelas normas do sistema ou pela forma estruturada que a

sociedade funciona, os sujeitos-padrão se valem da ordem social e das leis para assegurar sua posição superior frente aos sujeitos subordinados (p. 48).

Segundo Mills, o contrato social se subdivide em duas categorias: o contrato social real e o contrato social contemporâneo. O contemporâneo, defendido por ele, seria composto por questões de respeito e justiça, sendo acessível e representativo a todos. Já o contrato social de cunho formal, defendido por pensadores clássicos como Hobbes, Locke, Rousseau e Kant, apresenta instrumentos mais normativos e analíticos sobre as estruturas sociais, do estado e da psicologia moral dos sujeitos. Em Mills, um modelo de contrato racial menos abstrato e mais aplicável à realidade das sociedades, possibilita o refinamento dos instrumentos teóricos e de ação política de modo a aproximar as duas categorias contratuais de forma complementar. Para ele,

(...) o 'Contrato Racial' pretende ser uma ponte conceitual entre duas áreas agora muito segregadas uma da outra: de um lado, o mundo da filosofia ética e política da corrente dominante [isto é, branca], preocupada com discussões de justiça e direitos no abstrato; do outro lado, o mundo dos nativos americanos, dos afroamericanos e do pensamento político do Terceiro e do Quarto Mundos, historicamente concentrados nas questões de conquista, imperialismo, colonialismo, colonização branca, direitos sobre a terra, raça e racismo, escravidão, negritude nos Estados Unidos, reparações, apartheid, autenticidade cultural, identidade nacional, indigenismo, Afrocentrismo, etc. Essas questões mal aparecem na filosofia política dominante, mas têm sido cruciais para as lutas políticas da maioria das populações do mundo. Sua ausência daquilo que é considerado filosofia séria é um reflexo não de sua falta de seriedade, mas da cor da vasta maioria dos filósofos acadêmicos ocidentais (e, talvez, da falta de seriedade deles) (Mills, 1997, p. 4).

O autor ainda enfatiza a diferença entre a constituição do contrato social ideal e a do contrato racial. Enquanto o contrato social se mostra abstrato, contando com a sociedade civil e com o Estado como parâmetros de proteção dos seus beneficiários, o contrato racial se apresenta de forma mais visível. Segundo Mills, o colonialismo e as expedições de conquista do imperialismo europeus, localizam e datam esse modelo de contrato pela forma que tais eventos moldaram a realidade histórica das demais sociedades em relação à Europa. A dominação europeia que visava o benefício próprio, não só o fez como consolidou uma supremacia branca que repercute sobre os demais territórios até hoje. Identifico características semelhantes a essa nos fatos históricos ocorridos no período colonial do Brasil, que por sua vez, não foge à regra do poder predominantemente branco.

Nesse sentido, o autor afirma que o Contrato Racial, não só se mostra mais coerente – do que o contrato social formal – por ser embasado pela história, como também apresenta uma maior abrangência por considerar uma realidade global eurocentrada: “(...) a divisão do mundo, como Jean Paul Sartre (1905-1980)⁷³ disse há muito tempo, entre ‘homens’ e ‘nativos’.” (Mills, 1997, p. 20). Resumidamente, segundo Carneiro (2005), seriam ‘homens’ os europeus e ‘nativos’ – ou súditos – os outros, pertencentes a uma origem diferente (2005, p. 49).

Mills (1997) ainda chama atenção para a inexistência de um ato formal que comprove a não-nomeada soberania branca sobre os demais domínios, mas define os inúmeros acontecimentos, as situações históricas e os ditos e não-ditos, como dispositivos fragmentados que juntos se fortalecem e configuram um dispositivo de poder. Sobre a propagação de discursos acerca da racialidade, Mills aponta:

(...) bulas papais e outros pronunciamentos teológicos, discussões européias sobre colonialismo, “descoberta” e direito internacional, pactos, tratados e decisões jurídicas, debates acadêmicos e populares sobre a humanidade dos não-brancos, a criação de estruturas legais formalizadas de tratamento diferenciado e a rotinização de práticas informais ilegais ou semi-ilegais efetivamente sancionadas pela cumplicidade do silêncio e pela incapacidade do governo de intervir e punir seus perpetradores – que podem ser vistos coletivamente, não apenas de forma metafórica, mas bem próxima da literal, como seu equivalente conceitual, jurídico e normativo (Mills, 1997, pp. 20-21).

Mignolo (2017), observa um modelo de mundo policêntrico e politicamente heterogêneo, em que diferentes civilizações coexistiam, conservando e desenvolvendo suas respectivas histórias. O segundo seria marcado pelo surgimento de um modelo de economia conhecido como “capitalismo”, que por sua vez, aspirava à globalização e a uma série de políticas que multiplicariam e diversificariam projetos e determinações neoliberais. Porém, entre esses dois

⁷³ Jean-Paul Charles Aymard Sartre nasceu em 1905 em Paris, FR. Em 1920, ingressou na Escola Superior de Paris, onde conheceu sua futura companheira Simone de Beauvoir. Após concluir seus estudos em Filosofia, foi nomeado professor em Havre, colônia francesa situada na região da Normandia. Recebeu, em 1931, uma bolsa de estudos extensiva à Alemanha, onde estudou filosofia pelo Instituto Francês de Berlim. Além de sua produção acadêmica, Sartre atuou em diversas áreas durante sua vida. Tinha talento para a música e colecionava muitas amizades, por isso, era considerado popular. Ao longo de sua vida, Sartre redigiu inúmeros textos e publicou muitos livros, tendo em sua obra, o expoente máximo da filosofia existencialista muito bem demarcado.

cenários existe um ponto neutro, que, através da metáfora da rachadura, poderíamos interpretar como uma fissura.

De uma perspectiva islâmica, Karen Armstrong⁷⁴ em *Slam: a short history* (2002) considera a economia e a epistemologia dois setores relevantes no curso das conquistas ocidentais. Para ela, o primeiro passo, frequentemente relacionado ao colonialismo, possibilitava que o Ocidente “reproduzisse seus recursos indefinidamente” por meio do reinvestimento de capital sobre a própria produção – capital este, obtido da exploração das colônias latino-americanas (2002, p.142). Segundo ela, a segunda transformação, epistemológica, é relacionada ao Renascimento Europeu. O epistemológico, nesse contexto, influenciou amplamente os dispositivos formadores de raciocínio vigentes na época, sendo dois deles, a ciência enquanto conhecimento, e a arte enquanto significado. Para a autora, a revolução científica no domínio do conhecimento no século XVI, proporcionou aos europeus “maior controle sobre o meio ambiente do que antes se havia conseguido” (2002, p. 142).

Mignolo (2017) concorda com Armstrong (2002), ao analisar seu pensamento acerca da relevância do capitalismo e da revolução científica. Para ele, ambos os argumentos atendem ao discurso progressista que celebra a modernidade, “ou seja, a retórica da salvação e da novidade, baseada nas conquistas europeias durante o Renascimento”. Em contrapartida, o autor aponta a lógica da “dispensabilidade (ou descartabilidade) da vida humana, e da vida em geral, desde a revolução industrial até o século XXI” como uma consequência dos eventos renascentistas ocorridos na época (2017, p. 4)”. Em 1944, Eric Williams⁷⁵ em seu livro *Capitalism and slavery*, apontou a noção de liberdade como um importante fator na operação dessa lógica. Segundo ele,

⁷⁴ Karen Armstrong nasceu em 1944 na cidade de Wildmoor, no Reino Unido. Estudou Literatura pela Universidade de Oxford, e, após abandonar o convento em 1969, ingressou no curso de doutorado que não concluiu em decorrência de problemas de saúde. Apesar de não possuir autorização para lecionar em universidades, Armstrong se destacou fora da academia. Interessada em temas religiosos, especialmente àqueles dedicados ao Judaísmo, Cristianismo e Islamismo, a autora se destaca pela qualidade dos livros e demais textos que desenvolveu ao longo da carreira, além das regulares participações em artigos publicados no jornal britânico *The Guardian*.

⁷⁵ Eric Eustacio Williams nasceu em 1911 na cidade Porto de Espanha, Trinidad e Tobago. Além de historiador, ele foi o primeiro ministro de seu país, governando desde sua posse em 1956, até a data de seu falecimento, em 1981. Durante sua vida conciliou as competências políticas com a prática da escrita. Williams é autor de importantes obras, dentre as quais, *Capitalismo e*

[...] uma das consequências mais importantes da Revolução Gloriosa de 1688... foi o ímpeto que deu ao princípio do livre comércio... Havia apenas uma singularidade que diferenciava a liberdade acordada no comércio de escravos da liberdade acordada em outros comércios: a mercadoria envolvida era o homem (Williams, 1944, p. 32).

Esse homem correspondia a um protótipo demarcado pelo critério da etnia. Em plano de fundo, vidas humanas eram dispensadas sob um argumento epistemológico que as consideravam inferiores por serem negras, o que consequentemente justificava o racismo e a descartabilidade do negro (2017, p. 5).

A proliferação de discursos e narrativas distorcidas dão suporte ao que o dispositivo de racialidade pretende: ressignificar a imagem do negro para que a exploração e a violência sejam justificáveis. Tanto as estereotipações impulsionadas pelas impressões negativas construídas sobre o negro como as demais práticas decorrentes da escravidão no Brasil, se constituíram na ideologia predominante do século XIX. Para Hannah Arendt⁷⁶ em *Origem do totalitarismo* (1989), seria uma espécie de “arma política, da política imperialista europeia, que se consolida no período da “corrida para a África” (1989, pp. 251-252).

Gislene dos Santos⁷⁷ em *Selvagens, exóticos, demoníacos. Ideias e imagens sobre uma gente de cor preta* (2002), utilizou considerações de Arendt para entender de que forma o caráter ideológico funciona. Segundo Santos, Arendt diz que as ideologias estabelecem uma forte relação com o campo das

escravidão, sua obra seminal, se destaca com grande relevância na historiografia sobre a escravidão, sendo reconhecida, inclusive, como um dos livros pioneiros acerca da historiografia anti-imperialista.

⁷⁶ Hannah Arendt (de registro original, Johannah Arendt) nasceu no ano de 1906, em Nova York. Em 1924 iniciou seus estudos em Filosofia na Universidade de Marburg, tendo como professores, Martin Heidegger, Nicolai Hartmann e Rudolf Bultmann, além de estudar grego. Migrou para a Universidade Albert Ludwig em Freiburg, no ano de 1926, onde foi orientanda de Edmund Husserl. Concluiu seu doutorado em 1928 pela Universidade Heidelberg. Dentre suas principais contribuições, cunhou o conceito de “banalidade do mal” e publicou diversos artigos e livros como *As origens do totalitarismo* (1951), *A condição humana* (1958) e *Eichmann em Jerusalém* (1963).

⁷⁷ Graduou-se em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP) em 1986, onde também concluiu seu mestrado em Filosofia, em 1993. Kursou doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano na mesma universidade em 1998. Fez pós-doutorado pelo Kings College London (área de Estudos Portugueses e Brasileiros), e pela York University (Estudos sobre Brasil-Canadá). Hoje, atua como livre docente na Universidade de São Paulo.

crenças humanas por atenderem as expectativas ou necessidades dos indivíduos inseridos nessa trama. Nas palavras de Arendt,

(...) elas têm uma enorme força de persuasão não por serem fundamentadas cientificamente, mas por corresponderem exatamente às expectativas ou desejos, às necessidades imediatas que, ao final, vão buscar nas ciências e nos cientistas as doutrinas que possam justificar. É fundamental considerar que essas necessidades e desejos também são construídos historicamente. Ora, o racismo é uma ideologia e, como tal, também foi concebido como uma estratégia de poder em acordo com as expectativas de parte de uma determinada sociedade (Arendt, 1998 apud. Santos, p. 277).

Em seu texto, Santos (2002) aborda a construção do imaginário europeu entre a Idade Média e o século das Luzes. A ideia de mundo baseada em seres fantásticos como gigantes, dragões, raças monstruosas, etc, concebeu a figura do negro dentro dessa mesma lógica, que se divide entre o medo e o fascínio. Assim como na Europa, países da Ásia e da África, por exemplo, também fundaram seus imaginários de acordo com a forma que traduziam os elementos do mundo, porém, no caso dos europeus, as vantagens do poder naval possibilitaram a eles o acesso a diferentes partes do globo por meio do mar, não sendo a América uma exceção.

A ideia da realidade era, desde aquela época, intermediada pelo bem e pelo mal. Apesar de maravilhoso, o mundo para os europeus seria um grandioso âmbito, obscuro e demoníaco, “com um diabo quase sempre pintado de preto já que, entre os medievais, Satã é chamado de ‘Cavaleiro Negro’ e de ‘Grande Negro’”, segundo Santos (2002, p. 278). William Cohen em *Fraçais et Africains* (*Franceses e Africanos*, 1980) conta que o negro poderia ser repugnante: “São Bento de Palermo, por exemplo, suplicou a Deus que o fizesse hediondo a fim de não sucumbir às mulheres. Deus o entendeu e o transformou em negro, foi desta forma que ele se tornou São Bento, o mouro” (1980, p. 39). Não suficiente, segundo Carlos Roberto Nogueira em *O diabo no imaginário Cristão* (2000) o negro poderia também ser sedutor:

João Cassiano, monge do século V e autor de um dos manuscritos mais antigos e mais lidos sobre os Padres da Igreja, descreve como sujeito à tentação, um eremita atormentado pelo diabo disfarçado em uma ‘mulher negra, impudica e lasciva’ (ibidem). Seja “na forma humana ou na forma animal Satã é frequentemente negro ou escuro, como convinha ao Príncipe das Trevas (Nogueira, 2000, p. 69).

Uma das mais antigas e importantes estratégias para que o negro fosse animalizado, e principalmente, demonizado perante o branco, foi a ideologia cristã como alicerce do racismo, tanto na Europa quanto em países da África, onde foi infiltrada desde o século I. Segundo registros, Marcos, um evangelista, fundava a Igreja Ortodoxa de Alexandria em solo africano por volta do ano de 43. O Cristianismo funcionava como base teórica dos conceitos racistas, enquanto a Igreja católica assumia a função institucional de disseminá-los entre as pessoas. Jessé Souza (2019) aborda brevemente essa questão quando reflete sobre a segregação posta entre os seres humanos, fundada na posição em que cada um se encontra socialmente. Nesse sentido, Souza questiona:

que pressuposto é esse de que todos, especialistas ou não, se utilizam implicitamente, sem jamais refletir sobre ele? O pressuposto nunca refletido, no caso, é a separação, dentro da raça humana, entre aqueles que possuem espírito e aqueles que não o possuem, sendo, portanto, animalizados e percebidos como apenas corpo. A distinção entre espírito e corpo é tão fundamental por que a instituição mais importante da história do Ocidente, a Igreja Cristã, escolheu, como caminho para o bem e para a salvação do cristão, a noção de virtude como definida por Platão. Este, por sua vez, definia a virtude nos termos da necessidade de o espírito disciplinar o corpo, percebido como território de paixões incontrolláveis – o sexo e a agressividade à frente de todas – que levariam o indivíduo à escravidão do desejo e à loucura (Souza, 2019, p. 21).

Essa espécie de aval da igreja passou a servir, e serve até os dias de hoje, como a justificativa para deslegitimar o negro enquanto ser dotado de racionalidade, de conhecimento e de culturalização. Resumidamente, é negado ao negro o direito de existir como ser independente. Na lógica colonial das elites, ele tem como função afirmar o valor e a legitimidade do branco. A ele resta a posição arbitrária de viver na sombra do outro, que se autoafirma como ser universal.

Observamos, portanto, que o dispositivo de racialidade se utiliza da distorção da imagem do negro para afirmar discursos e práticas ofensivas com o intuito de justificar as relações verticais postas entre os humanos, desde as relações existentes entre senhores e escravos do século XIX – época em que tais representações se constituem – até as relações existentes entre negros e brancos nos dias atuais. Em contrapartida, utilizando essa mesma estratégia, os brancos procuraram forjar suas imagens também, porém, positivamente. Para Arendt (1998),

quando a ralé europeia descobriu a 'linda virtude' que a pele branca podia ser na África, quando o conquistador inglês da Índia se tornou administrador que já não acreditava na validade universal da lei mas em sua própria capacidade inata de governar e dominar, quando os matadores-de-dragões se transformaram em 'homens brancos' de 'raças superiores' ou em burocratas e espiões, jogando o Grande Jogo de infindáveis motivos ulteriores num movimento sem fim; (...) o cenário parecia estar pronto para todos os horrores possíveis (Arendt, 1989, pp. 251-252 apud. Carneiro, p. 50).

Em resumo, a autora nos ajuda a entender que ao invés da ideologia de classes, foi a ideologia racial que acompanhou o desenvolvimento das sociedades a fim de verificar privilégios a determinados sujeitos. Em Mills (1997) compreendemos, inclusive que além da manutenção de privilégios, a reprodução de muitos outros padrões de hierarquia social, foram reforçados com base na racialidade.

2.3. O dispositivo racial como ferramenta epistemicida

Carneiro observa a análise antes lançada por Foucault sobre os temas da loucura e da sexualidade, para equiparar a raça como outro demarcador do valor moral do sujeito. Segundo a autora, “por meio dela se evidencia o valor de cada agrupamento humano na sua diversidade étnica/racial, a medida de sua humanidade, a normalidade de cada qual”. Desse modo, as considerações sobre o negro tomarão a forma dos discursos de gênero. Para Daniella Georges Coulouris em *Ideologia, dominação e discurso de gênero: reflexões possíveis sobre a discriminação da vítima em processos de judiciais de estupro* (2004), as questões de sexualidade possibilitam a diferenciação social dos indivíduos racializados, consolidando, alterando, deslocando e modificando continuidades históricas em um processo ininterrupto de lutas e embates (2004, p. 12)

Coulouris compreende a ideia dos discursos como ideias que se formam no interior de saberes que se caracterizam por objetos e enunciados mais válidos que outros. Para ela, “não há saber sem poder, assim como não há saber sem conflito, sem embate de várias posições distintas.” A ciência, por sua vez, é institucionalizada pelo poder de produzir e distribuir enunciados verdadeiros, ao mesmo tempo que também tem autonomia para invalidar ou marginalizar

conteúdos que não atendam a ordem da razão tida como legítima. Ou seja, a produção de uma verdade é sempre conflituosa (...)." (2004, p. 13)

O conceito de gênero, ocupa, para ela, esse mesmo lugar, política e teoricamente. A dimensão teórica oferece metodologias que possibilitam o entendimento das relações desiguais existentes entre o mundo masculino e o feminino. No domínio político, as práticas discursivas pretendem orientar temáticas que modifiquem os cenários de estupro, abuso sexual infantil e discriminação de mulheres com base no gênero, nas escolas, na família, no mercado de trabalho e no meio político. (2004, p. 2).

Assim como em Foucault (1988), Coulouris (2004) considera uma correlação das discussões de gênero com as questões de raça. Para ela, o termo raça apresenta essa mesma dualidade ao ser observada, pois,

enquanto instrumento metodológico, pretende compreender as relações desiguais entre os diferentes grupos humanos mais especificamente as desigualdades de tratamento e de condições sociais percebidas entre negros e brancos no Brasil. Enquanto prática discursiva, os estudos nele inspirados visam a modificação das relações sociais que produzem as discriminações e assimetrias raciais. Porém, difere do termo gênero apontado por Coulouris, no que se refere ao saber acadêmico relativo às questões relacionadas às mulheres, em um aspecto fundamental ali apontado, qual seja, ao que concerne a quem é sujeito das práticas discursivas (Coulouris, 2004, p. 53).

Carneiro chama atenção para essa diferença entre as inquisições de gênero e de raça, observando a forma com que se dá a produção do saber acadêmico em cada um dos casos. As questões de gênero sempre estiveram, de alguma forma, associadas à militância política, mesmo por terem nascido junto ao movimento feminista europeu e norte americano há algumas décadas. Além de um maior reconhecimento, as particularidades dessa militância concederam às feministas a autoridade de fala ou de um discurso próprio.

Nas questões de raça, reconheçamos, antes de tudo, as transformações possibilitadas por estudos que visavam regularizar as desigualdades sociais postas aos negros, porém, o que inquieta, é o fato de que grande parte dos saberes construídos à cerca da comunidade negra não contavam com pessoas negras como autoras das suas próprias histórias e reivindicações. Também existem, é claro, os “conhecimentos” produzidos com a intenção de desvalorizar o negro.

Jessé Souza (2019) aponta na produção de Gilberto Freyre⁷⁸ uma tendência explicitamente racista quando contrapõe “Freyre contra ele mesmo”, identificando pressupostos e generalizações preconceituosos em suas produções. Freyre em *Casa grande e senzala* (1992) busca compreender como se formaram as raças e culturas no Brasil, enquanto que Souza aponta uma postura sadomasoquista na abordagem de Freyre com o tema da escravidão no Brasil. Em uma das passagens do livro, Freyre reflete:

no caso brasileiro, porém, parece-nos injusto acusar português de ter manchado, com instituição que hoje tanto nos repugna, sua obra grandiosa (sic) de colonização tropical. O meio e as circunstâncias exigiriam o escravo [...]. Para alguns publicistas foi um erro enorme (escravizar o negro). Mas nenhum nos disse até hoje que outro método de suprir as necessidades do trabalho poderia ter adotado o colonizador português no Brasil [...]. Tenhamos a honestidade de reconhecer que só a colonização latifundiária e escravocrata teria sido capaz de resistir aos obstáculos enormes que se levantaram à civilização do Brasil pelo europeu. Só a casa-grande e a senzala. O senhor de engenho rico e o negro capaz de esforço agrícola e a ele obrigado pelo regime de trabalho escravo (Souza, 2019, p. 242).

Nota-se, portanto, uma particularidade ácida ao lidar com o tema da escravidão e suas repercussões, e, apesar das tentativas de justificá-la empreendidas por Freyre, alguns consideram *Casa Grande e Senzala*, um esclarecedor exemplar no que tange a identidade nacional brasileira. Tamanha identificação fez deste um dos mais influentes livros no Brasil do século XX, além de, segundo Souza, “construir a autocompreensão que hoje em dia todo brasileiro tem” (2019, p. 44).

Atualmente, de forma gradativa, o negro vem ocupando um lugar próprio dentro dessa produção de saberes sobre si. Carneiro (2005) percebe essa apropriação negra como uma categoria especial destinada a “conhecer o outro”. Por outro lado, Maria Gorete Gonçalves em *Educação em arte na contemporaneidade* (2015), nomeia como “inovações” as discussões que

⁷⁸ Nascido em Recife (PE), no ano de 1900, Gilberto Freyre foi um ensaísta, sociólogo e historiador de grande relevância no Brasil do século XX. Além de se dedicar à interpretação do Brasil sob a perspectiva da sociologia, da antropologia e da história, ele também atuou como jornalista, poeta e pintor. Estudou no Colégio Americano Batista em Recife, conquistando o grau de bacharel em Letras. Em meados de 1918, sob o financiamento de uma bolsa concedida pela Igreja Batista, cursou Artes Liberais com especialização em Ciências Políticas e Sociais na Universidade Baylor, no Texas. Tornou-se mestre em Artes pela Universidade de Columbia, Nova Iorque. Desse momento em diante, Freyre se dedicou à produção ensaística com base em livros e temas diversos. Publicou diversos artigos e livros como *Casa Grande e Senzala* (1933) e *Sobrados e Mocambos* (1936), suas obras de maior notoriedade.

compõem essa área de estudos, porém de uma perspectiva do ensino. Segundo detalha Gonçalves, "são elas as discussões de gênero, inclusão social, educação interétnica, especial, ecologia, tecnologias, entre outros mais específicos e menos abordados no entrelaçamento dos campos da formação de professores de artes." A autora ainda acrescenta que, "esses temas são considerados inovadores porque abordam o currículo escolar de uma forma diferenciada de como esse currículo se constrói hoje, revitalizando os temas e propondo uma problematização a partir dos elementos sociais" (2015, p. 190).

Esse movimento de busca por si mesmo exercido pelos negros a partir do século XX, mais do que representativo, é um ato político, uma ferramenta de poder dos racialmente dominados⁷⁹. Essa tendência positiva emerge com grandes nomes como Luiz Gama⁸⁰, fonte inspiradora de muitos pensadores, dentre eles, Abdias do Nascimento, que será citado neste trabalho mais adiante.

Posteriormente, Carneiro aborda as reflexões propostas por Gislene Aparecida dos Santos em *A Invenção do ser negro – um percurso sobre as ideias que naturalizaram a inferioridade dos negros* (2002) para entender o percurso da produção de saberes sobre a noção de raça. Para a autora, o debate sobre a escravidão desenvolve-se em torno de dois grandes temas: a liberdade dos escravos e a sua utilidade, noção que traz como antinomia a descartabilidade". A escravidão acabou por modificar a forma como o trabalho era entendido, pois sua condição compulsória cabia apenas para o escravo, enquanto que, para o branco, essa condição era isenta. A abolição, por sua vez, além de uma falsa liberdade, significou para o negro um momento de instabilidade frente a substituição da mão de obra escrava pelo trabalho livre. Em decorrência desse advento, o dispositivo de racialidade agirá como dispositivo de poder sobre tais

⁷⁹ Adotamos aqui a compreensão da força da ideologia racial no contexto europeu para Hannah Arendt, "uma formulação desenvolvida no interior das nações europeias, que mais tarde, se transformaria em arma de destruição das próprias nações que a criaram" (1989).

⁸⁰ Luiz Gonzaga Pinto da Gama nasceu no ano de 1830 em Salvador, capital do estado da Bahia. Foi advogado, abolicionista, orador, jornalista, escritor, e, o patrono da Abolição da Escravidão no Brasil. filho de mãe negra livre e pai branco, Gama foi escravizado aos 10 anos e foi analfabeto até os 17 anos de idade. Após conquistar a própria liberdade judicialmente, se tornou um advogado autodidata dedicado às questões de negritude naquele período. Apesar de ter sua contribuição desconsiderada pelo meio literário da época, é considerado um dos expoentes do romantismo. Diante do contexto social ao qual os negros eram submetidos na época, ele foi um dos raros intelectuais pretos daquele tempo, além de ter sido o único a ter passado pela experiência do cativeiro.

danos, por meio de ações teóricas de reparação. Para Carneiro (2005), “é assim que o negro sai da história para entrar nas Ciências. A passagem da escravidão para a libertação representou a passagem de objeto de trabalho para objeto de pesquisa.” Ela ainda acrescenta que,

a invisibilização da presença negra na cena brasileira, que gradualmente vai se processando, contrasta com a vasta produção acadêmica que irá se desenvolvendo em torno dessa nova condição de objeto de estudo. Um epistemicídio que constrói um campo de saber fundado num manifesto [...]. A contrapartida é o também crescente embranquecimento da representação social. Duas manobras que vão promovendo, ao nível da reconstrução do imaginário social sobre o país, o branqueamento em todas as dimensões da vida social (Carneiro, 2005, pp. 56-57).

Apesar de nos últimos tempos as relações raciais terem ganhado maior notoriedade enquanto objeto de estudo, a forma com que intelectuais negros e brancos abordam as questões existentes dentro dessa nova área de estudos, diz muito sobre que tipos de saberes serão reverberados da academia para a comunidade. Se por um lado, o resgate e a valorização do percurso do negro em nossa cultura, localizam e reafirmam sua participação na história e na cultura do país, por outro, a tendência de reduzir suas particularidades enquanto ser à dimensão de sujeito racialmente inferior, exclui interpretações positivas um tanto necessárias para a construção do seu caráter enquanto indivíduo político e livre de amarras limitantes.

Ao observar a questão de uma perspectiva subordinadora, Carneiro (2005) aponta uma tentativa de objetivação do negro no que tange essa tentativa de encaixá-lo em um lugar de desqualificação, não só dele, mas da resistência negra como um todo, “pelo apelo à racialidade enquanto fator de subordinação e exclusão social” (p. 58). A autora se baseia nas contribuições de Silvio Romero em *Os africanos no Brasil* (1978), livro de Nina Rodrigues, para observar que lugar o negro ocupa na ciência brasileira. Segundo ele,

é uma vergonha para a ciência do Brasil que nada tenhamos consagrado de nossos trabalhos ao estudo das línguas e das religiões africanas. (...) Quando vemos homens, como Bleek, refugiarem-se dezenas e dezenas de anos nos centros da África somente para estudar uma língua e coligar uns mitos, nós que temos o material em casa, que temos a África em nossas cozinhas, como a América em nossas selvas, e a Europa em nossos salões, nada havemos produzido neste sentido! É uma desgraça. (...) Bem como os portugueses estanciaram dois séculos na Índia e nada ali descobriram de

extraordinário para a ciência, deixando aos ingleses a glória da revelação do sânscrito e dos livros bramínicos, tal nós vamos levianamente deixando morrer os nossos negros da Costa como inúteis, e iremos deixar a outros o estudo de tantos dialetos africanos, que se falam em nossas senzalas! O negro não é só uma máquina econômica; ele é antes de tudo, e malgrado sua ignorância, um objeto de ciência. (...) Apressem-se os especialistas, visto que os pobres moçambiques, benguelas, monjolos, congos, cabindas, caçangas... vão morrendo. O melhor ensejo, pode-se dizer, está passado com a benéfica extinção do tráfico. Apressem-se, porém, senão terão de perdê-los de todo (Comentário de Silvio Romero. In: Rodrigues, Nina. *Os Africanos no Brasil*, 1978.)

Na citação acima, Carneiro (2005) chama a atenção para a forma com que o dispositivo de racialidade foi usado como justificativa da transformação do negro em “máquina econômica”. Após a fase de exploração escrava como mão de obra, o negro passou a ser visto como objeto de estudo para que se pudesse compreender a evolução humana em sua diversidade étnica por meio de testes e experimentações. Dada por superada sua utilidade como ferramenta de trabalho, o negro passou a ser passível de extinção, para o raciocínio da época. Se este não mais servia como mão de obra, não havia de servir para outra coisa. No âmbito econômico, igualmente, o negro não figuraria. Apesar de servir como objeto de estudo, sua ignorância de certa forma, limitaria essa possibilidade.



Imagem 31. *A dor tem cor*, matéria publicada por Astrid Prange na DW Brasil, em 2020.⁸¹ Foto: G. Kassab

⁸¹ “No Brasil, está sempre “tudo bem”. (...) Pois, para empregadas, levar uma vida cruel parece ser algo normal. Não dá mais para aguentar esse racismo enraizado” (PRANGE, A. *A dor tem cor*. DW Brasil, 2020. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/a-dor-tem-cor/a-53724211>> Acesso em: 28 de dez. 2023).

A objetificação do negro apontada por Carneiro (2005) não só origina campos de saberes como faz emergir também, um campo de poder permeado por prestígios e glórias que configuram uma disputa de saber e poder entre brancos, para brancos, negando ao negro o lugar de produtor e relator dos próprios saberes e vivências. Segundo Carneiro,

este é o fator explicativo da impossibilidade de um século após a Abolição ser impossível para a “intelligentzia” local encontrar um historiador negro apesar da vasta produção historiográfica de, por exemplo, um Joel Rufino, um Clóvis Moura ou Milton Santos, entre outros, já tinham àquela época (Carneiro, 2005, p. 60).

Entre o discurso acadêmico e o discurso militante se hospeda um epistemicídio. O ativismo negro perde forças frente a produção de intelectuais brancos, sendo este desqualificado como uma espécie de autoridade negra forçada. Essa apropriação do branco sobre o percurso negro deslegitima o que o próprio tem a dizer sobre si. Não é incomum nos depararmos com a utilização de autores negros estrangeiros para investigar o tema de racialidade em pesquisas brasileiras, um método não tão eficaz no caso, tendo posto que, as características sociais do Brasil fogem à interpretação de intelectuais que observam outras configurações sociais. Sob a justificativa de que “poucos intelectuais negros brasileiros alcançaram prestígio nacional e internacional”, é negada a eles a condição de especialistas da questão racial. Resta-lhes, portanto, o reconhecimento enquanto fontes de saber apenas, nunca de autoridade sobre o tema – com honrosas exceções. Entendemos, desta maneira, que “os pesquisadores negros em geral são reduzidos também à condição de fonte e não de interlocutores reais no diálogo acadêmico, quando não são aprisionados exclusivamente ao tema do negro” (2005, p. 60).

Portanto, retornando à análise de Foucault (1988) sobre a sexualidade, entendemos que, as exigências econômicas e ideológicas de poder postas ao gênero feminino se estendem ao domínio da racialidade também. Os dispositivos discursivos foram usados a serviço da colonização, domesticando e repreendendo os negros e os demais não brancos, “como o fizeram disciplinas científicas tais como a medicina legal psiquiátrica, a antropologia, a criminologia, a craniologia, etc”, nas palavras de Carneiro (2005, p. 61). Seguindo esse panorama, não é a arte uma exceção.

Entendemos, por fim, que a forma com que Foucault interrogou o objeto da sexualidade se aplica também ao tema da raça. Para que a colonização europeia se desse de maneira crescente no Brasil, a estratégia de fragmentar a identidade do negro borrando seu pertencimento e desvalorizando sua cultura, foi adotada pelos portugueses e demais povos. Percebemos também, que a produção de ideologias e mitos fundados na marginalização do negro, opera como um projeto dedicado a desfavorecer sujeitos-forma e privilegiar sujeitos padrão, produzindo assim uma série estereótipos como os abordados no decorrer do capítulo. Cabe ressaltar ainda, que o ataque cultural empreendido contra a arte e a cultura negra, funcionam como de ferramentas de apagamento da subjetividade e do caráter dos indivíduos em questão.

As contribuições de Jessé Souza e Silvio Almeida ainda nos esclareceram que todos os elementos que compõem essas estratégias de força se configuram em dimensões culturais e estruturais do racismo. Ainda, para Carneiro, “a não produção e/ou o não reconhecimento de intelectuais negros e a objetivação de militantes negros como fonte primária de pesquisas são fatos que antecipam o tema do epistemicídio [...] (2005, p. 61).” É nesse sentido que a autora vincula o conceito de epistemicídio ao dispositivo de racialidade. Através das temáticas e das problematizações apresentadas pelas obras que compõem *Presença Negra* (2022), notamos a transfiguração de questões que circundam o campo dos estudos sociais para o universo das exposições de arte afro-brasileira – se é que podemos definir a presente temática em um único conceito. As mesmas estratégias de fragmentação lançadas sobre o negro de modo a forjar sua identidade através de um imaginário construído por uma série de estereotipações e mitos, conseqüentemente se converte como característica fundadora das noções de arte derivadas da negritude.

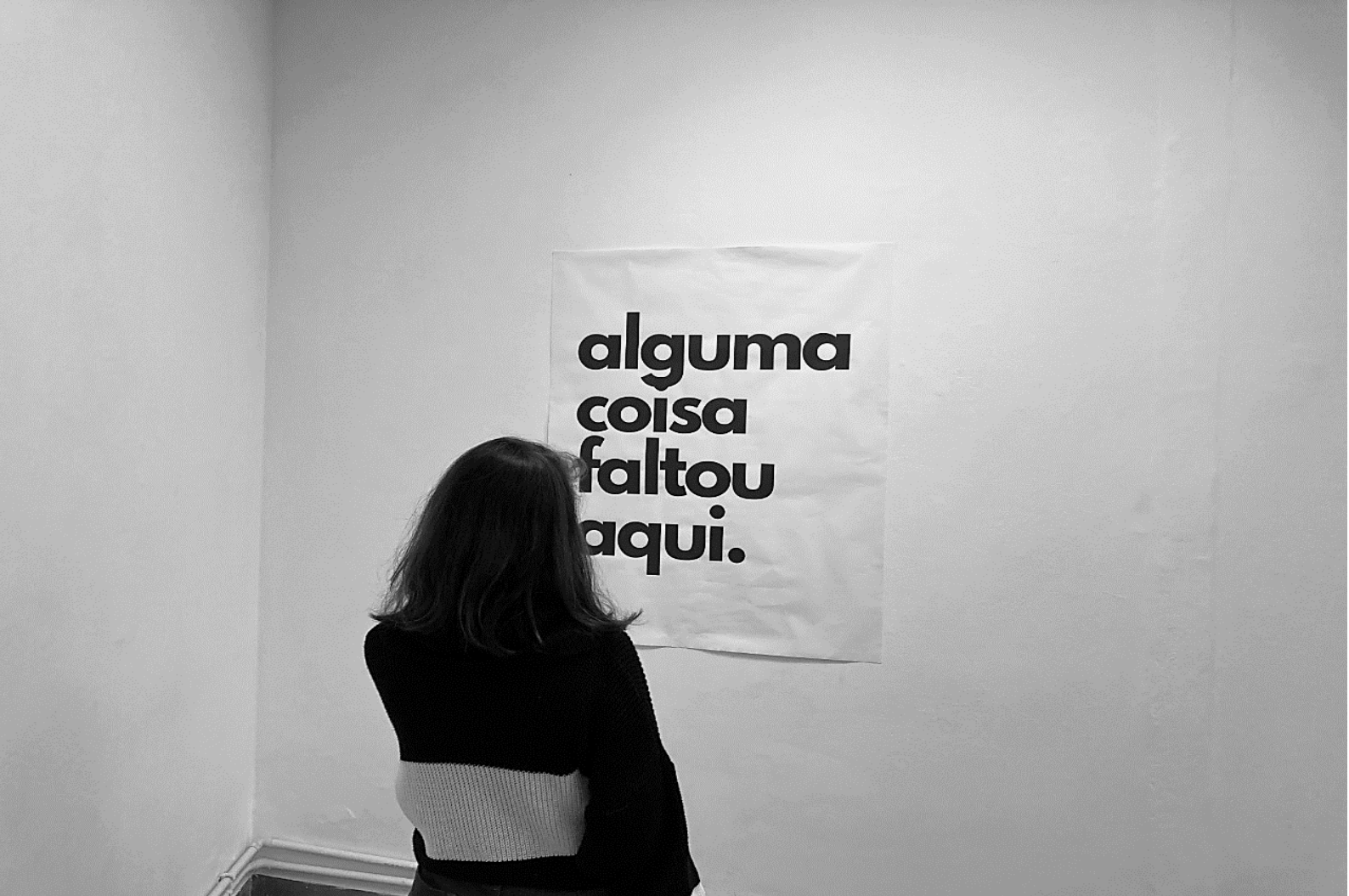


Imagem 32. Maurício Bittencourt, *alguma coisa faltou aqui*, Acervo do artista, 2022. Cartaz, impressão sobre papel. Exposição *Uma parte do todo*, Galeria Sala – Centro de Artes UFPel, 2022. Foto: Maurício Bittencourt.

Discussões em torno de temáticas étnico-culturais no Brasil tendem a dividir opiniões na sociedade. É compreensível que o passado da escravidão e os numerosos eventos negativos ocorridos na história do país, ainda causem desconforto em determinada parcela da população, porém, se faz necessário um debate coletivo voltado para o reconhecimento da presença negra em nossa história, em nosso cotidiano, em nossos museus. O inconsciente coletivo brasileiro utiliza a negação como mecanismo de defesa frente a fenômenos sociais como o racismo estrutural, no entanto, esses problemas persistem por omissão. Nesse espaço de oposição entre percepções reveladas ou não, habitam convergências e divergências que a todo tempo movimentam argumentos acerca das relações étnico raciais no Brasil. Assim sendo, peço licença para adentrar no que me é emergente. Agô!



Imagem 33. Gui Menezes, *sem título*, s/d. Grafite. Foto: Ricardo Romanoff.

3. A exposição Presença Negra como dispositivo anti-epistemicida

“Já percebi que a mera presença pode ser uma dádiva a ser contemplada.”

Leonardo Castro



Imagem 34. Rita Lèndé, *Arriada*, MARGS, 2022. Performance. Foto: Dani Barcellos.

“Este escrito é um esboço. O esboço de uma urgência. De um projeto que começa, mas exige o tempo das coisas que durante muito tempo são silenciadas e que para irromper precisam encontrar a temperança. No entanto, essa não é tarefa fácil. De onde escrevemos, é preciso emitir avisos constantes ao resto da terra Brasil. Há de se continuamente dar conta da noção de existência. Sim, escrever sobre negros desde o Sul do Brasil é, antes de tudo, partir de uma afirmação: estamos e sempre estivemos aqui. Há de se lembrar da imensa porção de homens e mulheres negras escrevendo seus territórios naquela parte do país que sempre se sonhou europeia (...).”

Igor Simões e Izis Abreu, curadores da exposição *Presença Negra* (2022);

Caroline Ferreira, curadora-assistente.

Neste terceiro momento do texto o que se busca é relacionar as noções cunhadas pelos teóricos citados até o momento, assim como os conceitos desenvolvidos por mim em relação à mostra artística *Presença Negra* (2022). Resgatando determinados pontos abordados no primeiro capítulo do trabalho, apontaremos na curadoria de Igor Simões, Izis Abreu e Caroline Ferreira ocorrências materializadas nas produções artísticas selecionadas por estes. Estereótipos negativos que aprisionam a imagem do negro a posições taxativas, serão discutidos à luz da noção de essencialismo⁸². Também será lançado um olhar contemplativo ao que determinadas produções apresentam. Perspectivas que possibilitam outras maneiras de interpretação de determinadas obras serão contextualizadas, sendo elas as de cunho histórico ou valorativo.

Mas por que *Presença Negra* foi escolhida como a mostra mais adequada para ganhar destaque na realização dessa pesquisa? Por nos levar, metaforicamente, do inferno ao céu. Ao mesmo tempo em que ela lida com questões dolorosas, pesadas para quem se identifica com o que está exposto, ela também devolve o ‘gás’ necessário àqueles que se reconhecem no que ali veem. Essa interpolaridade que oscila entre as experiências que a mostra proporciona, se torna justificável quando, de certa maneira, os curadores nos convidam a entender que, apesar de complexa, tal alternância de emoções é necessária, para que façamos as pazes com o que não temos controle, como o trauma escravagista, que por outro lado, não pode ser esquecido; o futuro se faz a todo momento presente e a possível recorrência de um novo enredo de sujeições entre indivíduos e comunidades nos custaria muito caro.

⁸² O essencialismo consiste em uma espécie de cristalização de percepções, discursos, padronizações e papéis sociais (estereótipos) que serão atribuídos à identidade de um determinado grupo e seus membros, neste caso, a comunidade negra. Para Marcos Pereira, José Álvaro e Andréia Dantas em *Estereótipos e essencialização de brancos e negros: um estudo comparativo* (2011), “a essencialização pode ser definida como um processo de categorização social caracterizado pela crença na existência de atributos imutáveis concernentes aos entes aos quais a categorização essencialista se aplica” (p. 146). Considerar que, por ser negra, uma pessoa saiba sambar, é um exemplo de pensamento essencialista.

Considero importante ressaltar, contudo, que as feridas reabertas em diferentes pontos de Presença são lindamente sanadas por essa espécie de fôlego que ela dá em alternados momentos. Deve ser considerada a representatividade negra presente nas ocorrências que as composições estampam, nas autorias pretas que pensaram cada detalhe de seus trabalhos a partir de suas vivências também pretas, da diversidade de gênero que inclui artes produzidas a partir de vivências de mulheres pretas, da diversidade também étnica que acolhe não pretos que tem algo a dizer a partir de seus lugares. Pensar a organização, produção e celebração de tal feito em um território como o Rio Grande do Sul, o último dos estados brasileiros a abolir a escravidão, soa revolucionário.

Ao mesmo tempo que esse estado foi construído do suor dessa gente, da exploração e do trabalho forçado, fez também emergir estratégias e rotas de solução. Aguçou nesse povo o pulso da vida, da presença. Nessa pulsão, escrevo do Sul, para quem alcançar, para buscar responder como a exposição *Presença Negra* agiria enquanto dispositivo anti-epistemicida frente aos epistemicídios praticados na história da arte brasileira e regional. Para que seja possível responder tal questão será necessário definir conceitos básicos, começando pelo de anti-epistemicídio, utilizado como forma de discutir as proposições levantadas pela mostra *Presença Negra*.

O termo ‘anti-epistemicídio’ é composto pelo prefixo ‘anti’ que expressa a ideia de contrariedade, de oposição a algo. ‘Epistemicídio’, como já abordado em outros momentos do texto, faz alusão à estratégia de subordinação, deslegitimação e apagamento dos conhecimentos produzidos em âmbitos sociais específicos – neste caso o conhecimento popular, que se produz na sombra de um código de critérios e valores perpetuados como padrões. O termo ‘episteme’ é, à parte, a adaptação do radical ‘epistem’, que significa um conjunto de paradigmas que estruturam o que entendemos por ‘saber’, ou ‘conhecimento’. Assim como a ‘epistemologia’ é o estudo do conhecimento para a filosofia, o termo ‘episteme’ representa o conhecimento em si. Por último, o sufixo ‘cídio’, exprime a ideia de extermínio, de morte. Nesse sentido, o ‘epistemicídio’ de Boaventura de Sousa Santos nos fala da destruição de um determinado conhecimento, enquanto que o anti-epistemicídio, fruto de minhas considerações, ganha o significado inverso pelo movimento de oposição que o

prefixo ‘anti’ lhe empresta. Nesse sentido, a exposição *Presença Negra* funciona como um dispositivo de reparação anti-epistemicida.

Segundo Mignolo em seu texto *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*, publicado em 2008, da opressão dos ideais modernos do império europeu contra um mundo não europeu e independente, surge o conceito de descolonização, que é acionado como dispositivo a favor da desobediência epistêmica. “a identidade em política, em suma, é a única maneira de pensar descolonialmente (o que significa pensar politicamente em termos e projetos de descolonização)”. Para ele, qualquer outra forma de entendimento e de ação política que não seja a descolonial – ou seja, que interfira na organização do conhecimento e da compreensão –, atende à lógica imperial de identidades (2008, p. 290).

A decolonialidade, nesse sentido, passa a ser um dispositivo de ordem epistêmica que se desvincula da acumulação de conhecimento fundamentada em conceitos ocidentais, porém, não abandona ou ignora o conhecimento institucionalizado pelo mundo todo. Ele apenas opta por uma narrativa baseada na “geo-política e a política de Estado de pessoas, línguas, religiões, conceitos políticos e econômicos, subjetividades, etc., que foram racializadas (ou seja, sua óbvia humanidade foi negada)”. Dessa maneira, o autor define o pensamento descolonial como a ação de “aprender e desaprender”, conforme o dispositivo anti-epistemicida, que busca compreender a lógica epistemicida para em alguma medida desconstruí-la.

No presente contexto, o caráter reparatório empregado ao capítulo, adota uma espécie de discurso que se opõe a toda e qualquer estratégia de subordinação histórica, cultural, e, por consequência, ontológica entre os sujeitos racializados. Isso se dá como um micro exercício que busca conter o reforço de estereótipos e narrativas parciais – em benefício de uns e malefício de outros –, o que em determinado nível evita também, que as relações de verticalidade que produziram desigualdades em tantos sentidos continuem a se perpetuar.

Para além de *Presença Negra*, a grande leva de mostras artísticas, artigos científicos, dissertações de mestrado, teses de doutorado e muitos outros trabalhos construídos sob as reflexões lançadas pelo campo de estudos da decolonialidade, ganham força dia após dia. É evidente que grandes movimentos intelectuais não se constroem de imediato – especialmente os de caráter sócio

reparatórios, como é o caso aqui. São frutos de um longo e árduo caminho percorrido por pensadores que nos antecederam e formaram as bases necessárias para que fizéssemos do discurso decolonial um dispositivo de força.

Acredito, ainda, que devido aos acontecimentos sociais e políticos ocorridos recentemente no Brasil, esse dispositivo de força passou a apresentar uma ocorrência ainda maior. Em meio a essa movimentação surge a exposição *Presença Negra* como “ápice e ponto culminante do Programa Público iniciado ainda em 2021, pelo Núcleo Educativo e de Programa Público do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), que apresentou conteúdos, palestras, aulas, encontros, cursos e debates envolvendo artistas, teóricos/as, pesquisadores/as, curadores/as e intelectuais negros/as e do pensamento negro no Brasil, incluindo agentes de movimentos sociais e Organizações Não Governamentais (ONGs)”⁸³.



Imagem 35. Jaci dos Santos, *Navio negreiro*, Coleção Ney Ortiz, 1990. Madeira, 110 cm x 28 cm x 23 cm.

⁸³ MARGS. *Presença Negra no MARGS*. RS: Porto Alegre, 2022. Acesso em: 24 de ago. 2023. Disponível: <<https://www.margs.rs.gov.br/midia/presenca-negra-no-margs/>>



Imagem 36. Deusa Nimba durante cerimônia. Foto: Joelza Ester Domingues.⁸⁴

3.1. A presença da África

Edison Hüttner⁸⁵ apresenta os significados, simbologias e período de surgimento de *Deusa Nimba*, escultura em madeira de autoria desconhecida também exposta em *Presença*. Nimba apresenta um grande potencial de investigação para a história da arte no estado, também para o campo de estudos da antropologia e arqueologia. Segundo Hüttner, em vídeo anexado à obra através do recurso de Tour Virtual⁸⁶ disponibilizado pelo site do MARGS, a peça foi encontrada por pescadores no ano de 1970 no Rio Ijuí, próximo à cidade de Santo Angelo, Rio Grande do Sul.

⁸⁴ A máscara de Nimba apoia-se nos ombros da dançarina durante as cerimônias agrícolas. O corpo fica oculto pelo tecido e uma saia rafia. A dançarina olha através da abertura entre os seios da máscara e ombros, olhando através de buracos entre

⁸⁵ Edison Hüttner leciona nas áreas de História e Teologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC), onde também concluiu graduação e mestrado em Teologia. Doutou-se em Teologia pela Pontifícia Università Gregoriana (PUG), em Roma, na Itália. Entre suas áreas de interesse estão as Artes Sacra, Sacra Jesuítico-Guarani, Sacra Luso-brasileira, e as culturas Étnica Afro-brasileira e étnica-egípcia.

⁸⁶ HÜTTNER, Edison. *Deusa Nimba*. Google Drive, 2023. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/13u98v7sG4R-SVbq-Z-uBKEa0X8jqilmA/view>> Acesso em: 30 de out. 2023.





Imagem 37. *Deusa Nimba, final do séc. XVIII ou início do XIX. Madeira, 45,5 x 16 x 17,5 cm. Patrimônio Histórico e Cultural de Santo Ângelo (RS). Foto: Ricardo Romanoff.*

Posteriormente, a obra foi adquirida pelo artesão local Getúlio Soares Lima, permanecendo com ele durante um longo período. Hüttner conta que em 2017 realizava um levantamento de dados para a realização de uma pesquisa na região em que Getúlio reside, quando resolveu visitá-lo. Ao deparar-se com a escultura sobre uma mesa, o professor passou a interessar-se mais: “A partir daí, começou uma pesquisa para identificar qual a origem dessa peça maravilhosa que temos aqui” (2023, informação de vídeo).



Imagem 38. *Presença negra no MARGS.* Foto: Anderson Astor.

Segundo o professor, a palavra Nimba significa “alma grande” (Ni = alma, mba = grande). A escultura referente à deusa, cultuada pelas etnias afro de Baga e Nalu, situadas na Guiné, apresentava diferentes significações e simbolismos, sendo associada a cultos ligados à fertilidade e à forma física da ave Calau, pássaro nativo daquela região do continente africano. A pequena peça possui aproximadamente 46 centímetros, com o corpo esculpido em madeira maciça, sem adição de outro material. A madeira é da espécie Guajuvira, árvore natural do sul e do sudeste do Brasil. A respeito das características da obra, Hüttner detalha:

Essa escultura na África se baseou em um pássaro chamado Calau, muito parecido com o nosso Tucano. Se observa nessa escultura que ela tem crista, que ela tem um pequeno bico, na parte de baixo nós temos dois seios que significam fertilidade, e quatro pernas que representam o espaço que eram colocados os ombros. (Hüttner, 2023, informação de vídeo)

Em *Nimba, a deusa da fertilidade*, matéria publicada pela revista online da PUCRS em 2023, Hüttner ainda acrescenta: “por suas características, pensei

que poderia ser africana ou inca”. Primeiramente, a peça foi submetida a um exame no Instituto do Cérebro do Rio Grande do Sul para que o tipo de madeira fosse especificado. O professor, junto de Klaus Hilbert⁸⁷, coordenador do Laboratório de Arqueologia, acreditam que a escultura tenha sido produzida em solo brasileiro, pois não era permitido que os escravos portassem objetos durante as travessias em meio ao Atlântico, entre Brasil e África. No decorrer do estudo, ambos os pesquisadores passaram a fazer comparações entre esta e outras esculturas de modelo semelhante expostas em museus de arte em outros lugares do mundo. Para o autor,

a descoberta indica a existência de rituais autênticos de religiosidade de afrodescendentes no RS. Acredita que o artefato esteve escondido em algum local para ser cultuado, o que era proibido pelos governantes da época. Na tradição, o culto secreto à Nimba era realizado apenas por homens em rituais na floresta conduzidos por um sacerdote (PUCRS, 2022, citação online).

Em *Deusa Nimba – Patrimônio Histórico e Cultural de Santo Ângelo* (2023), texto complementar ao vídeo que acompanha a obra, são apresentados diferentes exemplares referentes à Deusa Nimba, totalizando até o momento, cinco peças confeccionadas em diferentes épocas e distribuídas em diferentes países. Duas delas estão na Guiné, África, outra está em Paris, na França, existe uma em Nova Iorque, nos Estados Unidos, e, a última descoberta entre elas, é a obra em questão, encontrada no Sul do Brasil. Segundo Hüttner,

A Deusa Nimba faz parte da tradição religiosa cultuada pela etnia Baga/Nalu, no Oeste Africano (Guiné, Guiné Bissau) desde o século 15. As primeiras levas de escravizados dessa região chegaram ao Rio Grande do Sul a partir do século 17. (...) Na tradição Baga e Nalu, a máscara de ombro D'mba (Nimba) era exibida em casamentos, nascimento de crianças, vigílias de funerais, rituais de comemoração ancestral, plantio e festival da colheita do arroz vermelho (*Oryza glaberrima* Steud, cultivado no Oeste Africano) (Hüttner, 2023, pp. 1-2)

⁸⁷ Klaus Peter Kristian Hilbert é professor titular na Universidade Pontifícia Católica do Rio Grande do Sul (PUC) nos cursos de graduação e pós-graduação em História da universidade. Apesar de brasileiro, construiu sua formação em História e Arqueologia pelo Instituto de Pré e Proto-história da Philipps Universität Marburg. Apresenta interesse por estudos com ênfase em Teoria e Método em Arqueologia, voltando suas pesquisas à região do Rio da Prata, na Amazônia, seu lugar de origem.

Quando comparada aos demais exemplares, a escultura brasileira apresenta características plásticas semelhantes às das demais: a cabeça arredondada com crista, as linhas faciais, orelha, bico, os membros alongados, os seios proeminentes, entre outras. Apesar da semelhança, as nimbos não são réplicas umas das outras. Cada escultura apresenta particularidades próprias das mãos de seus respectivos criadores, provavelmente, mestres conhecedores da essência, sincronia e forma dessa Deusa pertencente à tradição do povo Baga e Nalu (p. 6). A peça que foi declarada tombada como Patrimônio Histórico e Cultural de Santo Ângelo em 2019 (decreto nº 3.844 de 7 de junho de 2019), representa em Presença Negra o pioneirismo da produção artística negra no Rio Grande do Sul.



Imagem 39. Exposição *Presença negra* no MARGS. Foto: Anderson Astor.

3.2. A exposição Presença Negra no MARGS

Quando questionada sobre a forma como se deu a concepção e o desenvolvimento da exposição, Izis Abreu menciona um levantamento de artistas negros que realizou no acervo do MARGS, no ano de 2018, em que foram totalizados vinte e dois artistas negros. Para a curadora era “evidente” a ausência de artistas negros. Segundo ela, *Presença negra*, na verdade, se originou de uma série de processos que culminaram na constituição de um projeto que acabou não acontecendo. Nas palavras da entrevistada, “o curioso é que transformei o que era para ser um projeto de exposição em minha dissertação, e o que era para ser minha dissertação – que era o levantamento sobre artistas negros – passei a discutir com colegas durante a pandemia”. A função desse projeto era informar o público sobre os trabalhos ali desenvolvidos e apresentar obra e trajetória de cada um dos vinte e dois artistas. Logo foi organizado o programa público educativo baseado no modelo do MASP, em Histórias afro-atlânticas, quando veio à tona a questão da presença negra. Assim nasce a exposição (Abreu, 2023, informação verbal, anexo A, p. 197).

Da revisão crítica, foram utilizados os critérios de quem seriam e o que produziam esses artistas. Saber a procedência – quem eram aqueles artistas, se eram artistas consagrados ou não – e o período a que atendiam – artistas mais antigos, artistas mais jovens – eram também tópicos da revisão. Segundo Abreu, poucos estavam presentes no acervo através de suas obras, com exceção de “Djalma do Alegrete, a Magliani, o J. Altair que teve exposições coletivas, o Carlão que chegou a ter individuais e para por aí” (Abreu, 2023, informação verbal, anexo A, p. 198). Para Igor Simões, *Presença Negra* nasce de duas pesquisas que, juntas, buscam interpretar a presença negra como a base da história do Rio Grande do Sul e, conseqüentemente, da história da arte produzida no estado. Nasce do entrelaçamento de seus projetos com os de Izis Abreu (Simões, 2023, informação verbal, anexo A, p. 210).

Simões conta que, entre 2002 e 2017, realizou um levantamento referente a todas as exposições organizadas no MARGS nesses quinze anos. O que lhe chamou atenção, contudo, foi a ocorrência das presenças alemãs e italianas, e a ausência da presença negra. Para ele, a exposição “foi feita por negros, para negros”. Entre os trabalhos, as linguagens e épocas se mesclavam, conectando

trabalhos seculares a trabalhos de características atuais – “a gente tinha desde uma escultura que acreditamos ser do século XVIII até trabalhos de artistas muito jovens, contemporâneos”. Para além disso, a mostra não restringia seu conjunto de artistas aos presentes no acervo do museu. Ela transbordava rumo às coleções privadas, reunindo um número ainda maior de artistas. A alta abrangência tinha como objetivo ampliar o panorama em que a presença negra operava, saindo do acervo do museu para seu próprio espaço dentro da história da arte do estado.

Quando se refere à seleção de obras e artistas, Simões aponta o acervo do museu como ponto de partida, “tanto das suas presenças quanto das suas ausências”. Comenta, ainda, a organização do programa de residência artística realizado a partir de uma parceria firmada com o Sesc (Serviço Social do Comércio), “de onde saíram também alguns trabalhos que estão na exposição e outros”. Do levantamento dos artistas, foram todos selecionados a partir de pesquisas feitas em coleções privadas e públicas – “esses artistas reunidos são os artistas que estão na exposição” (Simões, 2023, informação verbal, anexo A, p. 211).

Abreu menciona uma série de contextos ocorridos nos bastidores da organização do evento. O primeiro deles era a questão financeira. Tanto Izis Abreu, quanto Igor Simões e Caroline Ferreira acreditavam que a ‘precarização do artista’ – dificuldade de destaque no mercado e a baixa remuneração de suas produções –, passa por uma proposta de troca simbólica – quando o artista expõe suas obras gratuitamente, recebendo apenas a notoriedade temporária de artista expositor como benefício simbólico. Portanto, tinham a consciência de que a remuneração dos artistas convidados era importante. Considerando o contexto de uma instituição cultural sem orçamento suficiente, se tornou necessário que outras estratégias fossem traçadas. A ideia, a princípio, era contatar instituições como o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – o MACRS –, a Escola Municipal de Artes Carlos Alberto Oliveira – o Carlão, em Novo Hamburgo –, O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo – O MALG, em Pelotas –, e todos os outros pesquisados por Abreu quando realizava o levantamento.

Nós tínhamos nos inscrito no edital [edital FACVISUAL 2022], mas o orçamento não saía nunca, e o tempo passando, passando. Então resolvemos seguir a estratégia número 1: fazer o levantamento de artistas negros e negras de todos os acervos que a gente conhece aqui no Rio Grande do Sul – o MACRS de arte contemporânea, o do Carlão em Novo Hamburgo, Pelotas e todos aqueles que eu já tinha pesquisado – buscando encontrar produções de artistas negros e pedir emprestado. O transporte, poderíamos conseguir de alguma forma. Então essa foi a primeira estratégia que encontramos para driblar essa falta de verba (Abreu, 2023, informação verbal, anexo A, p. 199).

Segundo o relato de Abreu, a situação foi sendo solucionada aos poucos. Referindo-se ao programa de residência mencionado anteriormente por Simões (2023), Abreu descreve os pormenores do processo. Para isso, foram selecionados artistas atuantes no estado de acordo com o valor da verba disponibilizada pela instituição. Da totalidade do levantamento, foi adotado um recorte com o limite de até 20 artistas, pois eram vários – “Começamos pelos mais próximos e aos poucos fomos expandindo”. Algum tempo depois, a Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul (Sedac) recebeu do Ministério da Cultura uma verba. Logo, mais artistas foram contemplados com o recurso financeiro – “aqueles que não tinham entrado na residência, chamamos a partir dessa verba”. Daí em diante, novos nomes foram surgindo até que se completasse o quadro de artistas.

Os motivos da produção de cada obra eram também um critério relevante, assim como a conexão existente entre os elementos presentes em cada uma delas – “A gente imprimiu todas as imagens das obras que tínhamos levantado em acervos e colocamos em cima da mesa, separando por tema para ver quem dialogava com quem”. Seguindo essa metodologia, foram criados três eixos principais, por último o eixo de afrofuturismo, explica Abreu. O intuito dos curadores era, a partir de tal organização, comunicar de forma associativa noções teóricas acerca do que buscavam discutir – “A sociologia estava ali presente também: a interseccionalidade da Kimberle Crenshaw, o Epistemicídio da Sueli Carneiro, entre outros conceitos teóricos”. Além dos nomes que não participaram da mostra, outros artistas surgiram após o encerramento, fato que despertou em Abreu outra percepção acerca do método de abordagem utilizado no processo de seleção dos participantes.

Hoje, se eu fizesse outra exposição, uma outra Presença Negra, eu faria uma chamada pública, não faria uma seleção como nós fizemos.

Claro, pesquisaria para saber quem está atuando no momento, para não ser surpreendida. As vezes a presença desses artistas não chega até nós, por não ocuparem os lugares ou por não saberem se projetar também. Por isso penso que uma chamada pública soa mais democrática. (Abreu, 2023, informação verbal, anexo A, p. 200).

Ainda que a abordagem do tema e o trabalho de mediação artística ali desempenhados tenham feito de *Presença Negra* um dispositivo antirracista de impacto dentro comunidade negra local, seu alcance não se configurou como um legado de transformação estrutural, apenas colaborou para tal. Ela impactou o visitante, mas não o sistema interno das artes no Estado. Da inauguração, em 14 de maio de 2022, ao fechamento, em 21 de agosto do mesmo ano, ela cumpriu o papel de realizar um debate sobre questões de racialidade na presença de visitantes e espectadores negros, todos dentro do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, um espaço tradicionalmente ocupado por elementos da cultura branca. Conforme o depoimento de Abreu, houve um questionamento a respeito dos objetivos atingidos pelo projeto:

O que eu quero dizer? É uma autocrítica, mas ela não chega a fazer uma transformação estrutural interna. Ela teve um potencial, acredita-se, e isso aconteceu de fato para as pessoas que visitaram. Ela causou uma transformação no visitante. Eu acho que o *Presença Negra* foi um acontecimento muito mais para o público, que vem de fora, e um público que não estava acostumado a ir no museu. O museu, ele não oferece algo que grande parte da população se identifique, então apenas uma parte frequenta (Abreu, 2023, informação verbal, anexo A, p. 203).

Segundo a entrevistada, naquele momento houve uma reflexão, mas após a exposição encerrar as portas, as narrativas perpetuadas e a estrutura embranquecida reocuparam o escopo do museu – “A estrutura do museu continua a mesma, embranquecida, e as narrativas voltaram a ser as mesmas narrativas de sempre, mas naquele momento aconteceu, houve uma reflexão” (Abreu, 2023, informação verbal, p. 203). Conjecturo que tal movimento se deu pela insuficiência de impacto das recentes discussões propostas por *Presença Negra* em comparação à relevância do espaço expositivo de maior relevância no estado, este que por sua vez, conserva um legado majoritariamente branco, excludente às questões apontadas pela curadoria de *Presença*.

O artista Paulo Ferreira, que participou da exposição, quando questionado se considera exposição *Presença Negra* (2022) um dispositivo antirracista,

declarou não possuir a crença de que os museus deixem de ser racistas. A regra, em seu entendimento,

(...) é que a maioria masculina e branca siga dominando esses espaços. Muitos artistas negros mais velhos não tiveram oportunidade por que as portas sempre estiveram fechadas, e eu não acredito que essas pessoas que ocupam há tanto tempo esses lugares, vão ceder de bom grado. Então eu fiquei muito feliz com a realização da exposição, mas entendo que precisa ser um movimento constante. Não é só fazer uma exposição de artistas negros, para falar quem são esses artistas negros – embora isso seja importante –, é necessário que esses artistas ocupem muitas outras exposições (Ferreira, 2023, informação online, anexo A, p. 214).

De modo a compreender de que maneira as ideias de impacto e legado se relacionam com as considerações de Abreu acerca da exposição, cabe esclarecer a diferença entre elas. A ideia de impacto aqui empregada refere-se a um efeito momentâneo significativo causado pela ocorrência de algo – no caso, a realização da exposição, sua repercussão e os desdobramentos ocorridos a partir das problematizações propostas pelos artistas. A ideia de legado, diferentemente, representa nesse sentido os valores que permanecerão no espírito ou na memória dos indivíduos ou grupos que por ali passaram, servindo como espécie de herança decorrente de uma série de impactos causados pelo evento e suas reverberações.

Segundo Abreu, tanto a pesquisa teórica e histórica, quanto a prática curatorial passam por um processo de apagamento. Ela identifica o modernismo como “um período que tem muito pano para a manga” nesse sentido, apontando a ausência, a exclusão e a construção de um imaginário negativo sobre os negros como estratégias de apagamento dessa população. A curadora ainda considera a possibilidade de pensarmos a história da arte de maneiras diferentes, contando com narrativas de artistas alheios a esse universo modernista do século XX. Para Abreu, a ideia era construir um referencial teórico que atendesse à narrativa defendida na exposição: “sim, existe um epistemicídio, um epistemicídio que é dos artistas, de sufocar, de não abrir espaço, que acaba matando” (Abreu, 2023, informação verbal, anexo A, p. 200).



Imagem 40. Flávio Cerqueira, *Logo ali*, Acervo MARGS, 2014. Bronze, madeira, tecido e corda, 40cm x 20cm x 50 cm. Foto: Romulo Fialdini.

Na mostra *Presença negra* (2022), a escultura em bronze feita pelo artista Flávio Cerqueira⁸⁸ em 2014, retrata um garoto sobre uma jangada segurando uma bandeira. Observando a montagem da exposição e a organização das obras no espaço, é possível notar que *Logo ali* está situada ao lado do trabalho de Jaime Lauriano (*Não toleraremos símbolos racistas* (2022)), que por sua vez aborda questões como o epistemicídio, o etnocídio e a apropriação cultural, entre outras problemáticas relacionadas ao colonialismo na América.



Imagem 41. Composição de obras. Foto: acervo pessoal

Considerando o período de corrida para a África referido por Arendt (1989), interpreto a composição das três obras apresentadas acima como uma espécie de retrato da exploração dos brancos sobre territórios já habitados por diferentes povos. Em *Facetas da arte contemporânea brasileira: interpretações do “pós-colonial” e do “decolonial”* (2021), trabalho desenvolvido por Maria Paula Silva junto a Faculdade de Letras da Universidade Federal do Porto, Portugal, é feita, acerca de *Logo ali* (2014), uma conexão entre a exploração do “Novo Mundo” com as navegações presentes em diversas obras. Para Silva,

⁸⁸ Flávio Cerqueira, nasceu em 1983 na cidade de São Paulo. Coursou Artes Plásticas na Faculdade Paulista de Artes (FPA). É mestre em Artes pela Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), onde atualmente cursa doutorado em Artes Visuais. Trabalha com os processos tradicionais de fundição em bronze, tendo como protagonista de sua poética, a figura humana.

neste período se criaram estereótipos de um mundo que deveria ser explorado e “civilizado”. As consequências deste tipo de pensamento podem ser vistas, ainda, na sociedade brasileira. A invasão de territórios, o apagamento de culturas nativas e da diáspora africana, o abuso sofrido dentro deste processo colonial, criaram um desejo de revisão histórica. (...) Estão presentes em Logo Ali a ideia do mar e de navegar ou estar no mar, do ir e vir, do estar perdido, do desistir, mas também da esperança e da perseverança (Silva, 2021, citação online).

Os europeus, nos séculos XIV e XV, lançavam seus empreendimentos comerciais com as expansões marítimas. Por meio de rotas que cruzavam o atlântico, a civilização europeia encontrou na África e na América Latina resoluções para as crises internas que se instauravam em diferentes países do continente.

No entanto, como plano de recuperação econômica e conquista de novas terras, a branquitude eurocêntrica se utilizou de estratégias que partiram do mercantilismo à exploração de recursos naturais e de mão de obra com a escravização de negros africanos e indígenas sul-americanos, além de se apropriar de suas respectivas culturas e subordiná-las à própria perspectiva de mundo. Dessa maneira, foram produzidas ideologias e mitos tendenciosos que resultaram na inferiorização histórica de ambas as etnias.

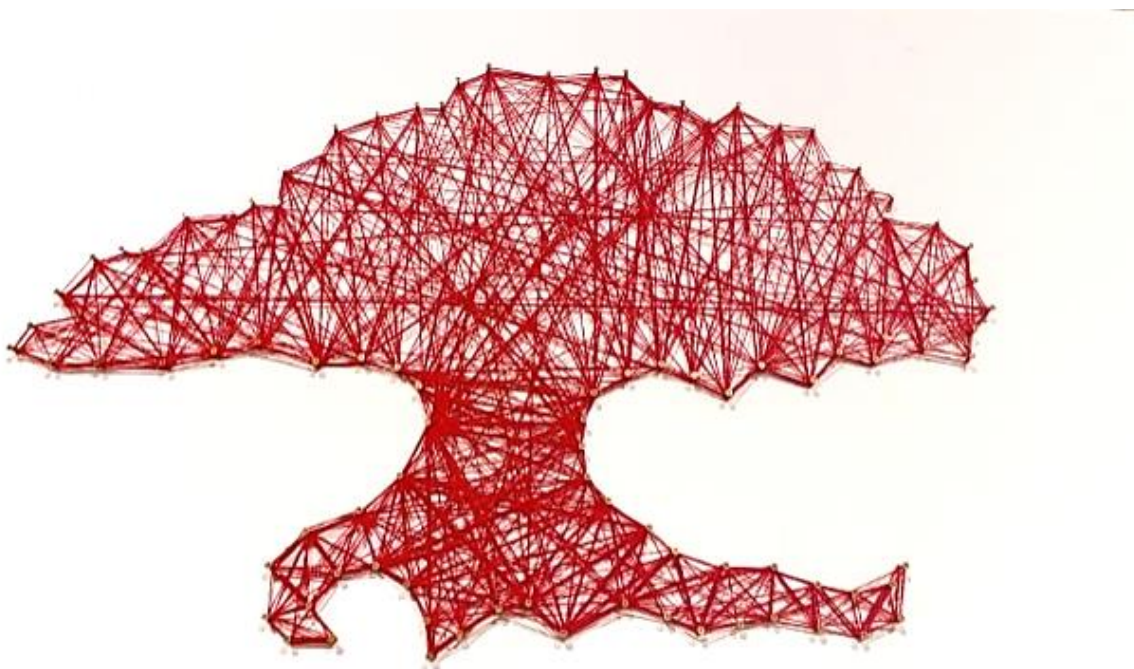


Imagem 42. Ana Langone, *Lã vermelha*, coleção da artista, 2022. Instalação, 130cm x 155cm.

A instalação intitulada *Lã vermelha* (2022) de Ana Langone⁸⁹ representa uma figueira construída por fios de lã vermelha. Localizada ao lado esquerdo superior da composição, a obra emprega um sentido de resistência ao que as outras duas apresentam. Segundo Adriana Alves, Jorge Carauta e Angelo Pinto em *A história das figueiras ou gameleiras* (s/d), talvez estas estejam entre as primeiras plantas cultivadas pelo homem. Apesar de ser originária da África do Sul, viajantes, naturalistas, comerciantes e aventureiros se encarregaram de espalhar as espécies de figueiras ou gameleiras por diversas partes do mundo (p. 1). Muitas civilizações, como a grega, a romana, a indiana, a egípcia, entre muitas outras, contam com as figueiras como um importante elemento cultural e histórico. Conhecidas pelo tronco robusto e a volumosa copa, essas árvores pertencem à família Moraceae. As folhas da espécie *Ficus Carica* apresentam um elevado potencial medicinal. O potencial nutritivo proporcionado pelo seu fruto é também um ponto ser destacado – “O figo era tão apreciado na antiga Grécia como alimento, que uma ninfa grega era chamada Syke (figo), pela qual o deus Baco se apaixonou” (p. 1). Ainda, com base na popularização da planta, é identificada a utilização de uma de suas espécies no culto Nagô. Segundo os autores:

“(...) o culto nagô, a *Ficus Doliaria* Mart., popularmente conhecida como gameleira, por ser macia e utilizada na confecção de gamelas e de canoas artesanais, é uma planta sagrada e sua copa é considerada excelente local para se deixar oferendas aos orixás. Figura freqüente nos cultos afro-brasileiros, nas quais é conhecida como irókò, é um tipo de planta-deus na fitolatria fetichista. Muitas mães-de-santo impedem que as gameleiras sejam derrubadas em terrenos que lhes pertençam, pois este sacrifício traz grandes infortúnios para muita gente. Já na antiguidade a morte de uma figueira era pressentimento de mau agouro, e os antigos apressavam-se em substituir a árvore morte por outra” (Alves, Carauta e Pinto, (s/d), p. 3).

Segundo conta o candomblecista Pai Paulo de Oxalá⁹⁰ em matéria ao Extra, jornal online, os africanos antigos tinham a figueira como símbolo de Èsù

⁸⁹ Ana Paula Siga Langone é graduada em Design Gráfico e mestra em Artes visuais pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Atualmente, cursa graduação em Antropologia e arqueologia pela mesma universidade. Interessa-se pelos estudos etnográficos urbanos e pelas questões de negritude e de gênero.

⁹⁰ Paulo de Oxalá é um candomblecista iniciado a 41 anos por Teresa Fomo de Oxalá, filha de Zezinho da Boa Viagem, famoso Babalorixá carioca da Nação Jeje-Marrin, falecido em 2011. Nascido no estado do Amazonas, Paulo se destaca por ter sido um dos primeiros do seguimento afro-religioso a desmistificar o Candomblé através de um site dedicado à cultura afro-brasileira e

(Exu), orixá ligado à fertilidade e à estimulação do desejo sexual – “É ele quem permite que se possa extrair prazer do amor.” Ainda, segundo Pai Paulo, “entre os caldeus e cananeus a figueira era tida como o símbolo da vida, fecundidade e proteção (citação online). Refletindo sobre o que informam os autores citados acima, os sinônimos de proteção e fertilidade que dão à figueira a simbologia da vida em diferentes culturas, emprestam à instalação de Langone a mesma percepção. Nesse sentido, *Lã vermelha* afeta a composição de modo a confrontar as noções problematizadas nas obras *Logo ali* (2022) e *Não toleraremos símbolos racistas* (2021).

Apesar de reconhecer a desvalorização do trabalho de muitos artistas presentes na exposição, Abreu resgata a composição de obras que chamou de ‘núcleo da mãe preta’ como um grande exemplo de epistemicídio nas artes. O eixo reunia três obras, respectivamente intituladas como *Mãe preta amamentando menino branco* (1988), escultura de Judith Bacci⁹¹, *Maternidade* (s/d.), quadro de Wilson Tibério⁹², e, *Minha primeira casa foi o ventre de uma mulher negra* (2022), quadro de Paulo Ferreira. A primeira produção, situada no centro desse núcleo, retrata uma mulher negra amamentando uma criança branca. O segundo trabalho, colocado ao lado esquerdo, apresenta uma mãe negra amamentando uma criança negra. E, o terceiro e último trabalho, localizado ao lado direito da composição, reproduz uma cena semelhante à da segunda obra, em que uma mãe preta amamenta o próprio filho também. Em suas palavras,

ao culto dos orixás. Atualmente é colunista do jornal Extra Online e presta consultorias a editoras e veículos informativos interessadas no assunto.

⁹¹ Judith Bacci foi uma escultora negra nascida em 27 de maio de 1918, na cidade de Pelotas (RS). A artista era funcionária da antiga Escola de Belas Artes da cidade, quando passou a interessar-se pela prática de escultura. Atuou, mais tarde, como técnica a auxiliar de escultura no Instituto de Letras e Artes (ILA – UFPel), produziu obras modernistas, esculpiu bustos e faces de personalidades locais, além de produções ligadas à religiosidade, tanto do universo católico quanto do afro-religioso.

⁹² O artista plástico Wilson Tibério nasceu na cidade de Porto Alegre (RS), em 24 de novembro de 1920. O pintor, desenhista e escultor estudou na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde optou por dedicar-se a retratos e pinturas ligadas à temática afro-brasileira em técnica a óleo. Foi parte fundadora do Teatro Experimental do Negro (TEN), esteve ao lado de pensadores e artistas ligados ao movimento *Négritude*, integrou o Partido Comunista e fundou o jornal *Présence Africaine*. Viajou ao continente Africano, hospedando-se por longos períodos no Senegal e na Costa do Marfim, mas fixou de fato em Mazan, na França, onde veio a falecer em 2005.

um dos núcleos que mais rendeu foi esse da mãe preta, por trazer a questão histórica. Para mim, o grande lance da exposição é esse, conseguir criar uma narrativa relacionada à estética curatorial, conseguir relacionar também a história produzindo conhecimento, um pensamento crítico. O que me encanta nas exposições é a possibilidade de contar essas histórias. Talvez isso seja um problema dentro desse sistema, por que eu gosto da história, da experiência da sociedade e das relações sociais (Abreu, 2023, informação verbal, p. 201)".



Imagem 43. Composição de obras, *Mãe amamentando menino branco* (1988), *Maternidade* (s/d) e *Minha primeira casa foi o ventre de uma mulher negra* (2022). Foto: Izis Abreu.

Quando questionado sobre o contexto de produção de *Minha primeira casa foi o ventre de uma mulher negra* (2022), Paulo Ferreira conta que a obra nasce junto ao seu trabalho de conclusão de curso em artes visuais, quando escrevia sobre sua relação com a própria mãe. O artista diz se pautar na história de sua família para escrever o trabalho, relacionando-a posteriormente, com as representações da mulher e da maternidade negra na História da Arte brasileira. Ao desenvolver o desenho que retrata uma mulher negra que amamenta um bebê, Ferreira se opõe à lógica colonial que condiciona o papel dessas mulheres ao da empregada doméstica ou babá, que se dedica ao cuidado da casa e dos filhos dos patrões. Nesse sentido, ele pretende “devolver a maternidade para essas mulheres”. Ainda, segundo Ferreira,

também penso em quem sabe, construir uma imagem que trouxesse leveza, delicadeza e afeto, e que essa mulher pudesse ser poderosa, plena, e ao mesmo tempo exercer a maternidade, por que até isso é um direito bastante limitado a essas mulheres. Como eu venho de uma família em que quase todas as mulheres são ou foram empregadas domésticas, esse trabalho nasce desse contexto; nasce desse contexto de tentar devolver uma dignidade roubada. Inclusive, no meu TCC (Trabalho de Conclusão de Curso, eu observo como várias e várias imagens da História da Arte criam um discurso de que a mulher negra deve cuidar da criança branca. (Ferreira, 2023, informação verbal, anexo A, p. 215).



Imagem 44. Paulo Ferreira, *Minha primeira casa foi o ventre de uma mulher negra*, Acervo MARGS, 2022. Caderno de desenhos, 28 cm x 21 cm.

Conforme mencionado por Abreu anteriormente, o núcleo de obras nos apresenta mais que uma composição bem executada, pois remonta, de certa maneira, a existência das Amas de leite, mulheres negras presentes na história afro-brasileira. Em *A história de mulheres negras escravizadas 'alugadas' como amas de leite no século XIX* (2023), matéria online publicada pela redatora Francielly Barbosa⁹³ no portal oficial da Universidade Federal Fluminense (UFF), é feita uma breve contextualização histórica sobre o surgimento dessa categoria de trabalho, contando para isso, com as impressões da prof.^a dr.^a Karoline Carula⁹⁴.



Imagem 45. Judith Bacci, *Mãe preta amamentando filho branco*, 1988. Gesso, 39cm, x 41 cm, 37 cm. Acervo Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG – UFPel)⁹⁵. Foto: Daniel Moura.

⁹³ Estudante de jornalismo pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e estagiária de assessoria de imprensa pela mesma universidade.

⁹⁴ Possui doutorado em história pela Universidade de São Paulo (USP) e mestrado em história pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde também conclui a graduação na mesma área. Atualmente, Karoline é professora do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense (UFF). As pesquisas de Karoline atendem à área de história do Brasil imperial, e suas temáticas de interesse variam entre os estudos de gênero, raça, escravidão, intelectuais, ciência e imprensa.

⁹⁵ A obra compôs a exposição *Dos Brasis* (2023), inaugurada em 2023 no Sesc, São Paulo, SP. A mostra que reuniu 240 artistas brasileiros desde o século XIX até a atualidade, batendo o record de obras de artistas negros reunidas representando a força da comunidade negra enquanto grupo social.

Segundo a professora, existia uma dupla relação das amas de leite com os ambientes de trabalho: tanto as casas de família quanto instituições de acolhimento poderiam contratar seus serviços. A Casa dos Expostos, instituição de herança ibérica vinculada à Santa Casa, se dedicava ao cuidado de crianças abandonadas que necessitavam de cuidados como amamentação e higiene. Nesse contexto, eram contratados os serviços das amas. Contudo, segundo Carula, a cultura de não amamentar os próprios filhos tem raízes em períodos que antecedem a chegada dos europeus ao Brasil. Na Europa, não era incomum que mulheres pobres exercessem a função de amas de leite, amamentando crianças pertencentes às famílias da alta sociedade. Carula explica:

Uma família que tivesse uma boa condição financeira mandava a sua criança para a casa da lactante. Você entregava o seu filho e depois pegava de volta com essa mulher, que muitas vezes estava ainda com o filho por perto, amamentando mais uma criança. Em sociedades escravistas, essa função vai ser delegada às mulheres escravizadas” (Carula, 2023, citação online).

Em *Amas de leite: dos anúncios de jornais do século XIX em Pelotas/RS à atualidade – relações de trabalho e afeto no cuidado com crianças* (2017), a prof.^a Dr.^a Marta Bonow⁹⁶ aborda a prática desempenhada por mulheres negras escravizadas que eram direcionadas ao trabalho de amamentação de crianças brancas, investigando como se dão essas relações de trabalho atualmente. Apesar de reconhecer o contexto de época oitocentista em que a escravidão ainda operava, em sua análise, Bonow observa existência do afeto entre as amas e as famílias, para além da estrita condição de trabalho. Para tal, a autora consultou fontes arqueológicas e históricas como anúncios de jornais pelotenses publicados no século XIX, buscando construir argumentos que contemplassem o objetivo de sua pesquisa.

Bonow inicia abordando a relação das mulheres negras escravizadas de Pelotas com o trabalho doméstico no século XIX. Como já mencionado por Carula, essas mulheres poderiam exercer diversas funções, no ambiente interno

⁹⁶ É arqueóloga graduada e mestra em Antropologia pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Atualmente, cursa graduação em História pela mesma universidade, e doutorado em Educação Ambiental pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Dedicar suas pesquisas aos estudos feministas, de gênero e às temáticas de patrimônio cultural e ambiental.

e externo das casas, servindo de “ama de leite, ama seca, bordadeira, costureira, cozinheira, criada, engomadeira, lavadeira, mucama e quitandeira, além de algumas casas solicitarem os serviços de pessoas para cuidar de idosos”. Segundo ela, a procura pelo trabalho doméstico era baixa por ser considerado um trabalho degradante, sendo uma opção apenas, àquelas que de fato necessitavam. Logo, as atividades a elas demandadas, acabaram se tornando seus principais ofícios após a desinstitucionalização da escravidão em 1888 (p. 187).

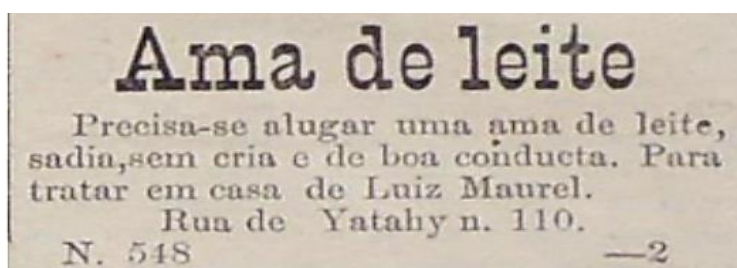


Imagem 46. Jornal Diário de Pelotas, n. 165, quarta-feira, 26 de julho de 1876. p. 3. Foto: Marta Bonow, 2014.

Na contramão do sistema de trabalho escravista imposto na época, Bonow identifica um fator de conexão emocional na proximidade física e na manutenção dos cuidados básicos – alimentação, higiene, e saúde – das amas com as crianças e com as famílias, o que não desconsiderava as posições hierárquicas entre senhor e escrava. Conforme o tempo decorria e as convivências aconteciam, se construía também afeição entre todos. Essas mulheres passavam a pertencer ao seio das famílias da alta sociedade, residindo junto aos patrões, representando em suas figuras, cuidado e afeto – principalmente em relação às crianças. Segundo a autora,

entre os anúncios dos jornais dos anos de 1875 a 1888, de um total de 1026 anúncios de trabalhadoras/es escravizadas/os ou livres em serviços gerais, disponíveis na Biblioteca Pública Pelotense, 764 eram de mulheres e dentro deste número, foram encontradas 25 amas de leite com essa qualificação específica – “carinhosa” –, além de 2 amas secas e 1 mucama (Bonnow, 2017, p. 190).

A autora ainda chama atenção para que se evite “essencializações e relações diretas” com o passado quando estamos lidando com dados históricos, mas procura contar com os recursos oferecidos pela história e pela antropologia

para a realização de seu estudo. Karoline Carula, resumidamente, reflete sobre o regime do trabalho em uma sociedade escravista, em que “a maior parte do trabalho é feita pela população escravizada”. O trabalho de amamentação desempenhado pelas mulheres negras na época, era conciliado com outras funções demandadas pelos contratantes do serviço. As amas que ‘olhassem’ as crianças durante o período que estivessem sob seus cuidados, afinal, “(...) fazer mais esse tipo de trabalho é quase lógico na medida em que você já explora a mão de obra negra para qualquer tipo de serviço (Carula, 2023, citação online).”

No quarto capítulo de *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*, intitulado *Racismo Genderizado: “você gostaria de limpar nossa casa?” – conectando raça e gênero*, Kilomba interpreta as noções de raça e gênero para observar os efeitos da intersecção entre os dois dispositivos sobre a categoria social ocupada pelas mulheres negras. Inicialmente Kilomba descreve um caso ocorrido consigo mesma, em que durante uma consulta, um médico lhe abordou oferecendo uma oportunidade de trabalho doméstico.

Segundo o médico, ele e a família viajavam para o litoral sul de Portugal em poucos dias e necessitavam de alguém que realizasse o serviço de limpeza da casa de praia, preparasse as refeições e que lavasse alguns poucos shorts e roupas íntimas. Descrevendo a própria reação diante de tal proposta, a autora conta que apenas calou-se frente ao homem, observando-o enojada: “olhei para ele, calada. Eu realmente não me lembro se fui capaz de dizer algo. Acho que não. Mas lembro de sair do escritório em um estado de vertigem e de vomitar. (...) *Estava diante de algo irracional*” (2010, p. 93).

Daí em diante a autora traça um paralelo entre raça e gênero classificando a investida do “homem branco médico” à “paciente mulher negra”, uma ação de caráter dominador, em que a relação homem branco/mulher negra se transmuta nas figuras de senhor/servente. Kilomba questiona se essa proposta de serviço seria oferecida a uma paciente branca ou a um paciente branco. Na sequência, supõe que não. Procurando entender por que tal estereótipo ronda as mulheres negras, a autora origina o conceito de racismo genderizado⁹⁷.

⁹⁷ Grada Kilomba define esse conceito como uma opressão racial estruturada por papéis de gênero imposta às mulheres negras. O que kimberlé crenshaw chama de interseccionalidade, Kilomba nomeia racismo genderizado: um cruzamento de opressões.

Para Kilomba, o feminismo branco falhou ao tentar comparar a opressão sofrida pelas mulheres brancas à opressão sofrida por pessoas negras, pois as mulheres negras são acometidas pela genderização imposta ao seu gênero e pelo desprivilegio do racismo. Nesse sentido, o corpo negro feminino funda a categoria do “terceiro espaço”, espaço este, excludente ao projeto feminista global. Tal como o feminismo negro, a autora considera mal sucedida a ideia de sororidade universal. Segundo Kilomba,

por que não consegue explicar por que homens negros não lucram com o patriarcado; terceiro, por que não considera que, devido ao racismo, o modo como o gênero é construído para mulheres *negras* difere das construções da feminilidade *branca*; e, por fim, por que esse modelo implica um universalismo entre mulheres, que localiza o gênero como foco primário e único de atenção e, desde que “raça” e racismo não são contemplados, tal ideia relega as mulheres *negras* à invisibilidade (2010, p. 101).

É necessário que se diferenciem as noções de gênero e raça para que ambas sejam interpretadas e trabalhadas. Afinal, de que maneira o conceito de sororidade – modelo de mundo que defende a universalidade entre as mulheres – justifica o episódio narrado entre o médico branco e a paciente negra tendo em vista sua lógica de respaldo às mulheres? Por que o mesmo não contempla as mulheres negras cotidianamente desprivilegiadas? Que lugar habitam essas mulheres socialmente? Justamente esse terceiro espaço.



Imagem 47. Rommulo Vieira Conceição, *Sala-Banheiro-Serviço*, Acervo MARGS, 2007-2008. Instalação 270cm x 300cm x 300cm. Aquisição por doação do artista, 2021.



Imagem 48. Rommulo Vieira Conceição, *Sala-Banheiro-Serviço*, Acervo MARGS, 2007-2008. Instalação 270cm x 300cm x 300cm. Aquisição por doação do artista, 2021.

Na instalação *Sala-Banheiro-Serviço* Rommulo Vieira busca remontar o ambiente doméstico, lugar ocupado por grande parte do contingente de mulheres negras como ambiente de trabalho. Para contextualizar o que a obra apresenta, interpreto os resultados da pesquisa apresentada por Djamila Ribeiro em *Lugar de fala* (2020), “39,6% das mulheres negras estão inseridas em relações precárias de trabalho, seguidas pelos homens negros (31,6%), mulheres brancas (26,9%) e homens brancos (20,6%)”. Ainda segundo a pesquisa,

mulheres negras eram o maior contingente de pessoas desempregadas e no trabalho doméstico. Essas e outras pesquisas que pensam a partir dos lugares marcados dos grupos sociais conseguem estar mais próximas da realidade e gerar demandas para políticas públicas. Isso porque, quando ainda se insiste nessa visão homogênea de homens e mulheres, homens negros e mulheres negras ficam implícitos e acabam não sendo beneficiários de políticas importantes e, estando mais apartados ainda, de serem aqueles que pensam tais políticas (IPEA, 2016, p. 40).

Astrid Prange⁹⁸ na matéria *A dor tem cor* (2020), publicada no DW Brasil, discute a relação de subserviência imposta às mulheres negras quando o assunto é racismo e justiça contra patrões ricos e influentes. A partir da repercussão da morte do menino Miguel, de 5 anos, que caiu do nono andar quando estava sob a guarda da empregadora de sua mãe⁹⁹, Prange lança uma série de críticas contra o elitismo que anula dores de pessoas negras no Brasil.

Apesar de nunca ter trabalhado como empregada doméstica, Prange mostra incômodo ao confrontar-se com essa realidade. A colunista narra a história de dona Teresinha e Roseane, empregadas de seu marido na época em

⁹⁸ Astrid Prange é colunista de noticiários online como o portal jornalístico da Deutsche Welle (DW Brasil), que oferece conteúdos sobre assuntos diversos em 30 idiomas diferentes. Prange escreve sobre o Brasil e a América Latina, abordando discussão que vão desde questões políticas a acontecimentos cotidianos.

⁹⁹ O trágico incidente ocorreu em 3 de junho no Recife, capital de Pernambuco. A doméstica Mirtes Renata Souza apareceu para trabalhar num luxuoso condomínio. Como as creches estão fechadas devido à pandemia de covid-19, ela trouxe junto o filho Miguel, de cinco anos de idade. A mando da patroa, Sarí Gaspar Côte Real, Mirtes levou a cadela da família para passear, deixando o filho no apartamento. Quando esse pediu para estar com a mãe, Sarí o deixou pegar sozinho o elevador. As câmeras do circuito interno do edifício registram como o menino sobe até o nono andar e escala uma grade do corredor. Pouco minutos mais tarde, ele cai de uma altura de 35 metros para a morte (A, Prange. *Morte de filho de doméstica obriga Brasil a repensar racismo*. DW, 2020. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/morte-de-filho-de-dom%C3%A9stica-obriga-brasil-a-repensar-racismo/a-53701919>> Acesso em: 28 de dez. 2023.

que ainda era solteiro. Segundo ela, apesar de criar uma filha com deficiência mental sozinha e apresentar sintomas avançados da doença de Parkinson, para Teresinha estava sempre “tudo bem”. Roseane tinha apenas 27 anos e era mãe solo, criava o filho sozinha pois o pai havia falecido em um acidente de carro. Roseane tinha família na Bahia, porém, a mãe veio a falecer alguns anos depois. Todavia, “quem inventou a lenda que mulheres negras suportam dores em doses maiores?”

Enquanto a patroa fica chateada quando o cachorro está mal, a empregada não pode se dar ao luxo de demonstrar sinais de fraqueza, apesar de levar uma vida precária. Tem que trabalhar mesmo estando doente, com filho fora da escola, ou com alguém da família passando mal. Mas está sempre "tudo bem". "Tudo bem?": a morte do Miguel mostra que nada está bem. Mostra que no Brasil ainda prevalece a mentalidade escravista de 500 anos atrás. Por que desmerecer, minimizar, ignorar o sofrimento de milhões de empregadas, que na grande maioria são mulheres negras, é tratar elas como escravas? (Prange, 2020, citação online).

Prange diz ter percebido a herança escravista brasileira pela primeira vez em 1990, quando ouviu uma história contada por Nair Jane de Castro Lima, empregada de uma família alemã do Rio de Janeiro. Nair falava de uma colega que, após 40 anos de dedicação a uma determinada família, foi dispensada sem direito à aposentadoria e sem moradia fixa – “Ela não tinha para aonde ir e não ia receber aposentadoria, porque nem certidão de nascimento tinha. Em outras palavras: ela simplesmente não existia”. A colunista conta que a situação vivenciada pela colega foi uma das razões para que Nair Jane fundasse o Sindicato dos Trabalhadores Domésticos.

De acordo com Kilomba (2010), os mesmos fatores que produzem a desigualdade racial e de gênero, e que submetem as mulheres negras ao terceiro espaço, as submetem também à violência:

(...) o mapa da violência de 2015, aumentou em 54,8% o assassinato de mulheres negras, ao passo que o de mulheres brancas diminuiu 9,6%. Esse aumento alarmante nos mostra a falta de um olhar étnico-racial no momento de se pensar políticas de enfrentamento à violência contra as mulheres, já que essas políticas não estão alcançando as mulheres negras (Kilomba, 2010, p. 41).

Ao dar imagem e forma à prática de amamentação desempenhada pelas mulheres negras entre os séculos XVI e XIX através de *Mãe preta amamentando*

filho branco (1988), Bacci concebeu mais que uma escultura; representou sobretudo, um recorte histórico que ainda vincula a figura da mulher negra aos serviços domésticos de menor remuneração – cozinheira, empregada, faxineira, babá, ou, no contexto de época do século XIX, ama de leite.



Imagem 49. *Mundo negro*, Thiago Madrugá, 2022. Vídeo instalação, frame 00:00:05.

Em *Mundo Negro 01*, vídeo instalação afro-futurista também presente na exposição, o artista Thiago Madrugá cria vieses de interpretação de modo a relacionar a temática de seu trabalho à discussão sobre o lugar ocupado pelo negro nas representações da civilização ocidental. Conforme abordado anteriormente, Faustino (2013) define de maneira clara as estratégias de apropriação e ressignificação da essência e do corpo negro, lançada em prol de um modelo de civilização construído por brancos, para brancos. Segundo ele, apontar a emoção, o corpo, a virilidade, a ludicidade como particularidades do negro, era parte de esquema de diferenciação entre sujeitos lançada pela supremacia branca – uma vez que comparadas à razão, civilização, cultura,

universalidade, os padrões de identificação considerados próprios dos negros eram considerados inferiores.

Segundo Fanon (1968) “é o Branco que cria o Negro”, mas é, por outro lado, “o negro que cria a negritude” (Fanon, 1968, p. 20, apud. Faustino, 2013, p. 8). Para ele, essa “contraposição, historicamente necessária, levou o movimento a um impasse: “a afirmação incondicional da cultura europeia sucedeu a afirmação incondicional da cultura africana”” (Fanon, 2010, p. 246, apud. Faustino, 2013, p. 9). O movimento de *Négritude*, representou o que podemos chamar de uma afirmação histórica em que o negro era colocado em posição de igualdade perante ao branco, apropriando-se dos atributos a ele impostos como forma de criar uma espécie de identidade de grupo independente:

“Eis aí a alma negra, se é que ela pode realmente ser definida. Aceito que ela seja a filha do meio. Aceito também que a África seja o “Continente Negro”. É que, aqui, a ação do meio é especialmente sensível. A ação dessa luz tão primitivamente pura na savana e nos confins da floresta onde nasceram as civilizações, despojada e despojante, que valoriza o essencial como a essência das coisas; esse clima cuja violência exalta e domina ao mesmo tempo. Posso aceitar tudo isso se servir para explicar melhor” (Senghor, 1939, apud. Faustino, 2013, p. 9).

Com base no que defendia a *Négritude*, Senghor ainda fazia a seguinte afirmação: “Na elaboração de um mundo mais humano, ela [a Etnologia] deve permitir que se peça a cada povo o melhor de si mesmo. E os povos negros não estarão de mãos vazias no encontro do político com o social” (Senghor, 1939, apud. Faustino, 2013, p. 8). Fanon, por sua vez, entendia a importância da luta antirracista dos movimentos de afirmação cultural, mas chamava atenção para uma possível armadilha em que o movimento de negritude – talvez o movimento negro contemporâneo também – pudesse cair (Fanon, 2010, p. 253, apud. Faustino, 2013, p. 10). Afinal, se o branco representava atributos como o saber, a razão, a cultura, a civilidade e o negro a expressão da emoção, do corpo, da libido e do lúdico, restava a ele ficar restrito aos padrões por ele próprio abraçados, a uma “sensibilidade quase animal”. O branco permanecia inerente a uma “razão instrumental reificante” (2013, p. 13).

Quando Fanon expõe a ideia de que “o Negro não é um Homem... É um Homem Negro”, pois “é possível pensar em música indígena, cabelo afro,

cosmovisão africana, cultura negra, mas nunca em música branca, cultura branca” (Fanon, 2008, apud. Faustino, 2013, p. 6), ele aponta para o fato de que a identidade negra é limitada a estereótipos essencialistas ao mesmo tempo que a identidade branca é móvel, vaga, não especificada. Uma identidade fadada ao não pertencimento de nenhum lugar ou origem, justamente por esse caráter universal a ela relacionado. À vista disso, aponto o fenômeno da universalização branca como lógica estruturante na criação de estereótipos negativos acerca de corpos negros, afinal, o homem branco europeu ascende ao protótipo de sujeito padrão quando produz o homem negro negativamente: estrangeiro, escuro, leigo, primitivo, escravo dos desejos, das emoções, da carne. Diante de tais reflexões, me questiono quem seriam os ‘outros’ em um mundo construído à semelhança e desejo dos negros?



Imagem 50. Thiago Madrugá, *Mundo negro*, Coleção do artista, 2022. Vídeo instalação, frame 00:00:38.

No frame apresentado acima, três homens negros aparecem abraçados à frente de uma figura negra que se põe ao fundo, centralizada um pouco acima

de suas cabeças. *Mundo negro* (2022) de Thiago Madrugá parece inverter os lugares sociais ocupados cotidianamente pelos sujeitos racializados. Partindo de uma série de imagens que destacam corpos negros frente a um cenário que remete ao cosmos, o artista aborda a ideia de mundo negro, em que a brancura é descentralizada ao mesmo tempo em que centraliza a negritude como elemento destaque no universo.

Da perspectiva de um mundo construído à semelhança e desejo dos negros, seria destes o protagonismo; porém até que ponto isso seria saudável? Por meio do dispositivo anti-epistemicida que realiza essa inversão, Madrugá oferece rotas de interpretação para que se pense a universalização da negritude. Mas em que posto tal contexto colocaria o negro? Nesse raciocínio, não estaria o negro a um passo de construir a outridade do branco tal como este construiu a sua? De modo geral, acredito que boa parte dos conflitos nascem dos excessos, portanto, penso que a problemática aqui não está na apropriação da lógica da universalização por parte dos negros, mas sim na forma com que estes operam suas ações perante o outro.

3.3. Uma exposição feita por negros, para negros

Para Simões (2023) a exposição surge da colaboração de duas pesquisas que buscam interpretar a presença negra como elemento principal na construção da história e, conseqüentemente, da história da arte denominada riograndense. Para Simões, ainda, a mostra é concebida “de um diálogo, de negociações das mais diferentes ordens com o próprio Museu de Arte do Rio Grande do Sul”. Ele cita a diversidade de artistas e a atemporalidade das produções selecionadas como um das principais aspectos de Presença, que ultrapassaram as fronteiras do acervo do museu e apresentaram o cena da presença negra na arte do Rio Grande do Sul. Ao final de sua contextualização, o entrevistado caracteriza a mostra como “uma exposição feita por negros, para negros” (Simões, 2023, informação verbal, anexo A, p. 210), um argumento que em minha perspectiva propõe diferentes sentidos de compreensão, podendo soar como uma proposta de afirmação identitária entre a comunidade negra, como uma ideia de

exclusividade à presença de espectadores negros, entre outros vieses de interpretação.

Nos dias atuais, não é raro nos depararmos com iniciativas das mais variadas naturezas empreendidas pela comunidade negra que busca ressignificar uma identidade forjada em decorrência dos acontecimentos históricos que compõem o Brasil socio-culturalmente. O poeta, romancista e antropólogo Antonio Risério¹⁰⁰, publicou uma matéria no jornal Folha de São Paulo, denunciando o racismo de negros contra brancos. Com o título *Racismo de negros contra brancos ganha força com identitarismo* (2022), o texto de Risério aponta o discurso do antirracismo contra negros como estratégia para que o racismo do negro contra outros grupos étnicos se manifeste por meio de organizações suprematistas por eles instituídas. Em sua concepção,

ataques de negros contra asiáticos, brancos e judeus invalidam a tese de que não existe racismo negro em razão da opressão a que estão submetidos. Sob a capa do discurso antirracista, esquerda e movimento negro reproduzem projeto supremacista, tornando o neorracismo identitário mais norma que exceção (Risério, 2022, citação online).

Risério reconhece o “racismo antipreto” como um fato, mas critica o pouco caso da universidade e da mídia norte-americana quando se trata do racismo antibranco. Ele critica o pressuposto de que negros não dispõem de dispositivos suficientes para institucionalizar seu ódio contra brancos por conta dos privilégios sociais, políticos e econômicos a eles negados. Em sua interpretação, a organização social da África se deu, entre outros modos, por meio da opressão de muçulmanos contra pretos de diferentes regiões do continente. Nesse sentido, Risério considera as relações desiguais de poder um contexto já vivenciado pelos africanos outrora, antes mesmo do tráfico negreiro entre terras africanas e latinas, e do advento da escravidão no Brasil.

¹⁰⁰ Antonio Risério é um poeta, romancista e antropólogo nascido em 1953 em Salvador, Bahia. Tornou-se antropólogo em 1995 pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), e por alguns anos, atuou no campo da cultura até sua demissão. Após ter participado das campanhas políticas de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, contribuiu como colaborador colunista em jornais brasileiros. Também é autor de escritos como “A Utopia Brasileira e os Movimentos Negros (2007)”, “Sobre o Relativismo Pós-Moderno e a Fantasia Fascista da Esquerda Identitária (2020)” e “As Sinhás Pretas da Bahia” (2022).

O autor aponta a justificativa de que o racismo do negro contra o branco decorre dos acontecimentos históricos que produziram desigualdades raciais, como uma circunstância resultante da ignorância coletiva e de fraudes históricas. Para ele, “o racismo é inaceitável em qualquer circunstância”. Abordando a operação do racismo antibranco, Risério rememora uma série de episódios em que a branquitude norte americana esteve à frente de dois dilemas: o ódio racial contra seus corpos e a indiferença dos veículos midiáticos acerca de tal situação.

O antropólogo lança críticas às organizações e à imprensa quanto ao manejo e distribuição das notícias, sendo o New York Times, a ABC e a Frente Negra Brasileira, as principais citadas. Risério observa o apoio da Frente Integralista Brasileira ao Estado Novo de Getúlio Vargas e os elogios a Hitler, frisando, sobretudo, a interpretação da figura de Zumbi como um “Führer de ébano”. Ele também critica a participação de Abdias do Nascimento enquanto militante integralista, uma vez que o agente cultural representa uma importante referência para o movimento negro brasileiro na atualidade.

Mesmo que não seja esse o nosso foco de análise, Risério identifica o racismo de negros contra asiáticos e judeus, para além do ódio aos brancos. Em seu entendimento, os negros tanto podem assumir a posição de oprimidos quanto de opressores, ao contrário dos judeus e asiáticos que são geralmente afetados. Ele aborda o boicote a um armazém coreano no Brooklyn, quando grupos negros locais instruíam a vizinhança a não consumirem os produtos comercializados no estabelecimento. Ainda, segundo o autor, os mesmos se referiam aos asiáticos como “macacos amarelos”.

Para o autor, tais ações empreendidas em prol de um identitarismo negro, parece não ter limite. Ao incitarem apoio aos palestinos em seu conflito contra Israel, lideranças da esquerda multicultural acabam por produzir uma aversão generalizada de seus simpatizantes contra israelenses. Segundo o autor, o movimento pró negritude *Black Lives Matter* chegou a pedir a morte de judeus em manifestações públicas. Perante a gravidade de tal situação, Risério parece preocupar-se com as consequências do que ali se tensiona, afinal, impulsionar ações reparatórias acerca do genocídio israelense é diferente de fomentar o ódio entre nações. Para ele,

tudo bem criticar o governo de Israel. Os próprios israelenses costumam fazê-lo, vivendo em um regime democrático, ave raríssima no Oriente Médio. Outra coisa é pregar o desaparecimento de Israel, como querem o Irã e alguns movimentos de esquerda. Aqui, o antissemitismo.” (Risério, 2022, citação online).¹⁰¹

Em contrapartida, Fernando Conceição¹⁰² na matéria também publicada na Folha de São Paulo se opõe à perspectiva de Risério acerca do que ele chama de Neorracismo Identitário. Com a tese do identitarismo de negros contra a “passividade” da branquitude contemporânea, que sofre a opressão de não mais poder estar na suprema posição de poder frente as outras etnias, o escritor cai nas graças da parcela da população que acredita estar “fora de controle” tudo aquilo que não atende a seus próprios interesses – não que em determinadas situações de fato não estejam. Conforme interpreta as ideias desenvolvidas por Risério, Conceição separa em parágrafos determinados pontos problematizados por ele, que mesmo adotando um posicionamento político de esquerda, compreende o raciocínio antirracista como totalitarista.

A tendência de trazer acontecimentos ocorridos nos Estados Unidos como referências para desvendarmos aspectos sociais e políticos brasileiros soou de má fé, pois para Conceição, a negritude norte americana possui outros valores, crenças, contextos econômicos e consequentemente de vida que possibilitam outras experiências e produzem pessoas diferentes. Mesmo a consciência de ser negro pode passar por um outro veio. Para o autor, “Risério sabe: as experiências brasileira e estadunidense no trato do tema são completamente particulares”, porém, através de narrativas como essa, se torna possível distorcer a realidade em prol de determinado objetivo. Segundo conceição,

Risério começa seu artigo afirmando que “todo o mundo” sabe que existe racismo branco antipreto. Nesse “todo o mundo”, do autor estão incluídos todos os aparelhos ideológicos que mantêm a máquina do Estado azeitada? Os megaempresários? Os juízes, tribunais, polícias

¹⁰¹ “A África do Sul acusou formalmente Israel de cometer genocídio contra o povo palestino e pediu à corte mais importante da ONU que ordene o fim das operações militares, que têm sido realizadas de forma praticamente ininterrupta há mais de três meses e já provocaram a morte de mais de 23 mil palestinos, além de uma série de outros danos humanitários” (Adamor, J. *África do Sul acusa Israel formalmente de genocídio e pede fim de operações militares no primeiro dia de julgamento em Haia*. Brasil de fato, Botucatu, SP, 2024).

¹⁰² É graduado em Comunicação e Jornalismo pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tornou-se mestre e doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Concluiu pós-doutorado em Ciências Humanas pela Columbia University, nos Estados Unidos. Hoje atua como professor titular e pesquisador na mesma universidade onde graduou-se.

assassinas? Bolsonaro e os atuais chefes dos demais poderes da República? Cúpulas de universidades, da Igreja, do mercado de bens simbólicos e a "ordinary people"? (Conceição, 2022, citação online).

Ao falar da escravização entre muçulmanos e negros de outras regiões da África, Risério esquece de levar em conta que este fato remonta um contexto de época do século XIV, que difere de tudo que conhecemos atualmente enquanto brasileiros. É importante observar que ao longo da história do mundo, diferentes civilizações originadas no continente europeu, guerrearam entre si e exploraram-se, umas às outras, apesar de pertencerem à mesma etnia e território. As motivações eram/são muitas, algumas por convergências políticas, outras por divergências culturais ou religiosas, porém, o senso comum construído pela cultura racista, faz com que acontecimentos dessa ordem sejam atribuídos particularmente à África como forma de justificar o período escravista brasileiro.

Interpretar a exploração e o aprisionamento entre africanos como justificativa do tráfico negreiro para as américas, seria como negar ou pôr em panos quentes conflitos internos ocorridos entre brancos pertencentes a outros territórios que não a África.

Quando aborda o antissemitismo de negros contra judeus, Risério demonstra claramente não ter propriedade para lidar com tal questão. Enquanto branco e brasileiro, ele parece ignorar os ressentimentos raciais acumulados pela população negra estadunidense, o que não justifica, mas explica a violência contra brancos. Para Conceição, usando um registro coloquial, "Risério, reacionário, é forte candidato a herói da Fundação Cultural Princesa Isabel, no modelito proposto pelo atual presidente da Fundação Palmares, Sérgio Camargo". Ainda, segundo o autor,

As razões pelas quais Risério agora demoniza os negros —além de "antissemitas" seriam "antiasiáticos", "anticoreanos" etc.— assemelha-se à obsessão presente em vários textos catárticos da psique racista. (...) Vê-se o racismo operando como um sistema de força e de poder e o medo que desperta nos senhores brancos, exorcizado com a prática da violência institucionalizada. Esse racismo tem seus ideólogos (Conceição, 2022, citação online).

A crítica de Risério contra negros e a reação defensiva de Conceição, elaboram um debate que para mim se apresenta como mais uma das inúmeras

reverberações resultantes da convivência entre negros e brancos na atualidade do cotidiano brasileiro. Entretanto, é necessário que se estabeleça uma zona de estabilidade entre ambos os posicionamentos, afinal, me parece justamente o desequilíbrio dessa balança o causador da presente disputa por quem define a identidade negra: (1) os brancos, que ao longo da história a personalizaram como identidade arbitrária, (2) ou os negros, que vem gradualmente ocupando espaços de produção de conhecimento para reconstruí-la.

É justamente a característica móvel, constantemente transitória da identidade negra, que possibilita a metáfora da rachadura interseccional que separa fragmentos inclinados a diferentes definições e objetivos de representação artística – podendo ser “arte afrodescendente” a arte feita por artistas negros, “arte afro-brasileira” a de caráter africano produzida no Brasil, “arte sacra afro-brasileira a arte de temática afro-religiosa, “arte afro-orientada” a arte feita da cultura e vivência negras, “arte africana” a arte originada na África, “arte negra” a arte baseada em elementos e nos espaços de pertencimento negro, entre outros segmentos.

Tanto a arte afro-brasileira quanto as demais nomenclaturas artísticas dedicadas à negritude, apresentam suas perspectivas de interpretação acerca de tais conceitos que disputam uma definição unificada. Acho possível pensarmos na ideia de indentitarismo para o caso da subjetividade negra, mas não um identitarismo distorcido e taxativo como o cunhado por Antônio Risério. Para que se construa uma identidade de grupo no complexo caso dos negros, é necessário que se rompa com os padrões perpetuados que edificaram a branquitude como conhecemos, a começar pela ideia de exclusão de um grupo étnico como método de fortalecimento de laços e identificação entre outro grupo – como fez a branquitude ao inscrever o negro no lugar da diferença.

Acredito ser dessa tentativa de cunhar uma identidade coletiva e um repertório próprio, que a comunidade negra por vezes se fecha em seu próprio cerne, negando a presença branca. Eu, particularmente, discordo que o negro se utilize do tradicional método de segregação e exclusão historicamente utilizado pelos brancos na construção de sua subjetividade enquanto grupo social. Caso o fizessem, apenas soaria como um revide passível de fracasso, afinal, estratégias repetidas tendem a produzir resultados iguais: o fator da diferença, seguido da construção de estereótipos que estabelecem relações

pautadas em um imaginário tendencioso acerca de uma determinada população – nesse contexto, a branca, porém não soa atrativo o lugar do opressor.

Tal como como considerou Fanon (2010), existe a hipótese de que a afirmação identitária incondicional da negritude e do movimento negro contemporâneo antirracista, possibilitem, entre outras condições, o aprisionamento da comunidade negra a limitações estereotipadas pelo fator de diferenciação posto entre indivíduos. Esse processo de estereotipação da imagem do negro se apresenta nos mais variados âmbitos e setores sociais, não sendo a arte e seu sistema de funcionamento uma exceção.

A partir da afirmação de que a exposição foi “feita por negros para negros”, há o risco de conceber-se um lugar de pertencimento entre iguais, em que a presença branca é desconsiderada como parte integrante das discussões ali propostas. Uma vez que essa identidade negra fragmentada resulta de ideologias e dos projetos políticos lançados pela branquitude, é indispensável a presença do sujeito branco nesse processo de ressignificação da subjetividade negra, afinal, não será negando a presença do outro que a negritude conquistará seu espaço, seja no meio artístico ou qualquer outro.

À guisa de conclusão, uma das principais características da mostra, é a relação existente entre os elementos artísticos e o teor sociológico por eles evocado. O conteúdo afro-centrado formado pelo conjunto de produções opera subjetivamente como uma espécie de discurso visual, que provoca o pensamento crítico do espectador fazendo de *Presença Negra* um dispositivo que flexiona ideias. Quando propõe reflexões, a exposição evoca também lembranças, para que resgatemos no passado bases necessárias para a construção de um futuro diferente.

A harmonia estabelecida no encontro das obras com o público, compuseram, ao meu ver, uma atmosfera à imagem e semelhança do público alvo. Ali estavam representadas a cor, o corpo, as glórias, as lutas, as crenças, os costumes, a história; a vida de grande parte daquelas pessoas. Mesmo eu, ao adentrar o espaço expositivo pude perceber a forte sensação decorrente da soma de experiências oportunizada pelo conjunto de obras. Era como se eu estivesse realizando uma espécie de ‘transferência’ entre minha própria percepção, e conteúdo estético presente nela.

A aura ancestral manifestada pela curadoria, manejava a memória rumo a um universo em que a diáspora unia todas as coisas, as boas e as ruins; particularidades que, por sua, falavam de diferentes diásporas, todas derivadas de intersecções ascendentes e descendentes. A experiência de sentir-se em si e conectar-se com uma determinada maneira de existir em comum, resultava da atmosfera elaborada pela narrativa de elementos que criavam um ambiente de pertencimento negro. Através da experiência estética inspirada pelas obras, o impacto gerado pela abertura da exposição transformou o olhar do espectador. Alcançou relevância suficiente para viabilizar encontros entre espectadores pertencentes a um mesmo grupo social, em um espaço de reconhecimento comum entre eles. Porém, uma autoidentificação extremada pode ocasionar a segregação, visto que numa sociedade etnicamente diversa, este pode ser um fator problemático.

Para tratar de um fenômeno resultante de cruzamentos históricos e sociais como o racismo, é importante que se considere a influência de tais movimentações na cultura, que por sua vez, determina o padrão de gerenciamento das relações em sociedade e do sistema que compreende a noção de arte pensada e produzida pelos indivíduos inseridos nesse meio. Através dos vieses proporcionados pelas noções desenvolvidas no presente texto, busco ao longo dos três capítulos identificar de fora para dentro a ação que dispositivos estruturais empreendem sobre os setores sociais, sobretudo os relacionados ao meio artístico e cultural, ambos respondentes da persona e do feitio de toda e qualquer nação.

Esta terceira etapa da pesquisa busca classificar *Presença Negra* como um momento em que ideias discutidas por uma pequena parcela da comunidade negra, transbordam a fronteira existente entre o movimento negro e o restante da população alheia às inúmeras temáticas ali apresentadas. Apesar de conferir à exposição a característica de dispositivo anti-epistemicida ao pôr à mesa discussões indispensáveis à presença do negro em uma sociedade como a nossa, sou capaz de reconhecer também as possíveis incongruências durante o processo. Considerando a crescente notoriedade sobre os estudos raciais e o fortalecimento da noção de antirracismo que têm oportunizado mecanismo de reparação sociocultural e histórica, é necessário que localizemos o “outro” em meio a essa dinâmica.

Se o branco produziu sob a marca da outridade as especificidades que originaram o ser negro, de que maneira desconstruiríamos as narrativas cunhadas por estes sem suas próprias presenças? Privar-lhes do direito à participação desse debate seria o mesmo que aderir à lógica da diferenciação que produziu os esterótipos detentores da negritude até hoje. Partindo do princípio de que todos dividimos espaços de convivência enquanto sociedade, é necessário que o exercício de reflexão acerca da racialidade no Brasil seja feito no coletivo. Afinal, o objetivo da igualdade de direitos entre negros e brancos implica a conscientização de todos, não apenas de uma etnia ou outra. Portanto, ressalto a importância de que a negritude ocupe o espaço de protagonismo nesse momento em que suas problematizações estão em foco, porém de uma abordagem horizontal, em que todas as presenças sejam valorizadas.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar esse texto, será preciso retomar as questões motivadoras que permearam toda a pesquisa: (1) Qual é o lugar da arte afro-brasileira na história da arte? (2) Como se manifesta o epistemicídio negro no campo das artes visuais? (3) Quais ferramentas teóricas e práticas podem funcionar como dispositivos anti-epistemicidas, reparando falhas detectadas nas narrativas oficiais? No decorrer do trabalho, os diferentes capítulos buscaram responder a essas inquietações.

A metáfora da rachadura, empreendida a partir de *Shibboleth*, instalação de Doris Salcedo, representa os interstícios existentes entre os diferentes conceitos dedicados às artes negras fundadas no Brasil: arte negra, arte afro-brasileira, arte sacra afro baiana, arte preta, arte afrodescendente, arte diaspórica. Seria, essa rachadura metafórica, o “caminho do meio” que permitiu tanto a ação de dispositivos como colonialidade, o epistemicídio e apropriação cultural e artística, como também as ações que discutem descolonialidade, anti-epistemicídio e reparação social.

As novas noções artísticas dedicadas à presença negra vieram a se consolidar com a força de movimentos sociais organizados como a corrente de pensamento denominada *Négritude*, que, entre outras mobilizações, serviu como base para o fomento da cultura negra no Brasil. O Teatro Experimental do Negro (TEN) e o Museu de Arte Negra (MAN), são dois exemplos de iniciativas políticas que visavam construir, através da arte e da cultura, um padrão de identificação comum entre a comunidade negra. Ao mesmo tempo em que o TEN cedia seu palco à dramaturgia negra que, na época, não encontrava oportunidade de atuação em renomados teatros, o MAN abria um espaço especial às obras de arte produzidas por artistas negros.

Compreendemos, portanto, que ambas as instituições, que também realizavam ações sociais, concursos de talentos, exposições de arte e congressos interessados em pautas político-sociais como forma de organização do movimento negro, passaram a reforçar o pertencimento cultural e étnico da comunidade negra brasileira. Aqui, na medida em que começava a tomar forma uma identidade de grupo, surgiam as diretrizes que, mais tarde, fundariam os conceitos de arte negra e afro-brasileira.

À luz das reflexões desenvolvidas pelos autores apresentados no primeiro capítulo, podemos compreender a importância dos percursos de vida de notáveis personalidades negras, como Abdias Nascimento e Emanuel Araújo. É possível afirmar que as atuações de Abdias do Nascimento e Emanuel Araújo influenciaram novas gerações de artistas e ativistas políticos, estimulando a luta pelos direitos civis dos negros, ao mesmo tempo em que demarcou o lugar da arte afro-brasileira na história da arte.

No segundo capítulo, a noção de ausência é tratada como uma interseção entre o campo dos estudos artísticos e o campo dos estudos étnicos. Ela ultrapassa os muros dos museus, galerias, e invade as teorias da história e das ciências sociais para incidir na análise dos conflitos presentes nas relações interétnicas. Partindo de uma breve análise acerca de exposições de arte afro-brasileira com o intuito de identificar suas respectivas características (como curadoria, revisão crítica de acervo e seleção de obras e artistas), a exposição *Presença Negra* é abordada a partir das informações concedidas pelos curadores Izis Abreu, Igor Simões e pelo artista Paulo Ferreira.

Chega-se, então, às teorias das ciências sociais que embasam essa pesquisa. São interpretados os conceitos de epistemicídio, de Boaventura de Sousa Santos, e dispositivo, de Michel Foucault, para compreender de que maneira ações de apagamento cultural e histórico se relacionam com as exposições que tratam da temática negra. Sueli Carneiro, ao cunhar a expressão “dispositivo de racialidade” revela a estratégia colonial de estereotipar negativamente a imagem do negro, para a partir disso, conferir privilégios ou desvantagens aos sujeitos, com base em suas respectivas etnias.

Lafont (2023) considera que as culturas e as artes originadas em diferentes partes do continente africano, antes de serem foco de aniquilação dos europeus, compuseram suas próprias concepções de arte, cultura e de mundo. As estratégias de extermínio da contribuição africana para identidades humanas, individuais e nacionais, foram mal sucedidas. Apesar dos múltiplos crimes cometidos contra os indivíduos explorados, a tentativa de apropriação e adaptação de suas respectivas inventividades, resultou, por fim, na evidente presença de África ao redor de todo o mundo.

As ideologias que norteiam o pensamento ocidental, e que por consequência originaram nossas crenças, costumes e códigos de

comportamento, compõem uma perspectiva de mundo dominada pelos brancos, feita nos moldes de sujeitos-padrão, na qual os negros estão inseridos como sujeitos-forma, ou como os outros.

Quando afirmo que a cultura é epistemicida por que a sociedade é epistemicida, estou admitindo a existência de um apagamento negro estrutural que atinge, inclusive, o meio artístico. O sistema da arte, por sua vez, gerido a partir da mesma lógica social, tende a reproduzir o comportamento das demais instituições que foram construídas sobre esse mesmo alicerce. Nesse sentido, o campo das artes visuais é epistemicida por que está inserido nessa mesma esfera sociocultural e política estruturada pelo epistemicídio. Concomitantemente, a cultura produz as ausências porque a sociedade produz ausências.

No terceiro capítulo, introduzo o conceito de dispositivo anti-epistemicida baseado nas reflexões desenvolvidas por Michel Foucault e Sueli Carneiro. Na contramão das estratégias de apagamento histórico, social, cultural e artístico, o conceito de anti-epistemicídio surge, portanto, como resistência ao epistemicídio. A partir do desenvolvimento dessa noção, retomo o assunto da exposição *Presença Negra* sob duas perspectivas diferentes, visando realizar uma análise acerca do processo de criação da exposição e interpretar uma seleção das obras expostas.

A partir dos dados analisados, foram discutidos os aspectos de formulação de *Presença negra*, a exposição que, para Igor Simões, foi “feita por negros para negros.” Em seguida, estabeleço relações entre os conceitos desenvolvidos acerca das relações interétnicas e do epistemicídio com as obras produzidas pelos artistas Jaime Lauriano, Pamela Zorn, Flávio Cerqueira, Ana Langone, Judith Bacci, Wilson Tibério, Paulo Ferreira, Rommulo Conceição e Thiago Madruga¹⁰³. A maciça participação de artistas negros na exposição

¹⁰³ Jaime Lauriano, *Não respeitamos símbolos racistas*, coleção Sartori, 2021; Pamela Zorn *Este solo é ruim para certos tipos de flores*, coleção da artista, 2021; Flávio Cerqueira, *Logo ali*, acervo MARGS, 2022; Ana Langone, *Lã vermelha*, coleção da artista, 2022; Judith Bacci, *Mãe amamentando menino branco*, acervo MARGS, 1988; Wilson Tibério, *Maternidade*, coleção Paulo Gomes, (s/d); Paulo Ferreira, *Minha primeira casa foi o ventre de uma mulher negra*, acervo MARGS, 2022; Rommulo Vieira Conceição, *Sala-Banheiro-Serviço*, acervo MARGS,

trouxo grande visibilidade para esse segmento das artes visuais que nem sempre encontra meios de circulação para suas obras. Contudo, a transformação mais impactante parece ter ocorrido na esfera do público participante, ainda segundo Izis Abreu. Passado o momento, tão especial, em que os negros ocuparam o espaço da mais importante instituição governamental de arte do estado, reconhecendo-se como protagonistas de suas próprias histórias, a conduta de gestão do MARGS, ligada às escolhas curatoriais, retornaria aos padrões de normalidade.

Apesar de reconhecer o importante papel e eficácia das exposições de arte afro-brasileira enquanto dispositivos anti-epistemicidas na sociedade e no sistema da arte brasileiros, noto também a insuficiência de impacto desses projetos diante da hegemonia cultural que privilegia uma arte elitizada e branca, restrita a ambientes tradicionais e conservadores. *Presença negra* (2022), conforme Izis Abreu, transformou o espaço expositivo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), durante determinado período, proporcionando encontros e debates entre diferentes grupos negros da cidade de Porto Alegre. Contudo, tal dispositivo não solucionou definitivamente o problema da exclusão estrutural.

Embora a exposição tenha causado grande impacto durante alguns poucos meses no sistema da arte regional, deixou um importante legado para a comunidade negra. Para mim, a mostra assumiu a função de um importante dispositivo de reparação social, histórica e cultural para a comunidade negra sul brasileira, a despeito do fato de não conseguir corrigir, sozinha, as deficiências estruturais que corroboram com o epistemicídio negro existente no meio artístico brasileiro.

O artista Paulo Ferreira, que participou da exposição, quando questionado se considera a exposição *Presença Negra* (2022) um dispositivo antirracista, declarou não possuir a crença de que os museus deixem de ser racistas. Para ele, a maioria masculina e branca que ocupa os espaços expositivos, dificilmente cederia seus lugares a artistas negros mais velhos que não tiveram

2007-2008; Autoria desconhecida, *Deusa Nimba*, Patrimônio Histórico e cultural de Santo Ângelo, final do séc. XVIII ou início do XIX; Thiago Madruga, *Mundo negro*, coleção do artista, 2022.

oportunidades no passado, por exemplo. Logo, o movimento que impulsiona a realização de exposições com temática negra precisaria ser constante. Portanto, para Ferreira, uma única exposição não é suficiente. Seria necessário, para isso, que os artistas negros ocupassem muitas outras exposições.

Acerca do conceito de identitarismo negro, realizo uma justaposição de ideias entre Fernando Conceição e Antonio Risério, que considera os recorrentes esforços e mobilizações da população negra em prol de um pertencimento cultural e étnico comum uma tentativa de autovalorização exagerada. Para ele, por exemplo, a tendência anti-branca que divide racialmente a população norte-americana inverteu os papéis sociais entre negros e brancos ocasionando a segregação branca, ou racismo reverso. Fernando Conceição discorda do argumento. Para ele, é inadequado um argumento sociológico fundado no cotidiano de outro país, afinal, Estados Unidos da América e Brasil são países distintos, com processos históricos e sociais diferentes, o que torna descabida qualquer comparação entre ambos.

Ferreira (2023), reconhece que o caminho para artistas negros é difícil, mas acredita que aos poucos, com o auxílio de coletivos sociais, vão sendo criadas fissuras que abrem espaço para novas concepções. Na perspectiva do artista, “essa exposição [*Presença Negra*] em si é uma fissura criada por uma curadora e pesquisadora negra, que é a Izis Abreu (...) (Ferreira, 2023, informação online).”

Partindo do pressuposto de que a civilização ocidental se apoiou e ainda se apoia em um imaginário constituído pelos mitos gregos para traduzir as complexidades do mundo e os mistérios da vida, optei por me basear na enigmática figura de Exu. Por ser de uma entidade espiritual alheia à concepção de mundo ocidental, Exu/Bará rompe com os conceitos de certo e errado e despolariza as ideias de bem e mal, optando pelo que é justo. O Orixá que subverte a cronologia convencional do tempo, mostra, através da pedra lançada, a possibilidade de combatermos as mazelas do passado para que sigamos em frente. E foi nesse exercício de recordar o passado que busquei motivações para interpretar uma série de episódios que nos constituíram enquanto Brasil, historicamente, culturalmente e artisticamente.

No último capítulo, é reforçada a indispensabilidade da presença do espectador negro em mostras que utilizam temáticas étnicas, por possibilitarem

o entendimento sobre questões específicas, apresentadas visualmente através das obras de arte. Também considero fundamental a participação dos espectadores de diferentes etnias nesses eventos, destacando a importância da coletividade em momentos em que são discutidas questões sociais e históricas. Busco, portanto, encontrar o ponto de equilíbrio que produza um melhor entendimento sobre quem somos enquanto sociedade racialmente diversa.

Se, como vimos nas considerações de Lafont (2023), as artes negras estão em todos os lugares, considero que a arte afro-brasileira deva estar presente nas obras, nas curadorias, nas exposições de arte, nas publicações de artigos, monografias, dissertações, teses e demais produções textuais, acadêmicas ou não, dedicadas à temática negra no campo das artes visuais. Também julgo importante eleger as ruas, os bairros e periferias como centros de produção artística, afinal, grande parte da população negra brasileira, vive nesses lugares.

O epistemicídio, que produz ausências nas artes e nas culturas consideradas inferiores – neste caso, a negra –, pode ser superado através do exercício de dar visibilidade, nos textos e nos espaços expositivos, às problemáticas, reflexões e representações dos mundos negros. Levando-se em conta que, para Foucault (1979), um dispositivo é sempre uma ferramenta de poder, identifico em discursos, instituições, leis, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas, exposições e organizações artísticas antirracistas, as ações potencialmente anti-epistemicidas necessárias para a reparação das falhas detectadas nas narrativas oficiais da história da arte e da cultura produzidas no Brasil.

Se o epistemicídio é o exercício de ceifar as presenças, a contraposição necessária está no ato de insistir na existência: tornar-se presente. O enunciado retórico *alguma coisa faltou aqui*, que abre este trabalho, tem, portanto, a intenção de provocar ações de reparação das lacunas históricas e historiográficas relacionadas às artes negras. Será um longo caminho a ser percorrido. A pedra inicial foi jogada.



**existe
e não
existe**

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABREU. I. T. M. Izis Tamara Mineiro de Abreu. Entrevista online [abr. 2023]. Entrevistador: Alan Caetano Candido. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2023. 1 arquivo .mp4 (1h 17min e 47s). Entrevista concedida para dissertação de mestrado sobre questões de negritude nas artes visuais.

ALMEIDA, Silvio. *Racismo estrutural*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2021.

ARAUJO, Emannel (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988

ALVEZ, A; CARAUTA, J; PINTO, A. *A história das figueiras ou gameleiras*. UniRio: instituto de Química, UniRio: instituto de Química, Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <<https://www.unirio.br/ccbs/ibio/herbariohuni/pdfs/a-historia-das-figueiras-ou-gameleiras#:~:text=Segundo%20a%20tradi%C3%A7%C3%A3o%2C%20os%20g%C3%A3meos,que%20foi%20seu%20primeiro%20rei.>> Acesso em: 18 de dez. 2023.

ARMSTRONG, K. Islam: a short history. Nova York, Modern Library Chronicles. 2002. Disponível em: <<https://ia803004.us.archive.org/28/items/IslamAShortHistoryKarenArmstrong/Islam-A-Short-History-Karen-Armstrong.pdf>> Acesso em: 29 de dez. 2023.

BENTO, M. A. *Branqueamento e branquitude no Brasil*. In: Carone, I. *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*, 2014.

RODRIGUES, Marta Bonow. *Amas de leite: dos anúncios de jornais do Século XIX em Pelotas/RS à atualidade -relações de trabalho e afeto no cuidado com crianças*. Tessituras, Pelotas, v. 5, n. 1, p.185-204, jan./jun. 2017. Acesso em 10 de nov. 2023. Disponível em: <<https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/tessituras/article/view/512/468>>

BOUSSO, Daniela. *Quem são os artista negros de arte contemporânea*. Select, 2016 Disponível em: <[Quem são os artistas negros de arte contemporânea? - seLecT](#)> Acesso em: 17 de jul. 2022.

CARNEIRO DA CUNHA, Marianno. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, pp. 974-1032.

CASTRO, M. B. de; SANTOS, M. S. dos. *Abdias do Nascimento e o Museu de Arte Negra*. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, pp.174-189, set. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4235>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4235>

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia*. Crítica y Emancipación, CLACSO: Buenos Aires (AG), v. I, n°. 1. P. 53-76. Jun. 2008. Disponível em:

<<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20100830013550/43S2a.pdf>> Acesso em: 14 de jun. 2023.

Cleveland. *O autor realizou a entrevista com Abdias do Nascimento no ano 2005*. 2013, p. 47.

CLEAVER, E. *Alma no exílio: Autobiografia espiritual e intelectual de um líder negro norte americano*. Trad. Antonio Edgardo S. da Costa Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CRENSHAW, Kimberlé. *Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero*. Revista Estudos Feministas, Fap UNIFESP (SciELO), v. 10, n. 1, p. 171-188, jan. 2002. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/s0104-026x2002000100011>. Acesso em: 9 de set. 2023.

CONDURU, Roberto. *África, Brasil e Arte – Persistentes desafios*. Histórias da arte sem lugar, v. 19 N. 42. 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/187482>> Acesso em: 22 de out. 2022.

_____. *Arte afro-brasileira*. 1ª edição, 2ª impressão. Editora C/ arte: Belo Horizonte, MG, 2007 (p. 9).

_____. *Ogum Historiador? Emanuel Araújo e a historiografia da Arte afrodescendente no Brasil*. XXIX Colóquio CBHA, 2009. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_conduru_roberto_art.pdf> Acesso em: 22 de jun. 2023.

CONTEE, C. G. Du Bois. *The NAACP, and the Pan-African Congress of 1919*. The Journal of Negro History, vol. 57, n. 1, pp. 13-28, jan. 1972

CONCEIÇÃO, Fernando. *Risério, ideólogo de senhores brancos, distorce a verdade sobre racismo*. Uol: Folha de São Paulo, 2022. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/01/riserio-ideologo-de-senhores-brancos-distorce-a-verdade-sobre-racismo.shtml>> Acesso em: 5 de dez. 2023.

COULORIS, G. Daniela. *Ideologia, dominação e discurso de gênero: reflexões possíveis sobre a discriminação da vítima em processos de judiciais de estupro*. Mneme – Revista de Humanidades, nº 11, vol. V, jul-set. 2004. Disponível em <www.seol.com/mneme> Acesso em: 01 de jul. 2022.

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

CUSTÓDIO, Aline. *Estátua secular de Deusa africana é descoberta no estado*. Jornal online GZH: 2018. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2018/09/estatua->

secular-de-deusa-africana-e-descoberta-no-estado-cjlwwkral029601px3kntjszz.html> Acesso em: 30 de nov. 2023.

DE SOUSA SANTOS, Boaventura. *Construindo as Epistemologias do Sul*. Buenos Aires (AG), Antologia essencial: v. 2, n°. 1. CLACSO, 2018. Disponível em: <Construindo as Epistemologias do Sul Vol 2.pdf (uc.pt)> Acesso em: 15 de jul. 2022.

DO VALE. Marco Antonio Alves; SOARES, André dos Santos Gomes. *Modelagem eletrônica em software 3D Studio Max das obras "Penetrável" e "Relevo Espacial" de Hélio Oiticica*. Instituto de Artes, Unicamp, 2008. Disponível em: <PAINEL5 (unicamp.br)> Acesso em: 13 de ago. 2022.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Rio de Janeiro: Editora Fator, 1983.

_____. *Os condenados da terra*. Juiz de fora: Ed. UFJF, 2005.

_____. *Pour la révolution africaine*. Paris: Maspéro, 1969.

_____. *L'An V de la révolution algérienne*. Paris: F. Maspéro, 1962.

FAUSTINO, Deivison. *A emoção é negra, a razão é helênica? Considerações fanonianas sobre a (des)universalização do "Ser" negro*. Tecnologia e saúde, Curitiba (PR), v. 9, n°. 18. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/4966/496650340012.pdf> Acesso em: 30 de maio. 2023.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

_____. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro, Graal, 1979.

GONÇALVES, Maria. *Educação em arte na contemporaneidade*. Vitória: EDUFES, 2015. Disponível em: <RiUfes: Buscando no repositório> Acesso em: 06 de set. 2021.

Grace Ivo. *A arte e a questão racial – entrevista com a artista Grada Kilomba*, 2017. Disponível em: <https://graceivo.weebly.com/blog/a-arte-e-a-questao-racial-entrevista-com-a-artista-grada-kilomba> Acesso em: 29 de jun. 2022.

GUIMARÃES, A. S. A. *Resistência e revolta nos anos 1960: Abdias do Nascimento*. Revista USP, n. 68, p. 156-167, dez.-fev. 2005/6.

HALL, Stuart. *Identidade na Pós Modernidade*. – 11ª edição – Rio de Janeiro: Editora DP & A, 2006.

HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. (tradução de Paulo Meneses). Petrópolis: Vozes, 2003.

HERÁCLITO. Ayrson. *Flor e Chagas*. Select, 2016. Disponível em: <<https://www.select.art.br/quem-sao-os-artistas-negros-de-arte-contemporanea/>> Acesso em: 17 de jul. 2022.

HÜTTNER, Edison. *Deusa Nimba*. Google Drive, 2023. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/13u98v7sG4R-SVbq-Z-uBKEa0X8jqilmA/view>> Acesso em: 30 de out. 2023.

IPEAFRO. *Cristo na Coluna*. Twitter, 2021. Disponível em: < [IPEAFRO no Twitter: "A pintura "Cristo na Coluna \(pelourinho\)", criada por Djanira, ganhou o prêmio do 1º lugar. O tema do Cristo Negro continua como uma referência importante nas artes plásticas.... \(segue fio\) https://t.co/C0OMrg8JJ2" / Twitter](https://twitter.com/IPEAFRO/status/1388888888888888888) > Acesso em: 13 de ago. 2022.

JAREMTCHUK, Dária. *Abdias do Nascimento nos Estados Unidos: um "pintor de arte negra"*. Estudos Avançados. 2018, v. 32, n. 93.

KANT, I. *A crítica da razão pura*. 5ª edição. Serviço de educação e bolsas Colouste Gulbenkian: Lisboa, PT, 2001. Disponível em: <<https://www.unirio.br/cch/filosofia/Members/dario.teixeira/teoria-do-conhecimento-2018-01/4-kant-critica-da-razao-pura/view>> Acesso em: 15 de dez. 2023.

_____. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Campinas: Papirus, 121 p. 1993.

KILOMBA, Grada. *Plantations Memories: Episodes of Everyday Racism* (Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano) – 2nd Editions – Editora Unrast: Verlag, Münster; 2010. Disponível em: Acesso em: 09 de nov. 2021

MAIO, M. C. Cor, intelectuais e nação na sociologia de Guerreiro Ramos. *CadernosEbape.br*, v. 13, p. 605-630, set. 2015. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/cebape/a/7WY63byJtg4RHTvxqWqWXvw/?format=pdf&lang=pt>> Acesso em: 21 de jun. 2023.

MAROCCO, Beatriz. *The daily life of black people outside Porto Alegre's newspaper: slopes of photojournalism in the nineteenth century* (O cotidiano dos negros no exterior dos jornais de Porto Alegre: pistas de fotojornalismo no século XIX). *Discursos Fotográficos*, Londrina, v.5, n.7, p.161-180, jul./dez. 2009.

MAURICIO, Jayme. *Itinerário das Artes Plásticas*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 2º Caderno, 5 dez. 1964, p. 2.

MAURICIO, Jayme. *Itinerário das Artes Plásticas*. Correio da Manhã, Rio de

Janeiro, 2º Caderno, 10 dez. 1966a, p. 2.

MAURICIO, Jayme. Itinerário das Artes Plásticas. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 2º Caderno, 16 dez. 1966b, p. 2.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n.1 edições, 2018.

MBrac. *Museu Bispo do Rosário, Arte Contemporânea*. RJ, 2000. Disponível em: [Museu Bispo do Rosário – Arte contemporânea \(museubispodorosario.com\)](http://museubispodorosario.com) Acesso em: 20 de jul. 2022.

MENEZES, Hélio. *Exposições e críticos de arte afro-brasileira: um conceito em disputa*. Art&Ensaio, Rio de Janeiro (RJ), V. 28, n. 43, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/54289/29651> Acesso em: 20 de maio. 2023.

MILLS, Charles. *The Racial Contract*. Cornell University, 1997.

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é afinal?/ Afro-brazilian-art: What is it, after all? v. 6 N.1, 2019.

NASCIMENTO, Abdias do. Cultura e estética no Museu de Arte Negra. GAM: Galeria de Arte Moderna, Rio de Janeiro, n. 14, 1968, pp. 21-22.

_____. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. Brasília: Fundação Cultural Palmares/OR, 1980.

NASCIMENTO, E. L. Abdias do Nascimento: grandes vultos que honraram o Senado. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2014.

_____. Abdias do (org.). *O Negro Revoltado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982 (1968)

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. *O diabo no imaginário cristão*. Bauru: EDUSC, 2000.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. *Significações do Corpo Negro*. Doutorado em Psicologia, Universidade de São Paulo, 1998. Disponível em: <http://www.ammapsique.org.br/baixe/corpo-negro.pdf> >. Acesso em: 11 de nov. de 2019.

OITICICA, Hélio. Base Fundamentais para um Definição do 'Parangolé' [1964]. Documento 0471/64. Programa Hélio Oiticica. Itaú Cultural. Disponível em: http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4297&cod=222&tipo=2 > Acesso em: 29 mar. 2021.

PEREIRA, A. A. *O Mundo Negro: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1975-1995)*. Niterói, 2010. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2010.

PEREIRA, C. L. O Primeiro Congresso do Negro Brasileiro e a UNESCO. In: PEREIRA, Claudio Luiz e SANSONE, Livio (orgs.) O Projeto Unesco no Brasil. Salvador: Edufba, 2007, p. 207-228.

PUCRS. *Nimba, a Deusa da fertilidade*. Revista PUCRS, 2022. Disponível em: <<https://www.pucrs.br/revista/nimba-a-deusa-da-fertilidade/>> Acesso em: 30 de nov. 2023.

QUERINO, Manuel. O colono preto como fator da civilização brasileira. Afro-Ásia, Salvador, n. 13, 1980 [1918], p. 143-158.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. In: CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSGOUEL, R. (Org.). El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 93-126

QUINTAS, Georgia. Amas-de-leite e suas representações visuais: símbolos socioculturais e narrativos da vida privada do Nordeste patriarcal-escravocrata na imagem fotográfica. RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 8, n. 22, pp. 11 a 44, abril de 2009. ISSN 1676-8965

Presidência da República, Casa Civil. *ATO INSTITUCIONAL N° 5, DE 13 DE DEZEMBRO DE 1968*. Subchefia para Assuntos Jurídicos. 1968. Disponível em: [AIT-05-68 \(planalto.gov.br\)](http://ait-05-68(planalto.gov.br)). Acesso em: 29 de Jul. 2022.

REIS, J.J. *A presença negra: encontros e conflitos*. In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Brasil: 500 anos de povoamento. Rio de Janeiro, 2000.

Revista PUCRS. *Nimba, a deusa da fertilidade*. Pelo Rio Rrande, 2023. Disponível em: <<https://www.pucrs.br/revista/nimba-a-deusa-da-fertilidade/>> Acesso em: 29 de out. 2023.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. – 7ª reimpressão – São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

RISÉRIO, Antonio. Racismo de negros contra brancos ganha força com identitarismo. Uol: Folha de São Paulo, 2022. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/01/racismo-de-negros-contra-brancos-ganha-forca-com-identitarismo.shtml>> Acesso em: 15 de nov. 2023.

RODRIGUES, Marta Bonow. Amas de leite: dos anúncios de jornais do Século XIX em Pelotas/RS à atualidade -relações de trabalho e afeto no cuidado com crianças. Tessituras, Pelotas, v. 5, n. 1, p.185-204, jan./jun. 2017. Disponível em: <<https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/tessituras/article/view/512/468>>. Acesso em: 30 de out. 2023.

RODRIGUES, Nina. As bellas artes nos colonos pretos do Brazil – a esculptura. Kosmos, Rio de Janeiro, ano I, n. 8, ago. 1904.

RODRIGUES JÚNIOR, Luiz Rufino. *Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas*. 2017. 233 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017

SANTOS, G. A. *A Invenção do Ser Negro: um percurso das ideias que naturalizaram a inferioridade dos negros*. São Paulo (SP), Estudos Afro-Asiáticos, v. 24, nº 2, 2002, pp. 275-289. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ea/a/xk93jjHwqTxRgv7RPmyc4PN/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 8 de jul. 2022.

_____. *Selvagens, Exóticos, demoníacos. Ideias e imagens sobre uma gente de cor preta*. Estudos Afro-Asiáticos, v. 24, nº 2. 2002, pp. 275-289. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v24n2/a03v24n2.pdf>>. Acesso em: 21 de nov. de 2019.

SÀLÁMI, Síkirù; RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. Exu e a ordem do universo. São Paulo: Editora Oduduwa, 2015. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/367243755/Salami-s-Exu-e-a-Ordem-Do-Universo>> Acesso em: 09 de jan. 2024.

SAUNDERS, F. S. Quem pagou a conta? A CIA na guerra fria cultural. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2008.

SENGHOR. *Ce que l'homme noir apporte*. In: L'homme de couleur, Librairie Plon, 1939.

SHAPIRO, Roberta. *Que é Artificação? Sociedade e Estado*, Brasília (DF), v. 22, nº. 1, pp. 135-151, jan./abr. 2007. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/se/a/fMXkjSGFHhdkz9gPMnhNkhh/?format=pdf&lang=pt>> Acesso em: 1 de jun de 2023.

SILVA, M. P. M. Facetas da arte contemporânea brasileira – Parte I: Interpretações do “pós-colonial” e do “decolonial”. Faculdade de Letras do Porto, 2021. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/story/LgVB1bMJN34fFA?hl=pt-PT>> Acesso em: 24 de jan. 2024.

SIMÕES, I. Igor Simões. Depoimento online [jun. 2023]. Entrevistador: Alan Caetano Candido. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2023. 4 arquivos .mp3 (17min e 58s). Entrevista concedida para dissertação de mestrado sobre questões de negritude nas artes visuais.

SOUZA, Jessé. *A elite do atraso: da escravidão a Bolsonaro*. – Edição revistada e ampliada – Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

TEIXEIRA, Juliana. *Interseccionalidade*. Assessoria de comunicação, UFRN, 2020

THE HARLEM ART GALLERY. New York. Abdias do Nascimento. [Catalog]. New York: The Harlem Art Gallery, 1969. s.p.

VASCONCELOS, D. O. *Memória e presença negra em Porto Alegre: arte pública e mediações culturais possíveis*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Danilson Oliveira de Vasconcelos; Larissa Patron Chaves, orientadora, Pelotas, 2023.

WILLIAMS, E. *Capitalism and slavery*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1944. Disponível em: https://glc.yale.edu/sites/default/files/pdf/capatlism_and_slavery.pdf Acesso em: 28 de dez. 2023.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Lista de artistas da Exposição *Presença negra* (2022)

1. Afrokalíptico
2. Allan Vieira – ALN
3. Alisson Affonso
4. Ana Langone
5. André Ricardo
6. Antônio Sérgio Deodato
7. Arthur Timótheo da Costa
8. Black Nvgga
9. Carlos Alberto de Oliveira – Carlão
10. Corbiniano Lins
11. Dirnei Prates
12. Djalma do Alegrete
13. Emanuel Araujo
14. Estêvão da Fontoura
15. Fayola
16. Flávio Cerqueira
17. Gabriel Farias
18. Gisamara Oliveira
19. Giuliano Lucas
20. Grace Patterson
21. Gui Menezes
22. Gustavo Assarian
23. Gutê
24. Heitor dos Prazeres
25. Helô Sanvoy
26. Irene Santos
27. J. Altair
28. Jaci dos Santos
29. Jaime Lauriano
30. João Alves Oliveira da Silva
31. Josemar Afrovulto
32. Jota Ramos

33. Judith Bacci
34. Leandro Machado
35. Leonardo Lopes
36. Lidia Lisbôa
37. Luis Ferreirah
38. Marcos Porto
39. Maria Lídia Magliani
40. Mitti Mendonça
41. Momar Seck
42. Ney Ortiz
43. Osvaldo Carvalho
44. Otacílio Camilo
45. Pamela Zorn
46. Paulo Abenzrragh
47. Paulo Chimendes
48. Paulo Corrêa
49. Paulo Só
50. Pedro Homero
51. Pelópidas Thebano
52. Preta Mina
53. Renata Sampaio
54. Renato Garcia
55. Rita Lende
56. Rogério Fraga de Campos
57. Rommulo Vieira Conceição
58. Rosana Paulino
59. Salvador
60. Silvana Rodrigues
61. Silvia Victoria
62. Silvio Nunes Pinto
63. Thiago Madruga
64. Triaflu
65. Valéria Barcellos
66. Virgínia Di Lauro

- 67. Vitória Macedo
- 68. Wagner Mello
- 69. Wilson Tibério
- 70. Zé Darci

APÊNDICE B – Acervos e coleções que compuseram a exposição *Presença negra* (2022)

- 1. Museu de Arte do Rio Grande do Sul — MARGS
- 2. Secretaria Municipal de Cultura de Santo Ângelo
- 3. Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul — MACRS
- 4. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo — MALG
- 5. Escola Municipal de Arte Carlos Alberto de Oliveira – Carlão
- 6. Pinacoteca Aldo Locatelli
- 7. Pinacoteca Ruben Berta
- 8. Fundação Vera Chaves Barcellos — FVCB
- 9. Coleção Sartori
- 10. Coleção Dirney Ribeiro
- 11. Coleção Paulo Gomes
- 12. Coleção Hanni Lore Krey
- 13. Coleção Mariza Carpes
- 14. Coleção Artur João Lavies e Alva Eulália Mendes Lavies
- 15. Coleção Eunice Gavioli
- 16. Coleção Renato Dias de Mello
- 17. Coleção Jones Lopes da Silva
- 18. Coleção Cássio Guimarães Pereira
- 19. Coleção Maria Da Graça Dos Santos
- 20. Coleção Alexandre Melo Salvatti
- 21. Coleção Regina Marques Parente
- 22. Coleção Ana Paula Almeida Soares

APÊNDICE C – O projeto *Presença Negra* no MARGS

Francisco Dalcol, diretor-curador do MARGS

Fernanda Medeiros, curadora-assistente do MARGS

Carla Batista, coordenadora do Núcleo Educativo e de Programa Público do MARGS

Com o projeto “Presença Negra no MARGS”, a Sedac — Secretaria de Estado da Cultura, por meio do MARGS — Museu de Arte do Rio Grande do Sul, traz a público o debate sobre a presença e representatividade negra no campo das artes visuais.

Esta exposição é o ápice do Programa Público iniciado pelo Museu em 2021, e que se insere em um conjunto de ações da Sedac através de suas instituições.

Ao longo do último ano, o MARGS tem se proposto ao compromisso de discutir e refletir sobre os processos de apagamento e invisibilização da produção artística de autoria negra, bem como a implicação histórica de seu papel enquanto instituição museal e pública, ao mesmo tempo instigando a ampla rede que envolve pensar criticamente sobre tais questões.

Inicialmente, o “Presença Negra no MARGS” foi pensado como uma exposição que resultasse de uma investigação sobre a presença e representatividade de artistas negros e negras no acervo do Museu — e suas ausências e lacunas. Para a sua curadoria, a Direção do MARGS convidou os pesquisadores Igor Simões (UERGS) e Izis Abreu (MARGS), cujas atuações se destacam pelas investigações com perspectiva racial que desenvolvem no campo da história da arte e da produção artística contemporânea.

Contudo, com o objetivo de minimizar o caráter episódico que uma exposição poderia assumir e a fim de manter as discussões e reflexões em evidência na

pauta e cotidiano institucional do Museu e mesmo nas políticas de exibição e de aquisições, resolvemos prolongar a extensão do projeto.

Assim, demos início em junho de 2021 a um amplo e extenso Programa Público com diversas ações e conteúdos, coordenado pelo Núcleo Educativo e de Programa Público do MARGS.

Realizamos um trabalho de revisão crítica do acervo do Museu e de sua formação ao longo de quase 7 décadas até aqui, problematizando os números levantados:

- De 1954 até 2018, ingressaram 22 artistas negros/as no acervo, somando 107 obras.
 - Desde 2019, que corresponde à atual gestão, passamos a ter 25 artistas negros/as, somando 134 obras.
 - Ou seja, 27 obras foram adquiridas pelo Museu, entre doação e compra, validadas pelo Comitê de Acervos.
 - Essas 27 aquisições são de artistas já presentes no acervo (Magliani, Paulo Chimendes, Rommulo Vieira Conceição, Dirnei Prates) e de artistas que passaram a integrá-lo (Estêvão da Fontoura, Virginia Di Lauro, Pelópidas Thebano)
 - Os 25 artistas negros/as que hoje integram o acervo representam 2,23% do total de 1.079. E suas 134 obras, entre 5.598, representam 2,43%.
- Disso, resultou a série de postagens nas redes sociais intitulada “Presença Negra no Acervo do MARGS”, abordando a produção e a trajetória de artistas negros/as que o integram.

Problematizando ainda o reduzido número de suas obras no acervo, a reflexão sobre ausências, exclusões, invisibilidades e silenciamentos de sujeitos

racializados como negros logo passou a englobar não somente a coleção do Museu, mas também o campo das artes visuais como um todo.

Assim, começamos a realizar pelo Programa Público palestras, aulas, encontros, cursos e debates envolvendo artistas, teóricos/as, pesquisadores/as, curadores/as e intelectuais negros/as e do pensamento negro no Brasil, incluindo agentes de movimentos sociais e ONGs.

Por meio desse conjunto de atividades, procurou-se refletir sobre questões como:

- As intersecções entre relações sistêmicas da arte e raça
- Os processos de discussão decolonial em instituições culturais brasileiras
- Os mecanismos e estratégias para uma educação antirracista a partir da arte
- E o papel dos museus e das instituições na implementação de políticas e ações, sobretudo desde o Sul do Brasil

E em um país em que o racismo estrutural e sistêmico persiste em suas diversas formas de dominação, opressão, segregação e exclusão, o projeto veio também a problematizar o mito da democracia racial no Brasil.

Desse modo, a realização de uma intensa programação e de uma aprofundada pesquisa ofereceu, ao longo deste último ano, um ambiente preparatório para o ponto de culminância desta grande exposição coletiva que agora apresentamos, reunindo artistas históricos e atuantes, com obras de diversas coleções a procedências.

No MARGS, o “Presença Negra” integra ainda o programa expositivo “Histórias Ausentes”, com o qual se procura conferir visibilidade e legibilidade a manifestações artísticas e narrativas invisibilizadas pelos discursos dominantes

da historiografia oficial, destacando trajetórias artísticas que permanecem não legitimadas pelo sistema da arte.

Com isso tudo, o MARGS procura estimular um movimento que certamente ainda não será suficiente no muito a ser feito, mas que oferece um começo face sua necessidade e urgência. Assim, o Museu busca reforçar o compromisso de sua atuação frente às exigências do debate contemporâneo, promovendo reflexão crítica, produção de conhecimento avançado e instituindo políticas na busca por maior diversidade, inclusão e equidade em um processo histórico ora seriamente questionado.

“Presença Negra” é um projeto que se torna possível pela aposta na cultura e na pluralidade. E que vira realidade graças a todos apoiadores e colaboradores que se somaram por compreenderem o seu sentido, aqui nomeados:

- Sedac — Secretaria de Estado da Cultura do RS e RS Criativo
- AAMARGS — Associação de Amigos do Museu e patrocinadores do Plano Anual do MARGS
- Sesc Rio Grande do Sul
- Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS) e Núcleo de Estudos Afro-brasileiros, Indígenas e Africanos (NEABI), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
- Profissionais e colaboradores externos, além das equipes da Sedac e do MARGS
- Museus, instituições e colecionadores que emprestaram obras e forneceram demais formas de apoio

APÊNDICE D – Serviço

Exposição *Presença Negra no MARGS*

Curadoria de Igor Simões e Izis Abreu e assistência de curadoria de Caroline Ferreira

Quando: abertura 14.05.2022, às 10h30min. A inauguração é aberta ao público e contará com ato solene reunindo participantes, autoridades, apoiadores e comunidade artística e cultural. Haverá performances das artistas Preta Mina e Rita Léndê. A exposição segue em exibição até 21.08.2022.

Onde: Foyer, Pinacotecas, Salas Negras e Sala Aldo Locatelli, no 1º andar do Museu. O MARGS — Museu de Arte do Rio Grande do Sul é uma instituição da Sedac — Secretaria de Estado da Cultura do RS e fica localizado na Praça da Alfândega s/nº, em Porto Alegre, RS.

ANEXOS

ANEXO A – TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS

DANILSON VASCONCELOS

Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

VASCONCELOS. D. O. Danilson de Oliveira Vasconcelos. Entrevista online. [nov. 2023]. Entrevistador: Alan Caetano Candido. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2023. 7 arquivos, mp3, Whatsapp (9min, 53s). Entrevista concedida para dissertação de mestrado sobre questões de negritude nas artes visuais.

1. Podemos começar esta conversa contigo me contando um pouco de tua trajetória, e, sobretudo, de quando tu percebeste a relevância de falarmos sobre as questões raciais na arte brasileira?

Sou formado em Letras – português, pela Universidade Federal do Ceará (UFC), sou formado em artes plásticas pelo IFCE (Instituto Federal do Ceará), e também fiz as cadeiras pedagógicas pela Univap (Universidade do Rio de São Francisco), que era em Juazeiro, na Bahia, onde eu trabalhava e morava.

Sobre a importância de se falar no negro dentro da história da arte, comecei a perceber depois de lecionar história da arte. Nos encontros com colegas, nos diálogos com outros colegas, notei que a história da arte é eurocêntrica. Com alguns, foram introduzidos livros de história da arte que falavam nos índios e nos negros, mas ainda é delimitado. Leciono há 20 anos e minha percepção sempre foi essa. Lecionei no Ceará, lecionei em Petrolina, Pernambuco, lecionei na Bahia, e minha percepção foi que a nossa história não abordava muito o negro, muito menos o indígena.

Eu morava em Petrolina, depois, me mudei de lá por que minha esposa foi transferida aqui para o Sul. Nós chegamos um pouco antes da pandemia, e a minha percepção sobre a delimitação do negro só piorou aqui, pois quando cheguei no Rio Grande do Sul, não existia arquivo nenhum, eu não consegui encontrar nada. Com o tempo fui descobrindo que na verdade existe uma invisibilidade no negro. Eu vi isso através de um artigo no Geledés, em que se

questionava onde estavam os negros no Rio Grande do Sul, e isso para mim, foi uma bomba.

2. Sobre o mito do Bará do mercado público de Porto Alegre, poderias falar um pouco sobre?

O mito do Bará surgiu enquanto eu tentava descobrir indícios de artistas negros gaúchos que tivessem se destacado paralelamente aos artistas e origem europeia, mas era ilusão minha. Encontrei algumas referências a partir dos anos 1980 apenas, até que, de repente, encontrei o Museu do Percurso do Negro. Daí em diante, li artigos jornal do mercado escritos por Pedro Vargas, um dos caras que me ajudou.

Existem duas origens de Bará. Essa entidade passou pelo processo de assentamento dos rituais afro-brasileiros em que você fixa um Orixá, e, nesse caso, ele foi fixado no centro do mercado público de Porto Alegre. Há uma tradição de se assentar o Bará nos mercados públicos da África, porém, ninguém sabe dizer se foram os escravos que trabalharam na construção do mercado público que o fizeram. Também existe o boato de que tenha sido Custódio, príncipe e sacerdote negro de Benin, que viveu no Rio Grande do Sul entre o século XIX e século XX, próximo a Porto Alegre. Seus familiares ainda estão naquela região. Ele fazia previsões, jogo de búzios, entre outras práticas. Inclusive, a história dele envolve alguns políticos gaúchos, no Youtube tem muita coisa legal sobre esse assunto. Ainda, existe um boato de que ele realizado mais seus assentamentos pela cidade de Porto Alegre como uma espécie de proteção da cidade.

Para mim, das quatro obras do Museu do percurso do Negro, o Bará do mercado é o que mais concretiza a questão afro dentro de Porto Alegre, pelo menos de forma viva. As outras três obras do museu são mais visuais, são obras públicas que não trazem nada ligado à luta negra por território. O Bará tem visitas todos os dias no mercado público de Porto Alegre. Existem comunidades afro-religiosas que vão fazer culto ao Bará, em pleno funcionamento do mercado. Isso, para mim, é o mais vivo entre as quatro obras, pois marca mais a questão de territorialidade do negro dentro de Porto Alegre.

Decerto, há uma referência visual afro, mas não sinto que represente a luta negra.

Outra coisa que lembrei, falando na questão do assentamento de Exu em mercados, é que existe na Bahia uma festa chamada Bembé do mercado. É um candomblé de rua em que se assenta Orixás, embora o mercado deles seja aberto e não coberto como o de Porto Alegre. Tem, ainda, um documentário sobre o Bembé, se não me engano do IPHAN, que apresenta um documento sobre essa festa realizada na Bahia. Já são aproximadamente 135 anos de tradição do Bembé do mercado, ou seja, Porto Alegre não é a única cidade que tem um assentamento dentro do mercado público. Por isso, fico pensando as vezes se o assentamento do Orixá não se deu justamente pelos negros que fizeram a construção do mercado. Até, por que Exu/Bara está ligado à bonança e ao sucesso, então tem tudo a ver com a questão econômica que evolve as relações comerciais do mercado.

Segundo um dos depoentes do documentário, nos anos 90 o local foi escavado afim de encontrar esse assentamento. Que eu saiba, o assentamento pode ser feito com uma pedra ou com uma raiz, então existem vários elementos que auxiliam no assentamento de um Orixá, e, dependendo do material utilizado, ele pode se desfazer. Se escavaram e não encontraram nada, talvez seja por isso. Então, vem daí a origem do mito, se existe o assentamento de Exu/Bará naquele local ou não.

IZIS ABREU

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

ABREU. I. T. M. Izis Tamara Mineiro de Abreu. Entrevista online [abr. 2023]. Entrevistador: Alan Caetano Candido. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2023. 1 arquivo, mp4 (1h 17min e 47s). Entrevista concedida para dissertação de mestrado sobre questões de negritude nas artes visuais.

1. Podemos começar esta conversa contigo me contando um pouco de tua trajetória, e, sobretudo, de quando tu percebeste a relevância de falarmos sobre as questões raciais na arte brasileira?

Entrei no curso de História da Arte na UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) em 2010, quando o curso foi aberto. Eu tinha acabado de sair de uma experiência em uma faculdade particular, via PROUNI (Programa Universidade para Todos), que era uma faculdade de Moda. Nessa faculdade eu tive a oportunidade de trabalhar no Santander Cultural durante um tempo, e ali comecei a ter um contato mais próximo com a arte. Não lembro ao certo, mas acredito que até o momento eu tinha entrado no Santander uma vez apenas, e no MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul) ainda não tinha entrado. A partir da experiência vivenciada no Santander passei a me interessar pelas Artes Visuais e consegui um estágio na 6ª Bienal do Mercosul. Na bienal tive oportunidade de trabalhar em um projeto educativo relacionado à arte em que se pensava o educativo como curadoria, ali tive experiências incríveis em relação à arte-educação. Contudo, eu não trabalhava como mediadora, nós recebíamos as turmas depois da mediação e desenvolvíamos uma atividade criativa a partir do ponto de vista dos alunos. O objetivo do projeto como um todo era o de desmistificar a ideia do artista como um gênio ou uma pessoa diferente das outras, apresentando a condição de criar que todos temos. Se pretendia, portanto, mostrar ao público a dinâmica do processo em artes. Ali tive experiências maravilhosas com os alunos da FASC (Fundação de Assistência Social e Cidadania), alunos de escola pública, e comecei a gostar, achei interessante.

Continuei no curso de Moda, mas ao fim do ano de 2009 precisei trancar, pois era um curso muito caro. Embora não pagasse a mensalidade, eu pegava o material, deslocamento, e não estava conseguindo me manter, então decidi trancar. Logo, na sequência, em 2010, surgiu o vestibular para o curso de História da arte, foi quando pensei: “é isso que quero fazer”. Prestei vestibular, fui aprovada, as cotas já haviam sido implementadas havia um tempo. Eu já havia prestado outros dois vestibulares pela UFRGS para o curso de História quando mais nova, com 21 e 22 anos, mas não fui aprovada. Ficava apenas próxima da pontuação necessária para de fato ingressar. Aí então, entre e fiquei super feliz. Enfim, não sei se interessa a essa altura falar sobre isso, mas o processo todo do curso de História da Arte foi muito difícil para mim, muito sofrido, por que eu não falava a mesma língua daquelas pessoas que estavam lá dentro, desde os professores aos alunos. Eu entrei no curso sem saber

escrever, estruturar um texto, com introdução, desenvolvimento(...), como costumamos fazer na academia, sabe? Então eu me sentia muito deslocada, e, apesar de não perceber na época, percebi agora que as pessoas falam. Os professores achavam que eu não (...), claro, eles não diziam isso, mas para eles eu não deveria estar ali, eu estava ali ocupando espaço, e eles não conseguiam entender o que eu estava fazendo ali se não conseguia acompanhar.

É aquilo, a gente vai atrás. No sétimo semestre eu já tinha escolhido um projeto de pesquisa, e, a partir de uma disciplina, encontrei o disparador que fez com que eu me encontrasse. Quanto ao tema, foi a partir dessa disciplina que decidi que queria fazer sobre uma artista negra, pois não havia conhecido muitos artistas negros ao longo do curso. Pensei, então, na questão social, de dar retorno à sociedade, por estar estudando em uma universidade pública, com cota. Em meu pensamento, trazer a história de um artista negro invisibilizado no sistema era uma função social também. Tudo começou a acontecer quando fui ao Rio de Janeiro a estudo. Houveram viagens às Missões, à Minas Gerais, mas ao Rio de Janeiro foi a primeira que eu fui, depois Salvador. No Rio, aconteceu de eu ver muitas pessoas pretas por todo o lado. Duas coisas foram muito marcantes para mim: ver pessoas pretas na Pedra do Sal, aquele lugar simbólico, e a outra foi a beira da praia, de ver durante a semana quem está ali curtindo, usufruindo a praia, e quem está trabalhando. As pessoas que vendem chá, que vendem várias coisas de comer, a maioria são pretas – provavelmente pessoas do morro – e aquilo bateu muito forte em mim. Me remeteu diretamente às gravuras do Drebreit, direto, na hora, sabe? o tempo passou, mas a visualidade é a mesma. Depois, na Bahia, a mesma coisa. Na Bahia foi pior ainda. Houve um acontecimento em que quando estávamos saindo da praia, subindo as escadas da praia para o asfalto, estava um homem segurando um balde com água, oferecendo para lavar os pés das pessoas que saíam da praia. Aquilo me chocou demais, eu nunca tinha visto aquilo, e era um homem preto.

Então comecei me interessar mais pela temática da negritude, mais até do que pela questão dos artistas negros. Eu fiz o tcc sobre o Otacílio que não trabalhava sobre as questões de negritude, mas aquilo já estava despertando em mim, os estereótipos que a gente vivência enquanto pessoas negras. Como o estereótipo da mulata, que eu vivi da minha adolescência, por exemplo – dos 14 anos, quando eu estava desenvolvendo meu corpo até pouco tempo, era a

mulata globeleza. A gente não sabe os significados que estão por trás, qual a história que está por trás disso tudo. A gente passa por situações de racismo durante nossa vida e eu queria entender: por que existia essa relação da mulher negra com o sexo? por que o homem negro tinha que ser o bêbado, o marginal? Quando eu era pequena, quando se via um mendigo na rua, preto, as pessoas falavam: “é teu namorado” – e aquilo me apavorava. Durante muito tempo, até meus dezoito anos, eu sentia Negrofobia, como se refere Fanon em *Peles Negras, Máscaras Brancas*, era eu ali. Com 18 anos, eu costumo dizer que tive minha primeira tomada de consciência racial, que é quando deixo de sentir medo de pessoas negras, me relaciono com um homem negro, tenho um filho com ele e passo a conviver com pessoas negras. Quando eu era pequena, vivia em uma família branca, em um bairro branco, então eu não tinha essas relações.

Bom, no Rio de Janeiro aconteceu essa minha segunda tomada de consciência, de ter essa nova reaproximação com pessoas negras. Nesse meio período entre os dezoito e trinta anos, passei por esse processo de embranquecimento novamente, de morar em um bairro classe média e de estudar em uma faculdade com pessoas de classe média. Então se não mantermos a busca, a tomada, sempre revendo aquilo ali, a gente vai perdendo. Em 2013 passei pela segunda tomada de consciência, por que também vivenciei uma situação de racismo muito forte e decidi que precisava falar sobre isso. Passei a estudar mais sobre racismo, sobre autoras negras, começaram a surgir muitas bibliografias – como a coleção feminismo plurais com a Djamila trazendo muitos debates. O campo das artes em 2016 começou também, no Itaú Cultural em São Paulo, a abordar discussões sobre racismo nas instituições de arte, depois o MASP (Museu de Arte de São Paulo), e logo todos falavam sobre isso nas Artes Visuais. Foi quando pensei: vou fazer isso também.

É curioso, no tcc, eu não queria falar sobre a poética do Otacílio, eu queria abordar o sistema das artes como tema. Eu queria saber por que os artistas negros não conseguiam se inserir, mas minha professora presumiu que talvez eu não conseguisse achar dados suficientes por ser algo subjetivo. Eu não conhecia os referenciais teóricos também, apesar de ter alguns, então fui analisar a poética. Quando entro no mestrado, já sabendo que tem muito referencial teórico, meu objeto passa a ser quem são os artistas negros no Rio Grande do Sul, por que eu queria fazer um mapeamento desses artistas. Durante

o processo as coisas começaram a seguir outro rumo, pois passei a encontrar muitos livros com imagens que retratavam pessoas negras na história da arte e aquilo mexia demais comigo. Fui trabalhar no MARGS, passei a investigar como se dava a representação de pessoas no acervo, já que em 2018 eu já tinha conhecimento de uma série de estereótipos, de imagens de controle e de conceitos – como o de epistemicídio e de linha abissal de Boaventura Santos, que utilizei quando ingressei no mestrado –, para a partir dele falar sobre a presença de artistas negros no sistema.

No MARGS, sabendo que havia imagens, sabendo que nas novelas, nos filmes, na publicidade, nos desenhos, assim como na cultura visual como um todo, existem estereótipos raciais específicos – mulher negra sexualizada, o homem também, malandro, a empregada doméstica – eu queria saber se isso acontecia nas artes visuais também. Então mudei meu tema de pesquisa, fiz todo um levantamento em quatro acervos, em 2018, que foram o acervo do MARGS, o acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, o acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli e o acervo da Ruben Berta. Fui atrás de todas as representações de pessoas negras nas obras figurativas desses quatro acervos, transformando esse levantamento em um projeto de exposição.

Eu trabalhava no MARGS, no administrativo, e fui para a curadoria. Lá, vi a oportunidade de fazer curadoria. Pedi ajuda aos demais colaboradores, inseri as fotos e estruturei todo o projeto. Após, enviei o projeto, mas não obtive retorno, talvez por que era ano eleitoral e estava entrando outro diretor que ainda é o atual. Foi assim que transformei o projeto expositivo sobre representações estereotipadas de pessoas negras na minha dissertação. Ao invés de pesquisar artistas, comecei a pesquisar as imagens. Fiz o recorte, pois os acervos eram muito grandes, seria impossível analisar tudo, foquei no do MARGS e fiz a dissertação encima disso.

2. Quais referenciais contribuem com tua pesquisa?

Então, era disso que eu ia falar agora, dessa busca. Quando fiz o tcc usei o referencial todo acadêmico, do campo das artes visuais, tradicional, não tinha nada fora da curva. Comecei, depois, a ter contato com coleções, como a da Djamilla – *Lugar de fala, Racismo recreativo, Racismo estrutural* –, e então

passei a estudar Sueli Carneiro, quando tive contato com o epistemicídio e o conceito de dispositivo de racialidade. Ali percebi onde estava o lance todo da pesquisa. Logo, vieram o Stuart Hall e a Patricia Hill Collins, que foram as bases. Usei a Sueli Carneiro na parte de raça e racialização mesmo.

Nesse momento tu percebes que não são autores das artes, são da sociologia e da psicologia, por que não tinha nas artes ainda. Agora, esse mês, saiu a *Virada decolonial das artes visuais brasileiras*. Estou dando aulas voluntariamente na UERGS e comprei para passar para os alunos. Então, como fazer essa transposição de um autor que é dos estudos culturais, da antropologia, para o campo das artes visuais? Era muito curioso, eu conversei com uma colega que estava no doutorado e disse para ela: “estou partindo da sociologia”. Ela me respondeu: “tu não podes dizer isso”.

Era como uma blasfêmia dizer para a banca que eu estava partindo da sociologia. Eu teria que partir da arte, das imagens, mas a arte nesse momento não oferecia o que eu precisava. Então parti da sociologia. Em minha qualificação, uma professora me falou: “trazes muita sociologia, mas está faltando arte”. Eu sabia onde queria chegar, o que eu estava querendo dizer, mas eu não sabia como chegar lá. Quando qualifiquei eu não tinha o primeiro capítulo ainda, tinha apenas a introdução e minhas explicações, então eles não entenderam o trabalho. Para o professor Eduardo Veras foi mais fácil, pois ele já havia conhecido o trabalho, então entendeu melhor.

A partir de então continuei trabalhando e realizando as alterações que desejava fazer. Nesse caso, é importante que tu batas o pé e não perca de vista o que tu queres, afinal é muito fácil que professores que não conhecem esses referenciais não vejam sentido no que estas construindo. É muito fácil que tu também acredites e largues de mão, mas para mim estava tudo lindo. Acontece que eram muitos autores e por isso foi um pouco difícil, porém deu tudo certo. Minha orientadora não pôde finalizar o trabalho comigo, então chamei outra pessoa para me ajudar e foi muito legal.

É isso que eu amo. Tenho muito mais tendência em pesquisar autores negros da psicologia e das ciências sociais, por exemplo, do que os da arte. Em minha biblioteca tenho Patricia Hill Collins, bell hooks, que super me ajudaram com o pensamento feminista, e fui criando uma biblioteca também sobre raça e racialização. Tenho muitos de imagem, como *A travessia do calunga grande*, *A*

mão afro-brasileira, Histórias afro-atlânticas, que são os referenciais sobre a construção da imagem de pessoas negras ao longo da história.

3. Sobre a exposição *Presença Negra*, tu podes falar de como ela foi concebida e desenvolvida por ti, Igor Simões e Caroline Ferreira a partir do programa do MARGS? Como foi realizada a revisão crítica do acervo?

Aqui existe uma inversão. Eu te falei, primeiramente, que entrei com o intuito de pesquisar artista negros, isso em 2018. Eu entrei no curso de mestrado em agosto, em julho eu tinha acabado de entrar no MARGS, então aproveitei para procurar no MARGS os artistas negros. Na medida em que eu ia procurando os artistas negros e negras, eu ia também me deparando com imagens de pessoas negras, e foi aí que estruturei o projeto da exposição que acabou não acontecendo. O curioso é que transformei o que era para ser um projeto de exposição em minha dissertação, e o que era para ser minha dissertação – que era o levantamento sobre artistas negros – passei a discutir com colegas durante a pandemia.

Era evidente a ausência. Foram totalizados apenas 22 artistas negros depois de todo o levantamento. Logo depois surgiu o *Mulheres nos acervos*, falando sobre os quatro acervos e a presença de mulheres neles, o que me mostrou quão ínfima era a presença negra no acervo do MARGS. Esse projeto realizado durante a pandemia tinha como objetivo informar, através das redes sociais, apresentar a trajetória, as principais obras desses artistas, mas sempre insistindo com a direção: só um projeto não é suficiente, precisamos de um programa educativo de uma exposição. Assim tudo foi se construindo. Começamos com o projeto, logo, organizamos o programa público educativo a partir do modelo do MASP, que fez *Histórias afro-atlânticas*, e, depois de discutir a questão da presença negra, fomos para a exposição.

Primeiro vieram os conteúdos das redes sociais acerca dos 22 artistas que encontramos, nessa altura do processo todo o núcleo educativo pesquisava sobre a obra e vida desses artistas para a cada 15 dias realizar uma postagem. Em seguida, se iniciou o programa público com várias atividades, profissionais negros como curadores, críticos e artistas. O curso com o professor Rivair foi fantástico, contribuiu muito com o debate. Em 2022, foi realizada a exposição.

Resumidamente, em 2020 foi iniciada a pesquisa sobre os artistas negros que se estendeu até 2021 com as publicações sobre artistas nas redes sociais e com a instituição do programa público, para em 2022 *Presença negra* ganhar forma.

Da revisão crítica do acervo, fizemos essa pesquisa de quem seriam esses artistas e o que produziam. Eram, na verdade, 24 ou 25, mas alguns cortamos por alguns motivos. Um não se autodeclarava como negro. Em algum momento da vida dele, ele se autodeclarava, mas quando entramos em contato, ele disse que não gostava de associar a arte dele a essas coisas. Então ele não quis participar do projeto e nessa questão nós dependemos da autodefinição por conta do colorismo e da quantidade de etnias que existem no Brasil. Outro, não tínhamos certeza por que ele era peruano ou afro-indígena, ele tinha traços negros, mas também tinha a pele mais clara e os traços indígenas. Apesar de ele ter as características e estar ali, preferimos não forçar. A revisão passa também pelo exercício de entender quem são os artistas que estão ali, são artistas consagrados na história da arte? São artistas mais antigos? Mais jovens? De que período?

A ideia é a de a partir desses artistas ver quem são os outros que estão também produzindo. Não é só a da ausência no acervo, parte muito disso também. É uma ausência também nos espaços expositivos, de mostrar os trabalhos de artistas negros. Foram poucos que passaram por ali, foram o Djalma do Alegrete, a Magliani, o J. Altair que teve exposições coletivas, o Carlão que chegou a ter individuais e para por aí. Não era comum artistas negros estarem presentes ali expondo individualmente. O Otacílio foi também uma quebra dessa barreira. Ele também já teve uma exposição ali, na década de 90, e nós trazemos novamente a exposição para destacar essa presença negra de novo.

A exposição era isso. A gente precisa estar o tempo todo explicando e algumas pessoas ainda não entenderam que o foco era a autoria negra, a presença de artistas negros dentro do museu, esse era o tema da exposição. Depois, com as obras, construímos outros diálogos lá dentro, mas o tema da exposição era a autoria negra, tanto para mostrar que o acervo não abriga, não tem, não representa pessoas negras, quanto para constatar que a maioria estava entrando ali pela primeira vez. Vivos, jovens ou mais velhos, era a primeira vez de muitos.

4. Quais critérios foram adotados para seleção de obras e artistas? Como vocês fizeram o levantamento destes artistas?

Tem toda uma questão dos bastidores que as pessoas não sabem. Nós estávamos dentro do contexto de uma universidade sem dinheiro, então tanto eu, quanto o Igor, a Carol Batista – coordenadora do educativo na época – tínhamos a consciência de que não podíamos convidar artistas sem remunerar. Já parte daí a precarização do artista, por meio da troca simbólica, de ocupar o espaço para legitimar o nome, é preciso remunerar. Nós não tínhamos orçamento, então começamos a pensar estratégias de realizar essa exposição sem orçamento.

Nós tínhamos escrito no edital, mas o orçamento não saía nunca, e o tempo passando, passando. Então resolvemos seguir a estratégia número 1: fazer o levantamento de artistas negros e negras de todos os acervos que a gente conhece aqui no Rio Grande do Sul – o MACRS de arte contemporânea, o do Carlão em Novo Hamburgo, Pelotas e todos aqueles que eu já tinha pesquisado – buscando encontrar produções de artistas negros e pedir emprestado. O transporte, poderíamos conseguir de alguma forma. Então essa foi a primeira estratégia que encontramos para driblar essa falta de verba.

Lá pelas tantas, nós conseguimos uma parceria com o Sesc (Serviço Social do Comércio), que foi a residência. Funcionava da seguinte forma: temos verba para tantos artistas, a partir disso desenvolvemos a residência e fomos fazer uma pesquisa sobre artistas atuantes no Rio Grande do Sul. Começamos pelos mais próximos e aos poucos fomos expandindo. Fizemos uma relação, um recorte, pois eram vários e nosso limite era de 20 artistas. O Alisson, por exemplo, eu sabia que ele existia por que ele tem uma obra na Pinacoteca Aldo Locatelli. Eu, procurava ele no google, mas o blog era antigo, procurei no instagram e não achava de jeito nenhum, até que faltando pouco tempo para a abertura da exposição finalmente achei. Mais para frente a Sedac (Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul) ganhou uma verba do ministério da cultura e nós tivemos verba para mais artistas, então aqueles que não tinham entrado na residência, chamamos a partir dessa verba.

Depois da exposição passaram a surgir novos nomes, fora os nomes que não entraram na exposição, e eu penso que a forma de chegar a esses artistas

podia ter sido outra, como por exemplo, por uma chamada pública. Hoje, se eu fizesse outra exposição, uma outra Presença negra, eu faria uma chamada pública, não faria uma seleção como nós fizemos. Claro, pesquisaria para saber quem está atuando no momento, para não ser surpreendida. As vezes a presença desses artistas não chega até nós, por não ocuparem os lugares ou por não saberem se projetar também. Por isso penso que uma chamada pública soa mais democrática.

Cada vez que se pesquisava um artista ou uma artista, se buscava entender os motivos de suas produções, a seleção das obras foi nesse sentido também. Assim vai funcionando, tu estás vendo um trabalho e na hora lembras de um que dialoga perfeitamente. A gente imprimiu todas as imagens das obras que tínhamos levantado em acervos e colocamos encima da mesa, separando por tema para ver quem dialogava com quem. A partir das obras passamos a construir os três eixos principais e depois o eixo de arte futurismo. Em um segundo momento a ideia seria olhar para as obras, ver o que elas estavam dizendo, quem conversava com quem e o que elas traziam daquilo que estávamos pesquisando. A sociologia estava ali presente também: a interseccionalidade da Kimberle Crenshaw, o Epistemicídio da Sueli Carneiro, entre outros conceitos teóricos.

5. Como se dá pra ti essa relação entre a pesquisa teórica, histórica e a prática curatorial?

Olhando para a história da arte a gente consegue identificar os apagamentos. O modernismo é um período que tem muito pano para a manga, tanto pela ausência e pela exclusão, quanto pela construção de um imaginário negativo sobre a população negra. Também pela possibilidade de pensar a história da arte de uma outra forma, incluindo artistas e narrativas que não estavam nesse grande universo que é o modernismo, colocando todos em pé de igualdade. A ideia é de que a partir do nosso referencial teórico faça sentido a narrativa que estamos defendendo ali: sim, existe um epistemicídio, um epistemicídio que é dos artistas, de sufocar, de não abrir espaço, que acaba matando. O trabalho de muitos não foi conhecido.

O Wilson Tibério, por exemplo, nós conseguimos um trabalho dele com um professor do nosso time. O que nós íamos usar que era da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, eles tinham emprestado para uns modernistas lá de São Paulo – para uma professora, Paula Ramos, que pediu a obra para uma exposição que estava fazendo –, e nós ficamos a ver navios. Então eu disse: “gente, não tem como fazer uma exposição do Presença Negra sem o Wilson Tibério. Não tem como por que ele é a representação máxima do epistemicídio, principalmente se tu for estudar a trajetória dele ou analisar as obras”. Inclusive, eu fui fazer uma viagem para Paris, um pouquinho antes da exposição, e eu encontrei uma pessoa que tem contato com a filha do Wilson Tibério lá em Paris. Depois disso eu fiquei enchendo muito o saco por que eu queria visitar ela, ver as obras, por que eu tinha esperança de trazer uma obra dele para o Brasil, no fim não aconteceu.

Acabamos conseguindo esse trabalho através do professor Paulo Gomes, que fez uma narrativa, uma composição, que foi uma das mais bonitas da exposição. Era aquele eixo da Judith Bacci que é outro grande exemplo de epistemicídio nas artes: a mãe preta amamentando o filho branco, em volta dela o Wilson Tibério com a mãe preta amamentando seu próprio filho, e o trabalho do Paulo Ferreira que também entrou. Entrou quase no finalzinho por que eu tinha muita insegurança, o Paulo ainda estudava e eu me perguntava, “mas será?”. Contudo, existia algo muito forte no trabalho dele, então decidimos colocar.

Conseguimos verba para remunerar os artistas – ainda que não fosse o valor ideal, nós conseguimos –, e ficou fantástico. Acho que um dos núcleos que mais rendeu foi esse da mãe preta por trazer a questão histórica. Para mim, o grande lance da exposição é esse, conseguir criar uma narrativa relacionada à estética curatorial, conseguir relacionar também a história produzindo conhecimento, um pensamento crítico. O que me encanta nas exposições é a possibilidade de contar essas histórias. Talvez isso seja um problema dentro desse sistema, por que eu gosto da história, da experiência da sociedade e das relações sociais.

As vezes isso pode ser mal interpretado pelos nossos pares. Eu me vejo já entrando na outra pergunta. Sinto que não existe muito espaço para mim fora disso, fora dessa questão dos artistas negros e dos demais temas que são

importantes pra nós. Apesar de eu ter a capacidade de produzir coisas fora dessa temática, sinto que não tem muita abertura em outros campos para mim, falta inclusão – “A Izis a gente convida quando for um tema da negritude”, entendeu? –, que era também algo que queríamos combater na exposição, o essencialismo. Assim como em minha trajetória sempre tive que provar – e foi assim, de fato, desde a minha primeira exposição até hoje – que eu sabia o que estava fazendo, que podia fazer aquilo, eu vou ter que provar em algum momento que eu posso fazer uma exposição que não seja sobre isso. Isso não tem jeito, vai acontecer contigo também.

Te prepara, a instituição pode ser uma coisa muito violenta as vezes, mas é necessário estar lá dentro. Eu digo: “pois é, vocês não sabem o custo que é”. Eu já estou começando a repensar, não sei se resisto muito mais tempo dentro da instituição. Eu fiz todo um portfólio, currículo, por que quero trilhar outro caminho, e em meu portfólio usei um tema de Stuart Hall, que a Grada Kilomba também traz – a Grada Kilomba também é parte do meu referencial, quase esqueci dela – em que ele diz “ser da margem e produzir de dentro da barriga da besta”, a barriga da besta seria a Inglaterra. Eu esqueci qual a origem do Stuart Hall, mas sendo de uma colônia inglesa, é inglês. Depois ele foi muito jovem para a Inglaterra para estudar, então ele fala sobre o peso que é tu ser da margem e produzir no centro, que é o que a gente faz, é o que eu estou fazendo.

Eu sou da margem, corporalmente, geograficamente, por que moro na periferia, mas estou produzindo de dentro da barriga da besta, que é o centro, só que isso tem custo. A saúde mental, por exemplo, chega uma hora que tu precisas rever. Tu estás o tempo todo em embate e as pessoas as vezes acham que é exagero, como se fosse tudo muito dramático, mas é um embate constante. Primeiro por que tu estás sempre tendo que provar que tu és capaz, e depois por que nunca é como tu gostaria que fosse. Nós temos que defender que aquilo ali era importante. Tu estás sempre defendendo, defendendo, defendendo, mostrando que aquilo é importante, que aquilo tem relevância, que aquilo vai ter um retorno. Isso aconteceu no Otacílio, lembro daquela composição que fiz na parede, questionaram se precisava mesmo e eu respondi: precisa. No Presença Negra também, na sala de afro-futurismo: “mas precisa de uma sala de afro-futurismo?”, respondi: “sim, é importantíssimo. Afro-futurismo é um tema

importantíssimo dentro de uma arte que tu vas pensar a autoria negra, que é um viés observado por artistas desde a década de 1970". E assim por diante.

6. Tu achas que a Exposição Presença Negra é um dispositivo antirracista dentro da própria estrutura sistêmica da arte e além dele? Se sim, como?

Então, eu pensei muito sobre essa pergunta. Ela foi pensada para ser um dispositivo antirracista que está partindo de dentro da instituição, mas não tanto. O que eu quero dizer? É uma autocrítica, mas ela não chega a fazer uma transformação estrutural interna. Ela teve um potencial, acredita-se, e isso aconteceu de fato para as pessoas que visitaram. Ela causou uma transformação no visitante. Eu acho que o Presença Negra foi um acontecimento muito mais para o público, que vem de fora, e um público que não estava acostumado a ir no museu. O museu, ele não oferece algo que grande parte da população se identifique, então apenas uma parte frequenta.

A exposição aconteceu e recebeu um público muito maior do que o MARGS costuma receber fora de época de Bienal e sem ajuda da imprensa, por que uma pessoa ia e dizia para outra, que dizia para outra, e uma galera começou a ir – de pessoas pretas, de pessoas periféricas, diferentes pessoas. O Zero Hora fez uma matéria que não era sobre o Presença, era sobre artistas mulheres negras, e, como essas artistas mulheres negras estavam no Presença, citaram, mas a matéria não era sobre. O Jornal do Almoço que geralmente pauta exposições e alguns acontecimentos culturais, nem um piu. Entramos em contato com o Diário Gaúcho também, com o intuito de divulgar, para que as professoras levassem seus alunos, e ninguém pautou. No fim, foi um sucesso por que foi no boca-a-boca, e isso foi muito legal, foi fantástico.

Então essa transformação aconteceu, mas foi de dentro para fora. Foi gratificante, fiquei satisfeita. A exposição teve seus problemas, mas acho que ela cumpriu sua função, ela realizou esse grande debate que a gente queria, essa reflexão. Isso aconteceu de fato, começaram a falar sobre isso. Mesmo que não internamente, estruturalmente, aconteceu do lado de fora. A estrutura do museu continua a mesma, embranquecida, e as narrativas voltaram a ser as mesmas narrativas de sempre, mas naquele momento aconteceu, houve uma reflexão. Algumas pessoas foram tocadas de alguma maneira e aquilo vai

reverberar em algum momento da sua vida, para alunos pretos e pretas com problema de autoestima, sofrendo bullying, ou até crianças brancas que fazem bullying. A gente falava diretamente sobre isso no eixo em que tinha muitas apresentações sobre racismo, a gente falava sobre a questão do cabelo, de como é violento dizer que a colega tem cabelo de bombril etc. Então são micro revoluções.

7. Como tu percebes e vivencias as relações raciais no sistema brasileiro da arte na contemporaneidade a partir do teu corpo - negro e feminino – quando circulas por estes espaços?

Minha questão é mais no estar presente, dentro, como falei antes. Quanto ao “sistema brasileiro”, eu não tenho esse alcance. A gente estuda daqui, sabe como funciona o sistema, mas eu não consegui sair do estado ainda. De modo geral, é aquela coisa da falta de identificação, falta de pertencimento. É como entrar em um cubo branco e ver que nada faz muito sentido, são poucas coisas que me chamam atenção.

Contudo, tenho percebido algo e tenho gostado muito. Percebo que existe uma nova geração de estudantes e agentes do sistema que não quer mais o velho, que não quer mais o antigo, o conservador, o tradicional. É muito legal encontrar essas pessoas por que as ideias também vão se encontrando e com isso vamos querendo criar, fazer, acontecer, e aos poucos – talvez seja um pouco de ingenuidade – a gente vai transformando. Com a experiência de um mês dando aula na universidade, eu sinto isso. Os alunos que estão ali, estão ali por que querem algum tipo de transformação, e isso é muito maravilhoso, é gigante.

Então penso que a gente vai ter mudanças significativas. As pessoas estão pensando de outra forma, estão pensando fora da caixa. Eu acho interessante esse circular nesses espaços, pois tem uma nova geração que está querendo fazer diferente. O dia em que meu filho se interessar em ir no museu e gostar do que está lá dentro, eu acho que a gente estará, de fato, indo rumo a essa mudança. Ele é como meu termômetro, por que ele não gosta. Ele foi no Presença Negra, mas só. De resto ele não curte, não se identifica. E tem que

pensar nisso, em como dialogar com todos, não só com uma parte. Espero ter conseguido responder claramente.

8. Da tua perspectiva, como a comunidade local reagiu às questões elencadas na mostra?

Sobre isso já falamos um pouco. Acho que houve uma conexão, uma visão, uma reflexão. Nesse sentido, a exposição foi muito feliz, arrebatou todo mundo que passou por ali – obviamente as pessoas de mente aberta, que estavam abertas para discutir o que estava exposto ali. Acho que “aconteceu”, como diz o meu filho, entregamos tudo o que prometemos. Fui muito curioso depois, quando conversávamos sobre a exposição; eu disse: “agora já plantei minha árvore, posso fazer outra coisa”, então o Igor Simões me olhou e disse: “mas bem capaz, não plantaste uma árvore, plantaste um arbusto, a árvore tu vás plantar mais tarde. Vás seguir sim, o que plantaste agora foi apenas um arbusto”.

IGOR SIMÕES

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

SIMÕES. I. Igor Simões. Depoimento online [jun. 2023]. Entrevistador: Alan Caetano Candido. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2023. 4 arquivos .mp3 (17min e 58s). Entrevista concedida para dissertação de mestrado sobre questões de negritude nas artes visuais.

1. Podemos começar esta conversa contigo me contando um pouco de tua trajetória, e, sobretudo, de quando tu percebeste a relevância de falarmos sobre as questões raciais na arte brasileira?

É sempre difícil falar dessa trajetória por que as coisas vão acontecendo e só quando a gente tem que falar delas, elas parecem fazer algum sentido, mas é um sentido que elas sempre fazem depois. Enfim, eu sou formado em Artes Visuais em Pelotas, na UFPel. Fiz mestrado em Educação na mesma instituição e desde muito cedo já trabalhava com arte, primeiramente com teatro. Eu tinha

feito Filosofia antes, por dois anos e meio, e quando eu troco de curso, para artes visuais, durante a graduação me aproximo da História da Arte. Eu tinha uma grande, grande, grandíssima orientadora que foi a professora Eliana Nunes – já falecida –, que viria pesquisar a arte afro-brasileira, mas esse não era meu foco naquele momento.

Alguns meses depois de formado, eu entro na Universidade Federal de Pelotas, nas artes visuais, como professor substituto, quatro ou cinco meses depois da minha formatura. Eu fico com as disciplinas de História, Teoria e Crítica da Arte e ao mesmo tempo com algumas disciplinas de Educação – a grande maioria eram disciplinas de História da Arte – e a História da Arte passa a ocupar cada vez mais esse espaço enorme na minha vida. Mesmo tendo feito o mestrado em Educação, minha pesquisa era sobre gênero e imagem, desde imagens do cotidiano à imagens da História da Arte Ocidental, naquele momento.

Viro professor concursado da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS) em 2011, e, em 2014, entro no doutorado em Artes Visuais, na linha de História, Teoria, Crítica da Arte. Eu entro no doutorado interessado em pensar escritas da História da Arte. Do que isso é resultado? Isso é resultado de estar já a alguns anos trabalhando com a disciplina e me ver constantemente tendo que fazer adições a todo um campo de pensamento artístico que bibliografias importantes não estavam presentes nas disciplinas com as quais eu operava. Então, antes do doutorado eu tive uma pesquisa que queria pensar quais eram as bibliografias principais adotadas nas cadeiras de História da Arte dos cursos de arte no Brasil. O resultado é aquele que todos nós conhecemos: Argan, Gombrich, Hauser e companhia limitada.

Enfim, esses eram também os livros que eu constantemente tinha de fazer acordos, por que muitas coisas que eu queria falar não cabiam ali dentro. Daí vem um dos lugares mais importantes que eu tenho hoje para pensar, que é: muitas vezes – não sempre, mas muitas vezes – se tanta coisa não cabe dentro da palavra arte, é por que existe um problema com a palavra e não com as coisas. Então, talvez essa era a questão. Eu tinha, quando entrei no doutorado, uma questão geral que era pensar escritas da história da arte, pensar o espaço expositivo, e olhar para esse espaço expositivo a partir da teoria da montagem fílmica do Eisenstein – que era pensar cada fragmento que está no espaço

expositivo como o fragmento que leva uma montagem, de uma narrativa, que se constitui ali, naquele lugar, no lugar da exposição.

Eu estava no final do primeiro ano de doutorado com uma bolsa para fazer o doutorado sanduiche em Portugal, na Universidade Nova de Lisboa, mas cada vez mais foi se tornando urgente para mim, discutir a mim e aos meus. Eu já tinha uma aproximação com essas questões, mas minha presença quase que única como corpo negro nos eventos de pós graduação, nas edições da ANPAP, nos encontros nacionais e internacionais de História da arte, foi me causando uma angustia cada vez maior. Decido, então, olhar para exposições de artistas negros. Daí vem minha tese de doutorado, em que vou olhar para exposições históricas e vou analisar mais detidamente duas exposições, que são: a exposição *Territórios: artistas negros no acervo da Pinacoteca*, que acontece entre o final de 2015 e o início de 2016, e ao mesmo tempo, cometer a loucura de falar de uma exposição que estava aberta enquanto eu escrevia a tese, que foi *Histórias afro-atlânticas* – que não era uma exposição só de artistas negros, mas que era uma exposição sobre as experiências da diáspora – e isso me faz estar ainda mais dentro dessa discussão.

Eu estou fazendo perguntas em todos os cantos, pedindo uma lista de dez curadores negros, faço uma postagem dentro dessas perguntas todas que eu espalhava para todo mundo nas redes sociais, e, recebo uma mensagem inbox da Rosana Paulino, nada mais, nada menos – não me pergunte como ela chega lá. Na mensagem ela se dizia interessada pela minha discussão, mas que não queria saber de postagem, queria saber de texto, de evento acadêmico. Eu faço um convite para que ela estar em Porto alegre, organizo junto da universidade estadual e do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) um evento que se chama *Vozes Negras no Cubo Branco*, que acabou vindo a ser o subtítulo da minha tese. O evento conta com a presença de Rosana Paulino, Renata Bittencourt e do professor José Rivair Macedo. Então, aquela era a primeira vez que uma discussão sobre a presença negra nas artes visuais do Brasil, no Rio Grande do Sul, acontecia no centro da principal sala do Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

Isso também vai me aproximando cada vez mais dessas questões. Eu vou estabelecendo relações com artistas, curadores, etc, em 2018 sou convidado para estar na curadoria da Bienal do Mercosul, entrando, já, com um *approach*

(do inglês, aproximação). O convite da curadora Andrea Giunta, curadora argentina da época, vem a partir do contato dela com esse evento, com o *Vozes Negras no Cubo Branco* e com os textos que foram produzidos ali, e que foram publicados no Brasil e na França. Desde lá estou trabalhando com essas questões que hoje são as questões que movem todo meu projeto intelectual, mesmo dentro das suas limitações.

2. Quais referenciais contribuem com tua pesquisa?

Para falar de referências eu preciso necessariamente fazer uma consideração. Tem uma entrevista do Achille Mbembe – uma das minhas principais referências é o Achille Mbembe, principalmente em *A crítica da razão negra* (2017) – chamada *O fardo da raça* (2018) em que ele diz que os arquivos da Europa também nos pertence. Então, obviamente, com minha formação, as minhas primeira referencias eram referencias europeias, eram referências da História da Arte europeia. Os textos de História da Arte, tanto os mais antigos – quando eu digo antigos, estou dizendo inclusive o do Vasari, que é considerado a primeira publicação desses mil nascimentos e mortes da História da Arte (1550) – quanto os historiadores mais contemporâneos, como Danto, principalmente o Hans Belting – não só nos seus livros, mas também no trabalho que ele vai desenvolver na Alemanha – e outros historiadores e teóricos da arte que eram brancos.

A Claire Bishop, a discussão de modernismo trazida pelo Andreas Ruyssen, que é uma relação entre modernismo enquanto memória e modernismos múltiplos, é algo muito presente que me ajudou também a olhar para a arte brasileira. E, é claro que na minha área específica, com a qual eu atuo, como eu já disse: os textos de Achille Mbembe, os textos do Abdias do Nascimento quando ele trata da arte brasileira, os textos da Rosana Paulino. Textos que seriam teoricamente de outras áreas inclusive – como os escritos de Beatriz Nascimento, de Lélia Gonzales – foram se tornando grandes referenciais para mim, se tornando cada vez mais presentes. Mas por exemplo, se tu leres minha tese de doutorado, ao mesmo tempo que tenho todos esses autores negros, eu também vou pensar esse contemporâneo a partir da existência negra,

discutindo também com as noções de *O que é contemporâneo?* (2009), de Agamben.

Minha tese tem algumas citações de Walter Benjamin, e ao mesmo tempo tem Kabengele Munanga, ao mesmo tempo tinha textos recentes escritos pelo meu colega Hélio Menezes, tinha textos escritos pela Renata Felinto. Então seguinte, eu comecei essa resposta pela questão do Achille Mbembe por que eu costumo lançar mão, do ponto de vista de referências, das coisas que me interessam estudar para poder pensar as coisas que estou pensando, e poder dizer as coisas que quero dizer. Por exemplo, recentemente tenho me dedicado a pensar elementos que constituem a ideia de que a história da arte canônica brasileira é na verdade a história da arte branco brasileira. Para isso, além das minhas referências de arte afro-brasileira, eu também fui olhar para os estudos da branquitude e eu não começo pelo Lourenço Cardoso que é um autor negro, eu começo esses estudos pelo trabalho da Lia Vainer Schucman, para depois chegar no Lourenço Cardoso.

Da mesma maneira, com todas as contradições que isso possa trazer, todo meu letramento teórico do ponto de vista dos estudos de raça veio também dos textos da Lília Schwarcz, como por exemplo, *O espetáculo das raças* (1993). E, sem dúvida alguma, na minha atuação como curador minha principal referência é o Emanuel Araújo, principalmente o trabalho dele na curadoria de *A mão afro-brasileira*, essa exposição de 1988 que em minha leitura mudou a maneira que vínhamos discutindo o que era a arte afro-brasileira e aponta para algumas decisões, definições mais precisas. Os trabalhos dele a frente do Museu Afro Brasil, na própria Pinacoteca foram também muito importantes. *Negro de corpo e alma*, uma exposição feita por ele nos anos 2000, na mostra do redescobrimento, para mim também serviu como referência, por que eu também tenho interesse pelas representações negras. Então, minhas referências vêm disso, elas são muito próximas das minhas diferentes caminhadas e eu não costumo abrir mão de nenhuma delas.

3. Sobre a exposição *Presença Negra*, tu podes falar de como ela foi concebida e desenvolvida por ti, Igor Simões e Caroline Ferreira a partir do programa do MARGS? Como foi realizada a revisão crítica do acervo?

Aqui, eu faria uma correção. *Presença Negra* foi curada por mim, junto com a Izis Abreu – à época curadora do Museu de Arte do Rio grande do Sul – com assistência de curadoria da Caroline Ferreira – que à época trabalhava no museu, além de ser minha orientanda de iniciação científica na universidade estadual. Bom, no início da minha pesquisa de doutorado eu ia olhar, pensar essas questões de montagem, a partir de exposições do MARGS. Para que isso acontecesse, eu fiz um levantamento muito grande de todas as exposições que tinham acontecido no museu entre 2002 e 2017. Uma das coisas que me chamava atenção, foi o número de exposições dedicadas às presenças alemãs e italianas na cultura do Rio Grande do Sul, e a completa ausência de grandes exposições que falassem sobre a presença negra.

Algum tempo depois, a Izis Abreu começa também uma pesquisa no acervo museu pensando recortes de raça, tanto em termos de autoria, quanto de representações negras no acervo do museu. Eu acho que *Presença Negra* vem dessas duas pesquisas que se reúnem na expectativa de firmar a presença negra como fundante da história no Rio Grande do Sul, e, obviamente, da história da arte produzida aqui. Então a exposição vem a partir da junção desses dois projetos, de um diálogo, de negociações das mais diferentes ordens com o próprio Museu de Arte do Rio Grande do Sul, museu que nos era e nos é muito caro.

Talvez uma das coisas mais marcantes que essa exposição deixa, além de reunir todos aqueles artistas, é que ela não só contava com os artistas negros presentes no museu – que não era um grande número – como ela também reunia produções de outros artistas negros que estavam em coleções privadas e etc, para apresentar esse panorama da presença negra não só no acervo do museu, mas na arte do Rio Grande do Sul em diferentes épocas. A gente tinha desde uma escultura que acreditamos ser do século XVIII até trabalhos de artista muito jovens, contemporâneos. Uma das principais questões dessa exposição, é que foi uma exposição feita por negros, para negros.

A abertura foi um momento muito marcante. Eu particularmente, ainda não havia visto o Museu de Arte do Rio Grande do Sul lotado, tomado de pessoas negras. Eu nunca tinha visto uma abertura de exposição com tanta gente, e com gente preta ocupando aquele lugar, se vendo representada naquele lugar, se identificando com aquele lugar. Eu costumo dizer que, historicamente, as

peessoas vão ao museu para ver a si e sua história. Isso deveria ser óbvio, mas essa instituição durante muito tempo mostrou a história da branquitude e, conseqüentemente, o que sempre esteve dentro do museu era uma imensa maioria branca. Ora, quando invertemos isso e trazemos para dentro do espaço expositivo o pensamento negro de uma maneira geral, as pessoas negras entram por que se identificam. Não é fácil entrar em um museu, a própria arquitetura do museu impõe algumas interdições, mas é preciso criar fissuras nessa estrutura.

4. Quais critérios foram adotados para seleção de obras e artistas? Como vocês fizeram o levantamento destes artistas?

Nós partimos do acervo do museu, tanto das suas presenças quanto das suas ausências. A gente, além disso, teve em parceria com Sesc uma residência para artistas negros de onde saíram também alguns trabalhos que estão na exposição e outros. A gente também fez pesquisas, tanto em coleções privadas quanto em públicas, e esses artistas reunidos são os artistas que estão na exposição.

MAURÍCIO BITTENCOURT
Universidade Federal de Pelotas (UFPel)

BITTENCOURT, Maurício. Depoimento online [dez. 2023]. Entrevistador: Alan Caetano Candido. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2023. Mensagem escrita, Whatsapp. Entrevista concedida para dissertação de mestrado sobre questões de negritude nas artes visuais.

1. Podemos começar esta conversa contigo me contando um pouco da tua trajetória enquanto artista e pesquisador.

Bom eu sempre gostei de artes no geral, mas foi quando eu comecei o bacharel em artes visuais na UNESC que eu aprendi sobre arte contemporânea e fiquei super interessado nas possibilidades de ver o mundo e criar sobre ele.

Ao fim da graduação eu e mais duas colegas formamos um coletivo chamado Laborativo, para produzirmos trabalhos que pensassem arte urbana, colaboração e assuntos afim que nos interessassem. Com o coletivo também produzimos alguns eventos em Criciúma-SC como a Semana de Ocupação urbana, que teve 3 edições e vários artistas participando e ocupando a cidade.

Após isso eu fiz duas especializações Lato Sensu também na UNESC, uma em Educação estética voltado mais pra educação e outra em Poéticas Visuais focado na produção artística, essa que me ajudou muito a aprofundar as discussões sobre criação artística, então com o Mestrado em Artes Visuais na UFPEL veio a parte de se dedicar mais a pesquisa. Junto com o encerramento das atividades do coletivo e eu me entendendo como artista que produz sozinho também. E nesse exercício de olhar pra minha trajetória é que percebi que além da colaboração e da arte urbana os trabalhos que produzi tinham em comum os usos da palavra (seja falada ou escrita) como possibilidade de alargamento do campo das artes visuais e também da inspiração na arte conceitual pra pensar trabalhos que se ativam através da leitura, e também perceber a leitura como um gesto mínimo de participação.

- 2.** No que consiste teu trabalho, alguma coisa faltou aqui (2022)? Poderias falar um pouco sobre?

Para além do texto que eu te mandei sobre o que é o trabalho, eu nunca consigo falar tudo que daria pra falar com esse trabalho. Ao mesmo tempo que ele pode parecer generalista porque se adapta a qualquer lugar e se relaciona com cada um de maneira diferente, ele também é bem site-specific. Dependendo do local que ele é aplicado ele cria novos sentidos: Seja na página de um livro, na rua, numa exposição individual (com trabalhos sobre a palavra, como já fiz), ou coletiva (ao lado de trabalhos bem visuais e sobre múltiplos assuntos, como a exposição “Uma parte do todo” (2022). Ele mantém características diferentes por se relacionar com o ambiente que está ao redor, meio como a lógica da arte urbana de não ignorar o espaço ao redor e aplicar-se a um contexto de vida – seja apresentado como adesivo ou como pequenos e grandes cartazes na rua, são muitas as possibilidades.

Ele surge comigo pensando qual é a lógica de uma intervenção urbana, que eu concluo como algo que se adiciona ao espaço afim de criar uma discussão, um desvio, um rompimento, uma parada, um respiro. Algo que desperte o olhar anestesiado do cotidiano, que interrompa a linearidade dos acontecimentos. Como uma possibilidade a isso, eu crio uma intervenção que não adiciona ao espaço, mas sim retira, metaforicamente, ao anunciar a falta.

Com isso o trabalho vem tornar visível (e legível) que em cada escolha existe uma ausência, em cada presença existe uma falta. O gesto de se dar conta das faltas, se aproxima com o gesto do artista, que pra mim é perceber as fissuras da realidade, perceber tudo que o que vemos como palpável é um pouco ficção (e, portanto, moldado e moldável). Perceber a fragilidade do que é visto, do que é dito, do que é lido, do que é presente e dar vazão para o que está faltando: para as ausências. Também me interessa essa possibilidade de outra pessoa interpretar e me ajudar a responder o que faltou.

PAULO FERREIRA

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

FERREIRA, Paulo. Depoimento online [dez. 2023]. Entrevistador: Alan Caetano Candido. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2023. 4 arquivos .mp3 (17min e 07s). Entrevista concedida para dissertação de mestrado sobre questões de negritude nas artes visuais.

1. Podemos começar esta conversa contigo me contando um pouco de tua trajetória, e, sobretudo, de quando tu percebeste a relevância de falarmos sobre as questões raciais na arte brasileira?

Então, para responder a primeira pergunta, eu sou natural de São Paulo, meus pais são migrantes baianos, e isso é uma coisa que posteriormente eu entendo como fundamental para minha construção e para o modo como eu vejo o mundo. Eu cresci em uma região muito nordestina da cidade de São Paulo, por conta de toda a história da migração nordestina, o trabalho e o desenvolvimento de São Paulo no século passado. Eu fui uma criança muito

criativa, adorava desenhar, criar histórias, manipular coisas, objetos, bichos, animais, e isso foi me aproximando das artes, da escrita, da literatura. Na escola também foi sempre isso. Uma coisa que os professores chamavam minha atenção, era a questão da criatividade e do meu gosto pelas artes. Então, quando fiz vestibular eu não tinha muitas dúvidas em relação a ter algum futuro na área das artes ou da cultura. Eu tinha algumas dúvidas sobre letras e artes, mas foi fácil decidir que eu queria seguir no caminho das artes.

O fato de eu ter vindo de uma região extremamente nordestina e diversa, de uma família miscigenada por parte de pai e negra retinta por parte de mãe, me causa um choque, por que ainda que eu tenha vivido em espaços brancos, na maioria deles também tinha uma quantidade de pessoas negras muito grande. A universidade também não era um espaço igualitário, então foi um choque. Esse choque, somado ao fato de que desde adolescência eu já vinha identificando questões que eu estava desenvolvendo na escola, com discussão sobre Arte Africana, História da África, por que eu tive privilégio de ter uma professora que nos ensinou isso na aula de História e uma professora em Artes no fundamental que fez esse trabalho. Então eu já fui para a universidade com o foco voltado para pesquisas na área de Arte Africana e Arte Afro-brasileira, mas, chegando lá, me deparei com um movimento bastante sozinho.

Pelo menos quando eu comecei a fazer o curso, em 2017, eu sentia que era um movimento solitário, e que apenas alguns estudantes queriam levantar essa discussão. Ainda sinto que muitas vezes é assim, são pessoas, por vezes sozinhas, que tentam levar o movimento a frente. E essa questão de “quando eu senti que era relevante”, eu acredito que tenha sido na adolescência. Eu já tinha um olhar voltado para isso, por que eu já frequentava museus afros em São Paulo, casas de cultura negra em Jabaquara. Então eu já tinha um olhar voltada para a Arte e Cultura Africana e Afro-brasileira.

2. No que consiste teu trabalho, *Minha primeira casa foi o ventre de uma mulher negra* (2022)? Poderias falar um pouco sobre?

Esse trabalho nasce quando estou fazendo meu tcc, eu estou em isolamento social e escrevendo sobre minha relação com minha mãe, contando parte da nossa história, mas relacionando com várias representações da

maternidade negra na História da Arte Brasileira, e representações da mulher e da família negra. Como o recorte é da mãe e do filho – por que a discussão que eu faço é sobre mulheres negras serem colocadas na condição de empregadas domésticas que cuidam dos filhos e das famílias de mulheres brancas de classe social superior, sem poder cuidar dos próprios –, eu faço esse desenho como forma de devolver a maternidade para essas mulheres.

Também penso em quem sabe, construir uma imagem que trouxesse leveza, delicadeza e afeto, e que essa mulher pudesse ser poderosa, plena, e ao mesmo tempo exercer a maternidade, por que até isso é um direito bastante limitado a essas mulheres. Como eu venho de uma família em que quase todas as mulheres são ou foram empregadas domésticas, esse trabalho nasce desse contexto; nasce desse contexto de tentar devolver uma dignidade roubada. Inclusive, no meu TCC, eu observo como várias e várias imagens da História da Arte criam um discurso de que a mulher negra deve cuidar da criança branca.

3. Tu achas que a Exposição Presença Negra é um dispositivo antirracista dentro da própria estrutura sistêmica da arte e além dele? Se sim, como?

Acredito que *Presença Negra* seja um dispositivo dentro de uma estrutura racista, mas entendo que não é suficiente. Compreendo também que ele foi um dispositivo que se destacou para além da instituição, por que eu recebi mensagens de estudantes de escolas públicas de Porto Alegre que me conheceram através da exposição, de visitas com professores. Minha obra foi apresentada por alunos em escolas, então eu vejo que meu trabalho chegou em outros lugares, por meio desse dispositivo antirracista. Mas o que me preocupa, é que se criou a ilusão de que exposições feitas sob a temática negra simplesmente vão resolver alguma coisa, mas não vão.

Eu não tenho a crença de que museus estão deixando de ser racistas, por que a regra, para mim, observando as exposições que vêm sendo organizadas, é que a maioria masculina e branca siga dominando esses espaços. Muitos artistas negros mais velhos não tiveram oportunidade por que as portas sempre estiveram fechadas, e eu não acredito que essas pessoas que ocupam a tanto tempo esses lugares, vão ceder de bom grado. Então eu fiquei muito feliz com a realização da exposição, mas entendo que precisar ser um

movimento constante. Não é só fazer uma exposição de artistas negros, para falar quem são esses artistas negros – embora isso seja importante –, é necessário que esses artistas ocupem muitas outras exposições.

Se forem fazer uma exposição sobre abstração, chamem artistas negros. Se forem fazer uma exposição sobre desenho, sobre fotografia, também. Enfim, acho importante ressaltar que acredito nos dispositivos antirracistas, mas que temos que ser bastante cautelosos quando pensamos sobre isso. Não podemos criar a ideia de que os museus vão combater o racismo, ou que essas ações vão acabar com o racismo. Para que isso seja possível, elas precisam ser constantes. O capitalismo já utiliza a estratégia de usar pautas sociais como a reivindicação de direitos para amenizar situações, e não é isso que nós artistas negros estamos comunicando.

4. No que tange tua condição enquanto artista expositor, *Presença Negra* exerceu algum tipo de impacto sobre a valorização dos teus trabalhos e do teu percurso artístico como um todo?

Ter participado de *Presença negra* me abriu outras portas e mudou a percepção das pessoas sobre mim, até por que eu sou um artista jovem. Eu tinha 24 anos quando eles selecionaram meu trabalho, e eu o quanto isso é raro, o quanto isso é difícil, um artista negro, jovem, de periferia, da comunidade LGBT, participar de uma exposição gigante como essa, no principal museu do Rio Grande do Sul. Foi estranho entender que eu realmente tinha sido selecionado, confesso que fiquei um pouco desconfiado, se era real aquele convite, mas quando vi que tinha dado tudo certo fiquei muito feliz. Percebi como é raro, como demorou para isso acontecer e como nós éramos poucos em relação a maioria branca naquele museu. O número aumentou bastante por conta das obras que foram adquiridas, a minha foi uma delas, inclusive. Tudo isso me colocou em outro lugar profissional e de reflexão sobre minha própria condição de artista.

Como jovem, artista, independente, no interior do Rio Grande do Sul – na época, eu estava estudando em Rio Grande, RS – eu não tinha muita expectativa, tinha expectativa de voltar para São Paulo ou ir para Porto alegre e esperar as coisas acontecerem. Não eram muitas as oportunidades oferecidas em Rio Grande, eu percebi que não tinha muito apoio. Quando recebi a

mensagem de que havia sido selecionado, foi um coque, por que eu ainda estava na graduação, escrevendo meu TCC. Parte do meu TCC era sobre o caderno onde estava *Mãe amamentando menino branco*, e a obra estava exposta no museu, então era muito louco.

Durante meu TCC, eu escrevo no capítulo que fala das mães pretas, sobre como essa obra compõe o acervo do museu, citando que ela participa de *Presença Negra* com curadoria de Izis Abreu, Igor Simões e Carolina Ferreira. Era muito estranho escrever um TCC, incluindo nele uma obra que está sendo exposta em um museu, por que para nós que somos artista negros, este parece, e é, um lugar difícil de ser acessado. Fiquei um pouco sem saber o que fazer, mas fui muito feliz e percebi um olhar diferente por parte das pessoas após a realização da exposição. Foi o maior divisor de águas da minha carreira enquanto artista.

O trabalho no colo de Oxum também foi adquirido pelo MARGS, já estive em outra exposição – *Acervo em Movimento*, MARGS, 2023 – junto de outros artistas que admiro muito, como Denilson Baniwa, Tomie Ohtake, Claudia Paim. Então foi muito forte. O Zé Darci também, é uma inspiração para mim, um colega que estou sempre encontrando por aí, e em minha opinião, ele é uma grande referência a ser estudada e valorizada. E eu acho que é isso.

Apesar de todas as contradições e problemas, sinto que *Presença Negra* foi incrível. Quando falo das contradições me refiro ao museu em si, às questões históricas ali implicadas, mas foi uma grande oportunidade, nunca vou esquecer. Espero receber outros convites, pois depois deste, não recebi outros, mas acredito que tenho muito tempo ainda. Eu sei que o caminho para artistas negros é mais difícil, mas eu acho que em coletivos, aos poucos, estamos criando essas fissuras. Inclusive, essa exposição em si é uma fissura criada por uma curadora e pesquisadora negra, que é a Izis Abreu, uma pessoa maravilhosa que admiro.