



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Juliana Santos Pereira

**Raça, classe e gênero nas artes visuais:
o empoderamento das linguagens negro-brasileiras**

Rio de Janeiro
2022

Juliana Santos Pereira

**Raça, classe e gênero nas artes visuais:
o empoderamento das linguagens negro-brasileiras**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História da Arte Global.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

P436 Pereira, Juliana Santos.
Raça, classe e gênero nas artes visuais: o empoderamento das
linguagens negro-brasileiras / Juliana Santos Pereira. – 2022.
125 f.: il.

Orientador : Marcelo Gustavo Lima de Campos.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte – História - Brasil - Teses. 2. Artistas negros - Brasil -
Teses. 3. Reconhecimento (Filosofia) - Teses. 4. Arte negra - Brasil -
Teses. 5. Negros na arte – Teses. 6. Racismo na arte – Teses. 7. Arte
moderna – Brasil – Séc. XXI – Teses. I. Campos, Marcelo. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7(81=96)(091)

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Juliana Santos Pereira

**Raça, classe e gênero nas artes visuais:
O empoderamento das linguagens negro-brasileiras**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História da Arte Global.

Aprovada em 21 de janeiro de 2022.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Prof.^a Dra. Ana Paula Pereira da Gama Alves Ribeiro
IFaculdade de Educação da Baixada Fluminense - UERJ

Prof. Dr. Maurício Barros de Castro
Departamento de Ciências Sociais - UERJ

Rio de Janeiro

2022

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus filhos, Arthur e Miguel, para quem e por quem tudo
faço.

AGRADECIMENTOS

Há dez anos atrás, eu jamais poderia imaginar que um dia eu escreveria uma dissertação de mestrado. Entrei na graduação aos 30 anos de idade, já com dois filhos. Me formei em 2018, após cinco anos, sendo um ano ininterrupto de greve, no que foi a maior crise da história da instituição. Nem eu, nem a UERJ desistimos, e hoje estamos juntas mais uma vez para encerrar mais este ciclo. Em primeiro lugar, quero agradecer a Deus, por ter cumprido na minha vida os planos que tinha pra mim, que não eram planos de morte, nem de derrota.

Acima do meu orientador, Marcelo Campos, somente Deus mesmo. Certamente ainda não agradei o suficiente, e talvez eu jamais consiga tecer um agradecimento a altura de tudo o que Marcelo representa para mim, como orientador, colega de trabalho e amigo. Boa parte do que sei e sou, agradeço a ele. E agradeço a Deus, a Olorum e a todas/os as/os Orixás, mais uma vez, por sua vida e por sua saúde, pois ainda precisamos muito de sua inteligência, generosidade e doçura nesse mundo louco. Obrigada por tudo o que fez por mim, direta e indiretamente.

Em seguida, gostaria de agradecer às professoras que integraram a minha banca de qualificação, Ana Paula Alves e Renata Felinto, que me proporcionaram uma das melhores experiências que tive durante esse mestrado. Ambas foram extremamente generosas em suas falas, contribuíram imensamente para que essa dissertação enfim pudesse existir e pudesse ser o mais coerente possível.

Quero dizer que sou imensamente grata ao corpo docente da Universidade do Estado do Rio de Janeiro por continuarem aqui, especialmente ao corpo docente do IART. Sabemos que muitas/os, senão todas/os, poderiam ter desistido e conseguido uma posição mais estável em qualquer universidade do mundo, mas as/aos que resistem e insistem, meu muito obrigada. Em especial a todas/os professoras/os que contribuíram com a minha formação até aqui. Um grande agradecimento à Jorge Menna Barreto e Renata Gesomino, que tão generosamente me orientaram durante o Trabalho Final de Graduação. Agradeço as/aos professoras/es do PPGHA por terem me recebido nesta primeira turma, especialmente ao prof. Alexandre Ragazzi que muito pacientemente me ajudou todas as vezes que necessitei. Agradeço à todas/os as/os minhas/meus colegas, especialmente ao Georges por nossas longas conversas que certamente inspiraram inúmeras linhas deste escrito.

Agradeço às grandes mulheres e aos grandes homens que vieram antes, por suas lutas no campo intelectual, e hoje são a luz deste trabalho: Abdias Nascimento, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Guerreiro Ramos, Manuel Querino, Paulo Freire e etc. À Dra. Neusa Santos Souza, além de agradecer, gostaria de dizer que sinto muitíssimo por tudo o que lhe possa ter ocorrido, que a levou a encontrar consolo na morte. Agradeço por termos tido Franz Fanon a frente de nós, legitimando brilhantemente nossas articulações intelectuais. Agradeço pela orientação de Angela Davis, Patricia Hill Collins, Grada Kilomba, Denise Ferreira da Silva, Djamila Ribeiro, Silvio Almeida, Joice Berth, Carla Akotirene, entre outras/os e a nossa maravilhosa bell hooks que, com amor, nos agraciou por 69 anos e recentemente nos deixou.

Gostaria de agradecer também às pessoas que passaram pela minha vida, tanto pessoal, quanto profissional, que também tantas coisas me ensinaram. À minha família e às/aos minhas/meus grandes amigas/os, o meu muito obrigada.

A teoria não é intrinsecamente curativa, libertadora e revolucionária. Só cumpre essa função quando lhe pedimos que o faça e dirigimos nossa teorização para esse fim.

bell hooks

RESUMO

PEREIRA, Juliana Santos. *Raça, classe e gênero nas artes visuais: o empoderamento das linguagens negro-brasileiras*. 2022. 125 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Esta dissertação de mestrado propõe um exercício de olhar sobre a produção de artistas negras/os e não-brancas/os em emergência na contemporaneidade que possa, ao mesmo tempo, honrar a memória daquelas/es que vieram antes, e que foram atingidas/os pelo drama do reconhecimento em suas carreiras e contrariar a lógica racista que deslegitima tal produção levando-as/os à um apagamento sistemático na história da arte. Com base nas reflexões de diversas/os intelectuais, em especial intelectuais negras/os, que elaboram análises sobre os principais problemas e sintomas das relações étnico-raciais e de gênero, tanto no campo da arte como na sociedade como um todo, expressa-se aqui o desejo de investigar maneiras e possibilidades de articulação cuja principal finalidade seja garantir a circulação e a recepção dessa produção tão diversa, rejeitando categorizações carregadas de preconceitos e estereótipos.

Palavras-chave: História da arte no Brasil. Relações étnico-raciais. Pessoas negras na arte contemporânea. Interseccionalidade. Empoderamento.

ABSTRACT

PEREIRA, Juliana Santos. *Race, class and gender in the visual arts: the empowerment of the black Brazilian languages*. 2022. 125 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

This master's dissertation proposes an exercise in looking at the production of black and non-white artists in the emergence of contemporaneity that can, at the same time, honor the memory of those who came before and who were affected for the drama of recognition in their careers and contradicting the racist logic that delegitimizes such production, leading them to a systematic erasure in the history of art. Based on the reflections of several intellectuals, especially black intellectuals, who elaborate analyzes on the main problems and symptoms of ethnic-racial and gender relations, both in the field of art and in society as a whole, it expresses the desire to investigate ways and possibilities of articulation whose main purpose is to guarantee the circulation and reception of such a diverse production, rejecting categorizations loaded with prejudices and stereotypes.

Keywords: Brazilian art history. Ethnic-racial relations. Black people in contemporary art. Intersectionality. Empowerment.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1-	Da Série Sapatos de Açúcar, 2018. Tiago Sant’Ana.....	22
Figura 2-	Escultura feita pelo artista britânico Marc Quinn substitui estátua de escravocrata em Bristol, 2020. Geoff Caddick.....	24
Figura 3-	Panteras Negras em 1968. Pirkle Jones.....	24
Figura 4-	Torso de mulher diaguíta instalado onde estava a estátua de Francisco de Aguirre no Chile, 2019. Lautaro Carmona.....	25
Figura 5-	Grupo de pessoas ateou fogo à estátua de Borba Gato, na Zona Sul de SP, 2021. Reprodução/ TV Globo	26
Figura 6-	Devolta, 2020. Diambe.....	29
Figura 7-	[Imagem viralizada durante protesto em Minneapolis/EUA], 2020. Autoria desconhecida.....	30
Figura 8-	Chegada da Família Real Portuguesa ao Rio de Janeiro, s.d. Armando Martins Viana.....	37
Figura 9-	Presidente da Fundação Palmares chama movimento negro de escória maldita.....	38
Figura 10-	Bolsonaro diz que Hélio Lopes é negro porque “demorou a nascer”.....	38
Figura 11-	A Redenção de Cam, 1895. Modesto Brocos.....	41
Figura 12-	Dois corpos, mesmo lugar, 2020. Diambe.....	44
Figura 13-	Dois corpos, mesmo lugar, 2020. Diambe.....	44
Figura 14-	A Geometria à Brasileira chega ao paraíso tropical - Azul, 2017 - 2018. Rosana Paulino.....	49

Figura 15-	A Geometria à Brasileira chega ao paraíso tropical - Amarelo, 2017 - 2018. Rosana Paulino.....	49
Figura 16	Cristo Favelado, 1955. Otávio Araújo.....	57
Figura 17-	Cristo na Coluna, 1955. Djanira.....	58
Figura 18-	Maxwell Alexandre, A vitória gloriosa, da série Pardo é Papel, 2018.....	60
Figura 19-	Odé Agba Arole – Velho caçador mítico, 2001.....	66
Figura 20-	Ibiri ati Ejo Nile – Panteão da terra, 2001.....	66
Figura 21-	Opa Exin ati eye Meji – Grande cetno da lança com 2 pássaros, 1999.....	66
Figura 22-	A língua como um estandarte, 2019. André Vargas.....	70
Figura 23-	Jatobá, 2019. Rosana Paulino.....	85
Figura 24-	Jatobá, 2019. Rosana Paulino.....	85
Figura 25-	Jatobá, 2019. Rosana Paulino.....	85
Figura 26-	Reaja - sobre capa de jornal do Movimento Negro Unificado, 2019. Mulambö.....	90
Figura 27-	Bombril, [Performance realizada em 2013 no Memorial Minas Gerais].....	95
Figura 28-	Bombril, [Performance realizada em 2013 no Memorial Minas Gerais].....	95
Figura 29-	Bombril, [Performance realizada em 2013 no Memorial Minas Gerais].....	95
Figura 30-	Duro, 2016. Renata Sampaio.....	100

Figura 31-	Duro, 2016. Renata Sampaio.....	100
Figura 32-	Zeferina, 2018. Dalton Paula.....	104
Figura 33-	Negra de Pernambuco, 1869 circa. Alberto Henschel.....	104
Figura 34-	Daniel, 2020. Dalton Paula.....	106
Figura 35-	Piracema de Pirapora de Davi, s.d. Ana Cláudia Almeida.....	108
Figura 36-	A Primeira Missa no Brasil, colagem digital a partir da pintura de Victor Meirelles, 2017. Ventura Profana.....	110
Figura 37-	Da Série Sonda, 2020. Ventura Profana.....	114

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO: CONTEXTO, UMA RELAÇÃO ENTRE TEMPO E ESPAÇO	13
1	A CONSTRUÇÃO DA ETNICIDADE	32
1.1	Tornar-se Negra/o.....	32
1.2	Partilha do mundo: políticas de pertencimento.....	44
1.2.1	<u>Narrativas afro-centradas e o drama do reconhecimento.....</u>	49
2	O EMPODERAMENTO DA LINGUAGEM NEGRO-BRASILEIRA	68
2.1	Da linguagem.....	68
2.2	Do empoderamento.....	79
3	ESCURECENDO O OLHAR.....	91
3.1	Fantasmas.....	93
3.2	Contra-fabulação.....	98
3.3	Poder, poder, poder.....	108
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
	REFERÊNCIAS	119

INTRODUÇÃO: CONTEXTO, UMA RELAÇÃO ENTRE TEMPO E ESPAÇO

A explosão não ocorrerá hoje. É muito cedo... ou tarde demais.

Frantz Fanon

Escrevo esta dissertação em meio a um caos sem precedentes na história. Em 2021, a pandemia, que começou no ano anterior como uma crise sanitária mundial, tem o Brasil como um dos maiores responsáveis pelo descontrole da doença. Vacinas já existem, mas, ao que parece, a oferta feita por pelo menos um dos laboratórios foi negada por volta de oitenta vezes pelo atual ocupante do Palácio do Planalto, enquanto o número de mortes avança rapidamente em meio ao surgimento de novas CEPAS, que são mutações do vírus, mais agressivas e resistentes. Ocorreu uma CPI para investigar os crimes de responsabilidade cometidos durante a pandemia pelo poder executivo, e as notícias que nos chegaram durante esse período tornaram extremamente difícil o exercício de qualquer tarefa e em especial, desta escrita. Como poderíamos sentirmo-nos enquanto nos chegam notícias como a de que supostamente houve um plano de utilizar a cidade de Manaus como “laboratório” para testar a teoria de “imunidade de rebanho” através da facilitação do contágio? Os resultados desse experimento *contra-científico*, obviamente, foram milhares de mortes e o surgimento de uma nova variante do vírus, além de disparar uma segunda onda que chegou a alcançar uma média móvel de mais de quatro mil mortes por dia no país. O sistema de saúde colapsou, faltou medicamento para intubação e até mesmo oxigênio¹. É espantosa a normalidade com a qual algumas pessoas seguiram suas rotinas, naturalizando as perdas e o luto das milhares de famílias brasileiras que sentem a falta de entes queridos.

Três dos quatro semestres deste mestrado ocorreram em contexto pandêmico, o que significa dizer, assistir aulas remotamente, por sua vez, assistir aulas remotamente significa dizer que não há um ambiente suspenso, como o de uma sala de aula, onde o interfone não toca, não há barulho de obra, música alta,

¹ Alinhamento com Bolsonaro levou Manaus ao colapso, diz vice do Amazonas. 06 mai. 2021. Carta Capital. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cartaexpressa/alinhamento-com-bolsonaro-levou-manaus-ao-colapso-diz-vice-do-amazonas/>. Acesso em: 06 maio 2021.

crianças gritando, carro do ovo, carro do camarão, carro do som ou qualquer outro tipo de interrupção ou distração. Os horários das aulas da pós-graduação acabaram sendo cooptados por outros afazeres cotidianos ligados à manutenção da vida em ambiente doméstico: assisto às aulas enquanto dou atenção às necessidades das crianças, ajudo com suas tarefas escolares, assumindo inclusive integralmente o papel de seus professores, adianto o preparo das refeições, limpo a casa/sala de aula/estação de trabalho/área de lazer. Em um primeiro momento acreditamos na imagem romantizada que se vendia do isolamento social, imaginando que estar em casa facilitaria tudo, significaria mais tempo para os estudos e a escrita, porém essa não é uma realidade para as pesquisadoras, principalmente as mães solo como eu, mulheres que têm outras vidas sob sua responsabilidade, pois sempre recai sobre nós mulheres, em especial sobre as mulheres negras, todas as funções de cuidado e de sustento, e por essa razão as nossas produções acadêmicas e profissionais foram duramente comprometidas durante a pandemia². Com isso, acredito ser pertinente iniciar este trabalho pontuando em que contexto esta dissertação está sendo realizada, pois esta foi profundamente afetada pelas circunstâncias, não só em sua metodologia, ou na qualidade da pesquisa, mas também em seu conteúdo, fruto do medo recorrente, das limitações do cotidiano, do sentimento de impotência diante do quadro político e social, do luto e da sensação de irrelevância, dentre outras coisas que nem consigo elaborar ainda.

Apesar da pandemia de COVID-19 ter tido a cidade de Wuhan (China) como seu primeiro epicentro oficialmente e ter se alastrado rapidamente pelo mundo, causando uma crise de dimensões globais, o Brasil foi um dos países mais incompetentes no seu combate. Os países que mais registram mortes até o momento são Estados Unidos e Brasil³, estando o Brasil em segundo lugar. Mesmo tendo uma alta taxa de subnotificações, ou seja, mesmo que muitas pessoas estejam morrendo de COVID-19, mas tenham a *causa mortis* atribuída a uma disfunção pulmonar, renal ou cardíaca por falta de testagem ou falsificação de

² CANDIDO, Marcia Rangel; CAMPOS, Luiz Augusto. Pandemia reduz submissões de artigos acadêmicos assinados por mulheres, *Blog DADOS*, 2020. 14 mai. 2020. Disponível em: <http://dados.iesp.uerj.br/pandemia-reduz-submissoes-de-mulheres/>. Acesso em:: 06 maio 2021.

³ COVID 19 CORONAVIRUS PANDEMIC, Worldometer. Disponível em: <https://www.worldometers.info/coronavirus/#countries>. Acesso em:: 25 out. 2020.

informações⁴, ainda assim, oficialmente garantimos a segunda posição e com folga. Até o momento, o Brasil já acumulou mais de 22 milhões de casos e o número de vidas perdidas ultrapassa 613 mil no total e está desacelerando graças à vacinação. As estatísticas comprovam que as mortes estão ocorrendo mais entre pessoas de um determinado recorte de classe, as mais pobres⁵, o que no Brasil também significa dizer um recorte de raça, pois “raça é uma fundamental categoria de classe” (ASANTE Apud NASCIMENTO, 2019, p. 38).

A pandemia tem exposto os efeitos mais perversos da desigualdade social no Brasil. Uma das medidas mais importantes para se evitar contrair o vírus é: lavar frequentemente as mãos com sabão e água limpa. Essa simples medida já é por si só um privilégio neste país, onde 16% da população não tem acesso a água tratada e 47% não tem acesso à rede de esgoto⁶, isso sem falar na enorme e crescente quantidade de pessoas em situação de rua — até março de 2021 eram 222 mil brasileiras/os nessa circunstância, entre mulheres, homens, crianças e idosos/os⁷. Outra medida importante para conter o vírus é o distanciamento social, medida quase impossível de ser cumprida para pessoas que residem em favelas, onde as construções costumam ser muito próximas umas das outras. A situação ainda se torna pior quando famílias numerosas dividem pequenas casas de cômodo sem ventilação adequada.⁸ Sem um auxílio financeiro de caráter emergencial, as pessoas mais pobres precisam fazer uma difícil escolha nesse momento. Num país onde a informalidade é regra na base da pirâmide social, ou cumpre-se o isolamento e passa-se fome — são mais de 19 milhões de pessoas em insegurança alimentar

⁴ Agência Senado. Advogada diz à CPI que Prevent obrigava a receitar 'kit covid'. 28 set. 2021. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/09/28/advogada-diz-a-cpi-que-prevent-obrigava-medicos-a-receitar-kit-covid>. Acesso em: 15 out. 2021.

⁵ Desigualdades sociais por cor ou Raça no Brasil. IBGE, 2019. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101681_informativo.pdf. Acesso em: 03 nov. 2020.

⁶ VELASCO, C. Raio X do saneamento básico no Brasil. G1. 24 jun. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2020/06/24/raio-x-do-saneamento-no-brasil-16percent-nao-tem-agua-tratada-e-47percent-nao-tem-acesso-a-rede-de-esgoto.ghtml>. Acesso em: 21 jul 2020.

⁷ IPEA. População em situação de rua cresce e fica mais exposta a Covid-19. Maioria vive em grandes cidades do Sudeste, Nordeste e Sul. 12 jun. 2020. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=35811#:~:text=A%20popula%C3%A7%C3%A3o%20em%20situa%C3%A7%C3%A3o%20de,pela%20pandemia%20da%20Covid%2D19.> Acesso em: 30 nov. 2020.

⁸ FIOCRUZ. Desigualdade social e econômica em tempos de Covid-19. 13 mai. 2020. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/noticia/desigualdade-social-e-economica-em-tempos-de-covid-19>. Acesso em: 21 de jul de 2020.

neste momento⁹ — ou, as pessoas são obrigadas a se expor ao risco de infecção para sanar as necessidades mais urgentes. Os transportes públicos andam tão lotados quanto antes da pandemia e as máscaras mais seguras (PFF2 e N95), custam muito caro. É importante registrar que a primeira vítima de COVID-19 a vir a óbito no Rio de Janeiro foi Cleonice Gonçalves, trabalhadora do lar de 63 anos, que provavelmente contraiu a doença de sua patroa, moradora do Leblon, que por sua vez importou o vírus da Itália, e mesmo ciente de que estava infectada, manteve sua funcionária em serviço. Cleonice trabalhava momentos antes de ser internada em um hospital público da cidade de Miguel Pereira, onde veio a falecer.¹⁰

Apesar de se tratar de uma pesquisa sobre arte contemporânea, e não estar exatamente vinculada à área das ciências sociais, por exemplo, mapear este contexto é de fundamental importância para a análise proposta aqui, pois é uma pesquisa intimamente ligada ao momento presente e às reivindicações urgentes do agora. Como proponho um recorte de raça, classe e gênero, isso implica observar a movimentação social do grupo a qual essas/es artistas pertencem ou são atribuídas/os, pois ser negra/o é condição fundante em uma sociedade onde o racismo é estrutural e estruturante. Existe hoje um debate sobre uma quarta onda do movimento negro no Brasil¹¹, que estaria irrompendo-se nesse momento, e algumas

⁹ Pesquisa indica que 19,1 milhões de pessoas passam fome no Brasil. Isto é Dinheiro. Economia. 13 out. 2021. Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/pesquisa-indica-que-191-milhoes-de-pessoas-passam-fome-no-brasil/>. Acesso em:: 21 nov. 2021.

¹⁰ DA SILVA, Camila, MOURA. Rayane. O mundo parou com a pandemia, elas não. Elástica. 9 jul. 2020. Disponível em: <https://elasticaoficial.com.br/especiais/mulheres-pandemia-servicos-essenciais-periferia/>> Acesso em:: 25 out. 2020.

¹¹ Segundo a historiadora e especialista em diversidade, Caroline Sodré, existe neste momento uma quarta onda do movimento negro se organizando. Ainda segundo a professora, desde que passam a existir pessoas negras escravizadas no Brasil, existe resistência e luta pela emancipa o, porém, este movimento só consegue se organizar no século XIX, quando passa a existir imprensa em jornal no país, trazida por D. João VI em 1808. Em 1833 lança-se oficialmente uma imprensa negra, no Rio de Janeiro, em um jornal intitulado “O Homem de Cor”. No momento em que ocorrem diversas revoltas negras pelo país, a circula o desta publica o então irá contribuir para organizar as pautas do movimento que culminaria na *Revolta do Malês* em 1835. Pode-se dizer então, que esta   a primeira onda do movimento negro no Brasil liderada por figuras como Luís Gama, André Rebol as, José do Patrocínio, Esperança Garcia, Manuel Querino, Machado de Assis, etc. No primeiro momento desse movimento, 94% da popula o negra era analfabeta, o que contribui para que a pauta do movimento seja sequestrada pela branquitude, que aparece na história oficial como o protagonista desta causa. No início do século XX outros veículos de imprensa negra foram fundados, dentre eles, o que se tornou mais relevante foi “A Voz da Raça”, publicado em São Paulo. No contexto da Era Vargas, surgir  a Frente Negra Brasileira (FNB) que atua com grande protagonismo até 1937, quando todos os movimentos partidários serão abolidos pelo autoritarismo do Estado, onde encerra-se a segunda onda. Em 1976 temos uma terceira grande onda do Movimento Negro, inaugurado pelo Movimento Black Rio e o Movimento Black Jovem, em um contexto nacional, que se deu no auge da Ditadura Militar, com M dice no poder. Sodré então conclui que estamos vendo uma quarta onda agora que se irrompe em ocasião do governo Bolsonaro, não   toa, a quarta onda se levanta também

iniciativas que vêm impulsionadas por essa nova onda são fundamentais para esse estudo, como por exemplo, as traduções, reedições e organizações de textos e livros de autoras/es como Angela Davis, Patricia Hill Collins, bell hooks, Lélia Gonzalez¹², Abdias Nascimento¹³ e etc, além de lançamentos recentes de diversos títulos sobre assuntos relacionados à negritude no Brasil, como a coleção “Feminismos Plurais” coordenada pela filósofa Djamila Ribeiro¹⁴, que possui títulos fundamentais para essa discussão, como *lugar de fala*, *interseccionalidade*, *empoderamento*, *racismo estrutural* e etc.

É importante pontuar que tais pautas se consolidam no Brasil com um certo atraso por uma série de fatores, sendo um dos principais, a barreira da língua. O fato de sermos falantes de língua portuguesa nos deixou isoladas/os nos debates sobre raça e direitos civis iniciados nos EUA, Inglaterra, França e países Africanos nas décadas de 1950 e 1960, assim como no nosso próprio continente composto por países, quase todos, falantes de espanhol. Tais reflexões chegam inicialmente através de poucas/os negras/os brasileiras/os que estavam, naquele momento, na

em um momento de extrema violência contra a população negra. Disponível em https://www.instagram.com/tv/CB_GcndFoDW/?utm_medium=copy_link. Acesso em:: 21 nov. 2021.

¹² (Belo Horizonte, MG 1935 - Rio de Janeiro, RJ 1994) Militante do movimento negro e do feminismo interseccional no Brasil, sua produção intelectual, reconhecida nacional e internacionalmente, é de fundamental importância para pensar as questões de gênero e raça. Mesmo depois de décadas de sua morte, seu pensamento continua coerente, sendo uma pedra fundacional para as discussões mais atuais. Foi uma das fundadoras do Movimento Negro Unificado (MNU), participou ativamente do Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN), fundou o Nzinga, coletivo de mulheres negras no Rio de Janeiro. Inaugurou o curso de Cultura Negra na Escola de Artes Visuais do Parque Lage - RJ, onde foi professora, contribuindo para a formação artística e intelectual de uma das escolas de artes mais importantes e também mais elitistas do Rio de Janeiro. Desenvolveu um pensamento autoral e precursor sobre o papel central das/os negras/os na formação sociocultural brasileira. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/?p=53181>. Acesso em:: 30 jun. 2021.

¹³ (Franca, SP 1914 - Rio de Janeiro, RJ 2011) Intelectual brasileiro, pan-africanista, escritor, artista plástico, professor universitário, ativista, um dos maiores entusiastas da cultura negra brasileira e defensor dos direitos humanos, no Brasil e no mundo. Fundador do Teatro Experimental do Negro (TEN), do Museu de Arte Negra (MAN) e do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO), idealizador do Movimento Negro Unificado (MNU) e membro atuante da Frente Negra Brasileira. Por conta da sua participação ativa na política, exilou-se nos Estados Unidos durante a ditadura militar, onde foi professor emérito pela Universidade Estadual de Nova Iorque em Buffalo e professor convidado na Escola de Artes Dramáticas na Universidade de Yale. Na Nigéria, foi professor convidado do Departamento de Línguas e Literaturas Africanas na Universidade de Ifé. Após voltar do exílio, foi deputado federal, senador da República e secretário do Governo do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/personalidades/abdias-nascimento/>. Acesso em:: 25 out. 2020.

¹⁴ (Santos, SP 1980) É mestra em Filosofia Política (2015) pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e uma importante ativista negra na contemporaneidade. Iniciou o contato com a militância ainda na infância, por influência de seu pai, estivador, militante e comunista, um homem que mesmo com pouco estudo formal, era culto. É autora de “Quem tem medo do feminismo negro?”; “Lugar de fala” e “Pequeno manual antirracista”, que desde o seu lançamento se mantém no ranking dos livros mais vendidos. Disponível em: https://www.ebiografia.com/djamila_ribeiro/. Acesso em:: 08 dez. 2021.

“diáspora da diáspora” — aqueles que tiveram a oportunidade de sair do Brasil, como Abdias Nascimento, Guerreiro Ramos¹⁵ e etc — mas com um alcance limitado. Na atualidade, estas reflexões estão sendo traduzidas gradualmente para o português e atingindo um público maior, portanto, além de ser uma bibliografia fundamental para essa pesquisa, o que significa dizer que talvez sem ela, a análise que este estudo propõe não seria possível, há uma nova safra de artistas racializadas/os que vêm sendo diretamente impactada por essas discussões e disputas — estéticas e discursivas — que podem aparecer de diversas formas em suas pesquisas e produções, construindo linguagens interdisciplinares, que chamaremos aqui de *linguagens negro-brasileiras*.

Iniciamos esta breve reflexão sobre linguagem lembrando que a história do povo preto não começa na escravização, tampouco permaneceu estagnada neste capítulo lamentável da práxis ocidental. Seu legado é muito maior e anterior ao sequestro, e segue para além disso, tanto no continente africano, como em diáspora. A África pré-colonial foi morada de diversas etnias e povos que conformaram diversas possibilidades de existir no mundo — normas, culturas, identidades, crenças, mitos, histórias e teorias — que, por vezes, são apropriadas ou apagadas pela estrutura de poder discriminatório instituída pela branquitude. Uma das principais táticas de dominação racial existentes, que atravessou todos os séculos seguintes, vigorando ainda no século XXI, é a desumanização do indivíduo racializado através da estigmatização, aglutinando todas as pessoas de cor (pretas e pardas) em uma só massa, desautorizando suas subjetividades e singularidades. Em seguida, criam-se fabulações sobre esses indivíduos, estereótipos que são repetidos diversas vezes, sucessivamente, até que se tornem “verdade”. Fixados aos fenótipos dos africanos e afrodescendentes, os estereótipos invadem o psicológico do sujeito, manipulando sua autoimagem e fomentando o auto ódio como um grave sintoma. Dirá Homi K. Bhabha (1992, p. 178):

Reside na força da ambivalência dar ao estereótipo colonial sua atual forma de ser: assegura sua repetição ao mudar as conjunturas históricas e discursivas; informa suas estratégias de individualismo e marginalização;

¹⁵ (Santo Amaro, BA 1915 - Los Angeles, EUA 1982) Sociólogo, político, bacharel em direito, professor universitário e figura de grande importância para as ciências sociais e para as discussões raciais, no Brasil e no exterior. Foi deputado federal, membro da delegação do Brasil junto à ONU, autor de inúmeros livros e artigos. Foi exilado no período da ditadura militar, radicando-se nos Estados Unidos. Retornou ao país em 1980 sem romper os laços com as instituições estadunidenses.

produz esse efeito de verdade provável e de predicabilidade que, no caso do estereótipo, deve aparecer sempre *em excesso*, mas do que ser provado empiricamente ou construído logicamente.

Outra tática, derivada da anterior, é a violência pura e simples, quando a presença física do sujeito é eliminada do espaço social por meio de um *poder disciplinar*¹⁶, representado principalmente pela letalidade da força policial, na prática do encarceramento e do extermínio em massa exercida pelo *Estado soberano*¹⁷, que tem como “responsabilidade” ditar quem pode viver e quem deve morrer, onde corpos negros sempre são condenados. No ano passado, ainda em contraposição às orientações de isolamento social e não-aglomeração, uma série de protestos antirracistas se fizeram necessários e tiveram como disparador a execução de um homem afro-estadunidense, George Floyd, cujo crime foi comprar um maço de cigarros com uma nota falsa de vinte dólares. Apenas vinte dólares foram suficientes para justificar o *direito de matar* garantido pelo Estado aos agentes policiais que o estrangularam em uma via pública de Minneapolis, em 25 de maio de 2020. O ato covarde foi gravado e viralizou rapidamente, causando grande indignação e comoção pelo mundo, motivando diversos protestos, tanto nas redes sociais como nas ruas de diversos estados americanos e de outras partes do mundo. A proporção que estas manifestações tomaram foi surpreendente, já que Floyd passa muito longe de ter sido o primeiro caso de abuso policial, mas foi graças a toda essa mobilização que esse caso, particularmente, foi investigado, e mais, seus algozes foram condenados à prisão.

Tais protestos acabaram por ir muito além da cobrança por responsabilidade e punição aos policiais que assassinaram Floyd, essas manifestações cobram um revisionismo histórico, onde alguns dos ícones da supremacia branca começaram a ser, literalmente, derrubados de seus pedestais. Manifestantes arrancam os

¹⁶ “O poder disciplinar [definido por Foucault] está preocupado, em primeiro lugar, com a regulação, a vigilância é o governo da espécie humana ou de populações inteiras e, em segundo lugar, do indivíduo e do corpo. Seus locais são aquelas novas instituições que se desenvolveram ao longo do século XIX e que “policiam” e disciplinam as populações modernas - oficinas, quartéis, escolas, prisões, hospitais, clínicas e assim por diante.”, em HALL, Stuart, “A identidade cultural na pós-modernidade” / Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro. DP&A, 2016. p. 42

¹⁷ Recomendamos a leitura do ensaio “Necropolítica” de MBEMBE. “Este ensaio pressupõe que a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder.”, MBEMBE, Achille. Arte e Ensaio, Revista do ppgav/eba/ufrrj, nº 32, dez. 2016. p. 123-151.

monumentos que homenageiam genocidas, traficantes de escravos e membros de grupos supremacistas brancos, advertindo sobre *o perigo de uma história única*¹⁸ e questionando os ídolos produzidos pela história oficial. Esses monumentos desempenham um papel importante para a manutenção das normas vigentes e a conservação das estruturas de poder, servem para nos lembrar de quem está no controle, “quem é que manda”, e que os espaços — público e privado — ainda estão em disputa, que a guerra contra o racismo e a *dominação da brancura* ainda não está ganha e o lugar pleiteado pelas minorias de poder ainda não está garantido.

Achile Mbembe (2018, p. 227) afirmará que “o papel das estátuas e dos monumentos coloniais é, portanto, fazer ressurgir no palco do presente os mortos que, quando vivos, atormentaram muitas vezes pelo fio da espada, a existência dos negros”. Os monumentos compõem a cena do racismo cotidiano no espaço público, disparando gatilhos na *psique*, deslocando a pessoa racializada de volta ao contexto da *plantation*, através do trauma colonial reacendido, como revelam os relatos transcritos e traduzidos por Grada Kilomba¹⁹ (2019) em “*Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano*”. A vida é cerceada pela ameaça constante da volta ao cativeiro, sendo esta uma ameaça real, comprovada pelas estatísticas do sistema

¹⁸ Texto adaptado da primeira palestra da escritora Chimamanda Ngozi Adichie (Enugu, Nigéria. 1977), ao qual destaco o seguinte trecho:

É impossível falar sobre a história única sem falar de poder. Existe uma palavra em igbo na qual sempre penso quando considero as estruturas de poder no mundo: *nkali*. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer “ser maior do que outro”. Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio de *nkali*: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder.

O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva. O poeta palestino Mourid Barghouti escreveu que, se você quiser espolar um povo, a maneira mais simples é contar a história dele e começar com “em segundo lugar”. Comece a história com as flechas dos indígenas americanos, e não com a chegada dos britânicos, e a história será completamente diferente. Comece a história com o fracasso do Estado africano, e não com a criação colonial do Estado africano, e a história será completamente diferente.

Há pouco tempo dei uma palestra numa universidade e um aluno me disse que era uma grande pena que os homens nigerianos fossem agressivos como o personagem do pai no meu romance. Eu disse a ele que tinha acabado de ler um livro chamado *O psicopata americano* e que achava que era uma grande pena que os jovens americanos fossem assassinos em série.

Bem, obviamente eu disse isso num leve ataque de irritação. Mas jamais teria me ocorrido pensar que, só porque li um romance na qual o personagem era um assassino em série, ele de alguma maneira representava todos os americanos. Não digo isso porque me considero uma pessoa melhor do que esse aluno, mas porque, graças ao poder econômico e cultural dos Estados Unidos, tive acesso sobre muitas histórias desse país. Já tinha lido Tyler, Updike, Steinbeck e Gaitskill. Não tinha uma história única dos Estados Unidos. (ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O Perigo de uma história única*. Ed. Companhia das letras. São Paulo. 2019. p. 22 - 25.)

¹⁹ Grada Kilomba (Lisboa, Portugal. 1968) Escritora, teórica, professora universitária e artista portuguesa radicada na Alemanha. Possui formação na área da psicologia e investiga a memória e o trauma vinculados às questões de raça e gênero. Sua atuação interdisciplinar, entre os campos acadêmico e artístico, se faz de forma a dar conta das experiências fragmentadas de estar no mundo das pessoas racializadas.

prisional²⁰, ou pelos dados do finado sistema manicomial, tão bem descrito por Lima Barreto²¹ em seu “Diário do Hospício” de 1920. Desde 2019, o sistema manicomial ameaça ser reativado no Brasil²².

O artista Tiago Sant’Ana²³, que possui uma série de trabalhos cuja principal materialidade é o açúcar, principal artigo produzido pelo regime escravocrata do Brasil colônia, produz uma série chamada “Sapatos de açúcar” (2018) que pode traduzir muito bem a fragilidade da condição de liberdade do povo preto. No período colonial, o sapato se tornou uma metáfora para “*negro liberto*” já que as pessoas escravizadas eram proibidas de calçá-los. Ao sustentar sapatos feitos de açúcar sobre as águas com as mãos erguidas acima do corpo submerso, o artista consegue transmitir para o espectador a sensação de desejo de liberdade, bem como a vulnerabilidade dessa condição. Ao menor contato com a água, ou seja, ao menor descuido esses sapatos feitos de açúcar se desfazem, sendo os sapatos um símbolo da liberdade.

²⁰ Recomendo a leitura de “Encarceramento em massa” da escritora e antropóloga Juliana Borges, publicado pela Coleção Feminismos Plurais coordenada pela filósofa Djamila Ribeiro, onde a escritora questiona o super encarceramento no Brasil, terceiro país que mais encarcera pessoas no mundo em números absolutos e está entre os trinta países com as maiores taxas de encarceramento do mundo.

²¹ (Rio de Janeiro, RJ 1881 - 1922) Foi jornalista e escritor do subúrbio carioca. Publicou romances, sátiras, contos, crônicas e uma vasta obra em periódicos, principalmente em revistas populares ilustradas e periódicos anarquistas do início do século XX. A maior parte de sua obra foi redescoberta e publicada em livro após sua morte por meio do esforço de Francisco de Assis Barbosa e outros pesquisadores, levando-o a ser considerado um dos mais importantes escritores brasileiros. É autor de “Triste fim de Policarpo Quaresma” (1911), obra frequentemente lida por alunas/os do ensino básico. Foi invisibilizado profissionalmente por conta de sua crítica contundente e combativa que desagradava a “elite cultural” da época. Em situação de sofrimento mental, o escritor é internado diversas vezes em hospitais psiquiátricos, vivência que lhe rendeu a escrita de diários do hospício e o romance “Cemitério dos Vivos” (1921). Disponível em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Lima_Barreto_\(escritor\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lima_Barreto_(escritor)). Acesso em:: 21 nov. 2021.

²² FIGUEIREDO, Cecília. Governo Bolsonaro incentiva eletrochoques e propõe a volta dos manicômios - Especialistas criticam documento do Ministério da Saúde e veem retrocessos: ‘Desrespeito à democracia’. 8 fev. 2019. Disponível em:

<https://www.brasildefato.com.br/2019/02/08/governo-bolsonaro-incentiva-eletrochoques-e-propoe-a-volta-dos-manicomios>. Acesso em:: 5 jun. 2021.

²³ Tiago Sant’Ana (Santo Antônio de Jesus, BA. 1990) é artista visual, curador e doutorando em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia. Seus trabalhos imergem nas tensões e representações das identidades afro-brasileiras, entendendo as dinâmicas que envolvem a produção da História e da memória. Disponível em: <https://tiagosantanaarte.com/sobre/>. Acesso em:: 05 jun 2021.

Figura 1 - Da Série Sapatos de Açúcar.



Tiago Sant'Ana, 2018. Fonte: <https://tiagosantanaarte.com/2019/03/19/sapatos-de-acucar/#jp-carousel-531>

Na maioria das pinturas do período colonial, mesmo naquelas datadas de um período em que já haviam muitas pessoas negras libertas, inclusive pessoas socialmente influentes, havia uma escolha intencional de representar esses corpos sempre em posição de servidão, e são justamente essas imagens que costumam recheiar os livros didáticos que se propõem a contar a história do Brasil e do mundo. “Sapatos de açúcar” também nos lembra que nenhuma vitória do povo preto foi alcançada sem luta, nada foi dado, tudo foi arduamente conquistado. Se alguns de

nós podem hoje desfrutar de certa liberdade, foi porque nossos ancestrais sonharam e disputaram o futuro, por vezes deram suas vidas por ele.

Quando um monumento de um mercador de escravos cai, é derrubado, lançado ao fundo de um rio, e vem a ser substituído pela figura de uma pessoa negra, uma batalha é ganha, sobretudo no campo simbólico e imagético. Foi o que aconteceu no Reino Unido em decorrência de um dos atos antirracistas que rodaram o mundo. Uma ativista negra com o punho erguido, em uma referência explícita ao *Movimento Black Power*, preencheu o lugar antes ocupado por um monumento colonial. A figura dessa mulher negra sob um pedestal no Reino Unido, antes ocupado por um homem branco escravocrata²⁴, torna-se o símbolo contemporâneo do empoderamento do povo negro e corre o mundo através de *likes* e *compartilhamentos* nas redes sociais. A mulher representada neste “*monumento à luta do movimento negro*” é Jen Reid, mas o que essa imagem representa, extrapola os limites da própria pessoa, representa um coletivo imenso, uma comunidade de milhões de mulheres negras em todo o mundo. Mulheres de hoje e também suas ancestrais, mulheres de hoje e também suas descendentes. Mulheres e homens, seus irmãos e vítimas da mesma opressão de raça. Mulheres, homens e dissidentes de gênero. Por reconhecer a força desse gesto, a estátua “*A Surge of Power*” [*Uma Onda de Poder*], foi removida em apenas 24 horas. “A imagem é aniquilada pois é reconhecido o seu perigo”²⁵.

²⁴ O atual prefeito de Bristol (Reino Unido) anunciou no dia 28 de maio de 2021 que a estátua que homenageia um genocida responsável pela morte e sequestro de milhares de africanos, e que foi lançada no rio Avon em julho do ano passado, foi resgatada e fará parte de uma exposição do museu M Shed. Além disso, será aberta uma consultoria pública para saber o destino da estátua que, segundo o prefeito da cidade, “deve ser decidido pelo povo de Bristol”. O pacto narcísico da branquitude nunca falha. Quando o prefeito resgata este monumento e sugere uma consulta pública para decidir o destino do mesmo, está contando com o suporte deste mesmo pacto narcísico. Não resta dúvidas de que este objeto voltará a ocupar um lugar de destaque, seja no espaço público, seja no espaço privado de um jardim particular ou de uma galeria de arte. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/07/estatua-de-ativista-negra-substitui-a-de-trafficante-de-escravos-no-reino-unido.shtml>> Acesso em:: 22 de jul. 2020

²⁵ FERNANDES, Thiago. Por que destruímos imagens? Dasartes. 26 jun. 2020. Disponível em: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/por-que-destruimos-imagens/>. Acesso em:: 20 jun 2021.

Figura 2 - Escultura feita pelo artista britânico Marc Quinn substituiu estátua de escravocrata em Bristol.



Geoff Caddick, 2020. Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/07/e-statua-de-ativista-negra-que-substituiu-escravocrata-e-removida-no-reino-unido.shtml>

Figura 3 - Panteras Negras em 1968.



Pirkle Jones, 1968. Fonte: National Museum of African American History and Culture.

Este ocorrido vem no mesmo mote que provocou a queda de diversos monumentos coloniais ao redor do mundo, provocando uma revisão histórica na paisagem de diversas cidades. No Chile, durante cerca de 3 meses de protestos políticos em 2019, ao menos 329 monumentos públicos sofreram intervenção de manifestantes. Em La Serena, o monumento em homenagem ao colonizador espanhol Francisco de Aguirre foi derrubado e, também, substituído por uma escultura feminina de minoria étnica, “Milanka”, em homenagem à mulher da cultura indígena *diaguata*. A imagem dos manifestantes sobre o monumento em homenagem ao militar e político do século XIX, Manuel Baquedano, no centro de Santiago, tornou-se símbolo dos atos políticos no país. Dentre as demais estátuas, algumas foram totalmente destruídas, outras tiveram seus corpos arranhados, pichados com palavras de ordem e os olhos pintados de vermelho, em alusão à violência dos policiais, que atiram com balas de borracha propositalmente nos olhos dos manifestantes causando cegueira.

Figura 4 - Torso de mulher diaguita instalado onde estava a estátua de Francisco de Aguirre no Chile.



Lautaro Carmona, 2019. Fonte: <https://www.impreso.diarioeldia.cl/magazine/instalan-torso-mujer-diaguaita-donde-se-encontraba-estatua-francisco-aguirre>

No Canadá, os monumentos em homenagem às rainhas Vitória e Elizabeth II foram derrubadas em protestos que ocorreram no Dia do Canadá, em 1º de julho, após se descobrirem valas onde foram jogados os corpos de mais de mil crianças indígenas que estavam sob a tutela de escolas gerenciadas pela Igreja Católica. Na Colômbia, manifestantes derrubaram e arrastaram a estátua de Cristóvão Colombo pelas ruas de Barranquilla no mês de junho de 2021. E mais recentemente, no Brasil, no dia 24 de julho de 2021, o monumento erguido em 1963 pelo escultor modernista Júlio Guerra, que homenageia o bandeirante Borba Gato, também conhecido como *Anhanguera* — palavra indígena do tronco tupi que pode significar *diabo velho*, *espírito maligno* ou *valentão* — foi incendiado em um ato organizado por um coletivo identificado como *Revolução Periférica*. Não foi a primeira vez que o monumento foi ameaçado, esse mesmo monumento foi pichado em 2016, juntamente com o “Monumento às Bandeiras” (1953) de Brecheret. Após a onda de contra-ataques a esse tipo de imagem pelo mundo, Borba Gato passou a ser monitorado para evitar que fosse derrubado, porém não escapou das chamas. O fato

é que essas figuras fazem parte de um projeto de dominação imagética que atua em diversas linhas simultaneamente.

Figura 5 - Grupo de pessoas ateou fogo à estátua de Borba Gato, na Zona Sul de SP, 2021.



Fonte: Reprodução/ TV Globo, 2021

Todas essas manifestações de repúdio a esses monumentos que vem acontecendo pelo mundo, classificadas por quem se beneficia dessas imagens nas paisagens urbanas como “*antidemocráticas*”, nos indicam que até mesmo nossos questionamentos podem estar ultrapassados. Ao invés de nos perguntarmos se esses monumentos deveriam ser retirados ou não, já deveríamos estar nos perguntando por que eles ainda estão lá. Se matar, roubar, sequestrar e escravizar são crimes hediondos no século em que vivemos, por que ainda existem homenagens à criminosos pelas cidades do mundo? No caso de *Anhanguera*, já existe uma petição pública em circulação pedindo a substituição deste monumento por um que homenageie Tereza de Benguela²⁶, uma líder quilombola cujo rosto

²⁶ Tereza de Benguela, cuja imagem que conhecemos foi atribuída a ela por não haver registro oficiais, foi escravizada fugida do capitão Timóteo Pereira Gomes, Teresa foi esposa de José Piolho, que chefiava o Quilombo do Piolho ou do Quariterêre, entre o rio Guaporé (a atual fronteira entre Mato Grosso e Bolívia) e a atual cidade de Cuiabá, na década de 1740. Com a morte de José Piolho, Teresa se tornou a rainha do quilombo no início dos anos 1750, e, sob sua liderança, a comunidade negra e indígena resistiu à escravidão por duas décadas, sobrevivendo até 1770, quando o quilombo foi destruído pelas forças de Luís Pinto de Sousa Coutinho e a população (79 negros e 30 índios), morta ou aprisionada. Os sobreviventes passaram por humilhação pública, e foram marcados em

desconhecemos, que viveu em lugar incerto, vítima de apagamento histórico, cujo dia de homenagem é dia 25 de julho.

Mas quem de nós é capaz de duvidar que tenha chegado o momento de finalmente *começar por si mesmo* e, enquanto a Europa se extravai, acometida pela doença de não saber onde se situa no mundo e em relação a ele, fincar o pé e fundar algo inteiramente novo? Para isso, será acaso necessário esquecer o negro ou, pelo contrário, salvaguardar sua força em relação ao que é falso, seu caráter luminoso, fluido e cristalino - esse estranho sujeito escorregadio, serial e plástico, constantemente mascarado, firmemente situado em ambos os lados do espelho, ao longo de uma fronteira que ele não para de ladear? (MBEMBE, 2018, p.22)

O objetivo principal dos mecanismos de opressão racial é evitar o nosso encontro — dividir para conquistar —, pois o encontro parece ser a única maneira de “sobreviver àqueles que [nos] inventaram”²⁷. Luiz Antônio Simas cita Roberto Moura: “Não é o samba que dá origem a roda, é a roda que dá origem ao samba”²⁸. É a partir da necessidade de se criar redes de sociabilidade, de proteção, de construção de identidade, memória e da necessidade de cura que nasce a chamada cultura afro-diaspórica. Os quilombos são uma das primeiras experiências de autonomia e liberdade da comunidade negra nas Américas. “Quilombo não significa escravo fugido. Quilombo quer dizer reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial.” (NASCIMENTO, 2019, p. 289). Na história da arte, disporíamos, desde sempre, de referências mais plurais se não fosse a “obstinação colonial em dividir, classificar, hierarquizar e diferenciar”²⁹ sob uma lógica racista. Para definir o que é e o que não é legítimo, criam-se classificações como *naif*, *artesanato*, *artefato*, *cultura popular*, *primitivismo*, *étnico*, *identitário* e etc, definições onde a “clivagem criada permanece”³⁰. Esses termos, criados com o intuito de excluir, impõem uma distância proposital entre o que é a *Arte* — com *A maiúsculo* — e o que pertence a uma categoria que se aproxima dela, mas não o é.

É por entender que estes termos, assim como *afro-brasileiro* ou *afro-diaspórico*, contribuem para uma classificação reducionista dentro da arte

ferro com a letra F, de fujão, e devolvidos aos seus antigos donos. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Tereza_de_Benguela> Acesso em:: 30 jul. 2021.

²⁷ MBEMBE, A. *Crítica da Razão Negra*. Ed. n-1 edições. São Paulo, 2018. p. 22

²⁸ SÁ, Eduardo. Luiz Antônio Simas, um intelectual das ruas cariocas. *Mídia Ninja*. 01 dez. 2019. Disponível em: <https://midianinja.org/eduardosa/luiz-antonio-simas-um-intelectual-das-ruas-cariocas/>> Acesso em:: 2 de jan. 2020.

²⁹ MBEMBE, A. *Crítica da Razão Negra*. Ed. n-1 edições. São Paulo, 2018. p. 22

³⁰ *Ibidem*. p. 22

contemporânea, e que dizem respeito a um nicho não necessariamente ocupado por pessoas negras, que sugiro o termo *linguagens negro-brasileiras* para este estudo, por se tratar de um estudo do campo da linguagem, que esteve desde sempre no repertório da arte branca, apenas. Os principais problemas que os termos já existentes trazem para essa pesquisa, são, em primeiro lugar, a falta de representatividade já que, muitas vezes, artistas não-racializados se apropriam de uma estética “étnica/afro/identitária”, como ocorrerá em Verger, Carybé e até entre alguns artistas brancos da contemporaneidade, que tratam essa estética como uma espécie de assunto ou tema. Guerreiro Ramos (1982, p. 215) dirá:

Há o tema do negro e há a vida do negro. Como tema, o negro tem sido, entre nós, objeto de escarpelação perpetrada por literatos e pelos chamados “antropólogos” e “sociólogos”. Como vida ou realidade efetiva, o negro vem assumindo seu destino, vem se fazendo a si próprio, segundo lhe tem permitido as condições particulares da sociedade brasileira. Mas uma coisa é o negro-tema; outra, o negro-vida. O negro-tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção.

A segunda questão é que, em se tratando de pessoas negras que produzem arte, nem sempre a estética que elas entregam, é o que se espera por parte de artistas dentro de um recorte racial, assim como nem sempre o debate racial estará contido em suas narrativas, pelo menos não da maneira que se espera, pelo martírio, pela dor ou pela violência, mas sim pela ótica do empoderamento, da disputa e até mesmo da vingança. “O negro-vida é, entretanto, algo que não se deixa imobilizar; é despistador, proteico, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje.” (RAMOS, 1982, p. 215)

Não é de interesse desta pesquisa investigar a aderência da produção de artistas negras/os às instituições e aparelhos hegemônicos da arte através de análises quantitativas de acervos ou exposições, tampouco pretende se aprofundar na representação do negro ao longo da história. Pretendemos sim, analisar obras, contextos e linguagens de artistas auto declaradamente racializadas/os. Além disso, investigar os métodos e articulações que essas/es artistas, que experimentam uma emergência na atualidade, possuem com sua própria comunidade, levando em consideração a ampla diversidade de seus trabalhos. Este estudo tem por objetivo

lançar luz sobre os pontos cegos, as invisibilidades, em um exercício de olhar a partir de um ponto de vista que funcione sobre outras lógicas e por outras razões, pelo qual podemos rever ideias, como a de “azar histórico” (NAVES, 2002) da história da arte brasileira, onde parecemos estar sempre “atrasadas/os” em relação ao tempo histórico universal.

Em clave mais geopolítica, David Carrier indica, em *A World Art History and its Objects* (2008), que uma genuína história da arte mundial começará a ser possível quando historiadores da arte de outros contextos revidarem o olhar que o Ocidente aplica sobre eles e passarem a interpretar a arte ocidental com princípios a ela estranhos, derivados de suas próprias tradições artísticas. (CONDURU, 2014, p. 52)

O diálogo entre os anéis de fogo da série “Devolta” (2020) de Diambe da Silva³¹, construídos em torno dos monumentos que povoam uma cidade colonial como o Rio de Janeiro, meses antes dos atos e protestos empreendidos em Minneapolis e propagados para o mundo, comprovam que o *timing* é perfeito para abandonarmos a ideia conformada de descompasso histórico ou “terceiro mundismo global” da arte brasileira.

Figura 6 - Devolta, 2020.



Fonte: Diambe da Silva, 2020. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/240/desafios-e-surpresas-nas-artes-visuais--em-2020>

³¹ Diambe da Silva (Rio de Janeiro, RJ. 1993) é comunicóloga e artista visual nascida e criada na periferia do Rio de Janeiro. Sua produção artística se move entre cinema, escultura e coreografia e frequentemente lidando com materialidades como cimento, comida, gravura, fotografia e palavras que são elaboradas na medida em que cria comparsas em situação de diáspora. Disponível em: <https://www.pivo.org.br/residencias/participantes/diambe/>. Acesso em:: 23 jun. 2021.

Figura 7 - [Imagem que viralizou nas redes sociais durante protesto em Minneapolis/EUA].



Fonte: Instagram. Autoria desconhecida, 2020..

Se hoje o campo da arte internacional se volta para discussões ditas *identitárias*, para pensar *racialidade*, o Brasil, cuja população negra é a maior do mundo fora da África, possui todas as condições para liderar esse debate. É irônico que um país que sempre se pretendeu branco, desde o início de sua era moderna, tenha a oportunidade de sair das sombras e do ostracismo da História da Arte mundial pelas mãos daqueles que se pretendia destruir³².

³² Inspirados pelas teorias eugenistas que vigoraram ao redor do mundo entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX, que defendia o padrão genético e fenotípico branco europeu como superior às demais “raças”, alguns intelectuais brasileiros desenvolveram a *tese do branqueamento*, a fim de livrar o Brasil das influências culturais das “raças degeneradas” (negros e indígenas), a fim de construir uma identidade branca para a população do país que mais recebeu negros sequestrados vindos de África, sendo também o último país das Américas a abolir a escravização e que mais dizimou povos originários da terra. A seguir, trecho de comunicação de João Baptista de Lacerda, intitulada “*Sur les métis au Brésil*” [Sobre os mestiços do Brasil], realizada em 1911 em Paris na ocasião do Primeiro Congresso Universal das Raças: “A seleção sexual contínua aperfeiçoa sempre ao subjugar o atavismo e purga os descendentes de mestiços de todos os traços característicos do negro. Graças a este procedimento de redução étnica, é lógico supor que, no espaço de um novo século, os mestiços desaparecerão do Brasil, fato que coincidirá com a extinção paralela da raça negra entre nós. Depois da abolição, o negro entregue a ele próprio começou por sair dos grandes centros civilizados, sem procurar melhorar no entanto sua posição social, fugindo do movimento e do progresso ao qual não poderia se adaptar. Vivendo uma existência quase selvagem, sujeito a todas as causas de destruição, sem recursos suficientes para se manter, refratário a qualquer disciplina que seja, o negro se propaga pelas regiões pouco povoadas e tende a desaparecer de nosso território, como uma raça destinada à vida selvagem e rebelde à civilização.” Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/wRVg8H99n65JLwhF9BMbHpF/?lang=pt>. Acesso em: 30 jun. 2021.

Inspirada pela intenção e pela estratégia de Manuel Querino³³, primeiro historiador da arte afro-brasileira que se dedicou à historiografar as/os artistas brasileiras/os do seu tempo e do seu contexto em “Artistas Baianos” de 1909, desejo dedicar esta pesquisa de dissertação de mestrado a historiografar algumas/uns das/os minhas/meus contemporâneas/os. Tendo aprendido através das leituras preciosas de intelectuais como Lélia Gonzalez e Abdias Nascimento sobre a importância da representatividade na construção da autoestima de um povo, e sendo educadora, além de mulher negra, ciente de que, como diz Fanon na epígrafe deste trabalho, “*já é tarde demais*”. Começo este estudo, não como quem já sabe, mas como quem deseja aprender, e é também por essa razão que esta escrita precisa ocorrer em primeira pessoa, não há como haver distanciamento entre o assunto proposto e a autora da pesquisa.

Para defender o ponto de vista que estamos tentando consolidar aqui, observamos a necessidade de elaborar uma metodologia que ainda não está plenamente definida e que todos nós, pesquisadoras/es negras/os do campo da arte — e dos demais campos —, estamos tentando desenvolver, tendo em vista que as metodologias acadêmicas hegemônicas não nos servem em diversos momentos — “temos que criar nossos próprios instrumentos práticos e teóricos” (RAMOS, 1982, p.216), pois “as ferramentas do mestre nunca vão desmantelar a casa-grande” (LORDE, 1979). Estamos diante de um grande trabalho que precisa ser feito, inclusive de construção de conceitos e de vocabulário. Quanto à bibliografia apresentada, esta virá, em sua imensa maioria, de estudos dos campos da sociologia, da antropologia ou da filosofia, raramente do próprio campo da arte, o que já nos aponta um indício de que esse campo pouco dedicou-se a analisar determinados recortes, como um sintoma de um plano político de apagamento e exclusão, conforme temos denunciado há algum tempo.

³³ (Santo Amaro da Purificação, BA, 1851 – Salvador, BA, 1923) foi um dos mais destacados intelectuais baianos, é considerado pelo professor Jeferson Bacelar (UFBA) como um dos fundadores da Antropologia brasileira. Foi aluno fundador do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia e da Escola de Belas Artes, pintor, escritor, abolicionista e pioneiro nos registros antropológicos e na valorização da cultura africana na Bahia. Além de publicar inúmeros artigos na Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, instituto do qual era membro-fundador, podemos destacar entre as diversas obras de Manuel Querino: *Artistas Baianos* (1909), *A Bahia de outrora* (1916) e *O Colono Preto como Fator da Civilização Brasileira* (1918). Seu trabalho mais conhecido, no entanto, é a publicação póstuma *Costumes Africanos no Brasil* (1938), composta por um conjunto de artigos do autor selecionados por Arthur Ramos. Disponível em: http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/07/17/manuel-querino?fbclid=IwAR2DSk7lcS5VsCU1kGV0H20ng8NAuN7-pp14bT1DvByzLHL9jhU_I9yi4xE Acesso em: 23 jun. 2021.

1 A CONSTRUÇÃO DA ETNICIDADE

1.1 Tornar-se Negra/o

Como já anunciado na introdução deste trabalho, esta escrita se organizará em primeira pessoa. Dito isso, gostaria de falar um pouco sobre as razões que me levaram a querer dedicar minha pesquisa de mestrado a este tema. É comum que as pessoas escolham seus temas de pesquisa dentre assuntos aos quais elas possuem um conhecimento prévio, geralmente escreve-se sobre aquilo que já se sabe ou que se tenha uma hipótese, basicamente. Pelo fato de eu ser uma mulher negra, pode-se pensar que escolhi este tema por uma questão de afinidade, mas a verdade é que quando iniciei esta pesquisa, a minha intenção não era dissertar sobre um assunto já conhecido por mim, pelo contrário, pretendia estudar algo que eu, na verdade, não dominava, mas acreditava que precisava saber, menos pelo fato de ser negra e mais por ser professora de formação em um país onde pelo menos 55,8% da população é auto declaradamente negra ou parda. Tomando emprestadas as palavras de Neusa Santos Souza³⁴ (1983, p. 18): “Aqui esta experiência é a matéria prima. É ela quem transforma o que poderia ser um mero exercício acadêmico, exigido como mais um requisito da ascensão social, num anseio apaixonado de produção de conhecimento.”

Não recebi, ao longo da minha infância e adolescência, nenhum tipo de conscientização racial por parte da minha família. Sou filha de uma mulher preta que ignora as sequelas dos 388 anos de escravidão e a dívida histórica impagável que este país sustenta em relação às populações afrodescendentes e indígenas, dizendo coisas como: “*Eu não vejo cor, vejo pessoas*”. Gilcélia dos Santos Leite, minha mãe, trabalha em casas de família desde os 7 anos de idade, mas acredita que foi ela quem escolheu não estudar, mesmo ainda muito pequena para tomar qualquer tipo

³⁴ (Cachoeira, BA 1948 - Rio de Janeiro, RJ 2008) foi uma importante pesquisadora do campo da psiquiatria e psicanálise e também escritora brasileira. Sua dissertação de mestrado intitulada “Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social”, que traz o estudo da autora sobre a vida emocional e da saúde mental das pessoas negras, é considerada uma referência no que diz respeito aos aspectos sociológicos e psicanalíticos da negritude e um marco do debate contemporâneo a respeito da psicologia negra no Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V4WHFs8PGm0>. Acesso em: 12 jul. 2021.

de decisão sobre si mesma. Ela se agarra a ilusão de que teve e tem total domínio sobre a sua vida e a sua história, talvez seja uma técnica desenvolvida para não enlouquecer, mas a verdade é que, antes que ela escolhesse abandonar os estudos para trabalhar ainda na primeira infância, a sociedade brasileira, autoritária e escravocrata, já tinha determinado o seu lugar. Digamos então que sua vontade coincidiu com a vontade da norma social. “‘Eu acreditava estar construindo um eu’, mas ‘o branco [...] os teceu para mim através de mil detalhes, anedotas, relatos’”. (FANON Apud MBEMBE, 2018, p. 198)

Sou filha de uma mulher preta que sofreu e sofre diversos episódios de racismo recorrentemente, mas que nunca problematiza essas questões com receio de parecer *vitimista*, dizendo: “*eu não me coloco nesse lugar*”. Eu mesma presenciei diversas cenas na infância, mas não entendia o porquê de ela ser sempre confundida com uma funcionária das lojas das quais éramos clientes, por exemplo, só fui compreender o que estava acontecendo ali anos mais tarde, justamente quando “*torno-me negra*”, o que, para mim, demorou um pouco mais para acontecer. Hoje lembro de quando era pequena, em período de férias escolares e minha mãe me levava para as casas onde ela era faxineira, lembro dela fazendo uma faxina pesada na casa de uma família branca, onde a patroa, uma psicóloga, falava sentada à mesa sobre “*criolice*”. Ela dizia algo como “*criolice não tem a ver com a cor da pele, mas com o comportamento da pessoa, que se comporta como crioulo, que faz criolice*”, se referindo ao “*mau comportamento*” de pessoas negras. Me dou conta que minha mãe, hoje com 58 anos, está há pelo menos 5 décadas nessa *terapia de auto ódio*, ouvindo esse tipo de coisa diariamente nas cozinhas das casas onde trabalha desde os 7 anos de idade, quando inclusive sofreu uma terrível queimadura de óleo quente na mão, onde a cicatriz está até hoje, justamente por ser ainda uma criança muito pequena, lidando com coisas perigosas.

Para que a minoria colonizadora mantivesse e consolidasse sua dominação sobre a população de cor, teria de promover no meio brasileiro, por meio de uma inculcação dogmática, uma comunidade linguística, religiosa, de valores estéticos e de costumes. Só assim, diria Gumpłowicz, poderia apoiar sua autoridade em sólidos pilares, o que sempre constitui, para todo poder, um valioso elemento de conservação, uma efetiva garantia de duração. (GUERREIRO RAMOS, 1982, p. 219)

Lélia Gonzalez dirá: “A gente não nasce negro, a gente se torna negro. É uma conquista dura, cruel e que se desenvolve pela vida da gente afora”³⁵. Talvez, se eu tivesse lido Carolina Maria de Jesus³⁶ e Solano Trindade³⁷ na escola, se eu soubesse que Machado de Assis e Lima Barreto eram negros naquela época, ou Pedro Américo, autor de “Independência ou Morte”, obra presente em todos os livros didáticos de História Geral e do Brasil. Se além de Tarsila do Amaral também me tivessem sido apresentadas Yêdamaria³⁸ e Maria Auxiliadora³⁹, acredito que eu teria construído em mim e sobre mim, um imaginário muito diferente. Ao invés disso, as pessoas negras presentes nos meus livros didáticos estavam sempre em posição de inferioridade e servidão, sendo açoitadas ou “carinhosamente” domesticadas como cachorrinhos. Certa vez, em um dos primeiros anos escolares, um aluno perguntou para a professora — branca — por que nossos cabelos eram crespos. Ela respondeu que Deus fez os cabelos das pessoas negras crespos dessa forma,

³⁵ BARRETO, Raquel. Uma pensadora brasileira. Revista Cult, Ed 247. 3 jul. 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/lelia-gonzalez-perfil/>> Acesso em:: 25 out. 2020.

³⁶ Maria Carolina de Jesus (Sacramento, MG 1914 - São Paulo, SP 1977) é considerada uma das escritoras mais importantes do Brasil. Sua principal obra é Quarto de despejo, que chegou a ser traduzido para catorze línguas. A escritora morou boa parte de sua vida na favela do Canindé (SP) e para alimentar a si e aos seus 3 filhos, trabalhava como catadora de materiais recicláveis. Carolina de Jesus era também compositora e poetisa. Sua obra e vida permanecem objetos de diversos estudos, tanto no Brasil quanto no exterior. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/58-carolina-maria-de-jesus>. Acesso em:: 12 jul. 2021.

³⁷ Solano Trindade (Recife, PE 1908 - Rio de Janeiro, RJ 1974) foi poeta, pintor, ator, teatrólogo, cineasta e militante do movimento negro brasileiro. No ano de 1934 idealizou o I Congresso Afro-Brasileiro no Recife, Pernambuco, e participou em 1936 do II Congresso Afro-Brasileiro em Salvador, Bahia. Sua poesia registra a sua biografia, marcada por uma identidade racial e social, identificada com a negritude e com as classes populares. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/429-solano-trindade>. Acesso em:: 12 jul. 2021.

³⁸ Yêdamaria (Salvador, BA 1932 - 2016) formou-se na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA) onde, em 1956, recebeu o prêmio Menção Honrosa no Salão Baiano de Artes Plásticas. Em 1972 ingressou no corpo docente da Escola de Belas Artes da UFBA lecionando Desenho e Gravura. Em 1977 partiu para os Estados Unidos onde cursou seu mestrado pela Illinois State University. Expôs em várias exposições individuais e coletivas, tais como A mão afro-brasileira (Museu de Arte Contemporânea, 1988), Primeira Bienal Nacional da Bahia (1966), Celebração da Cultura Latino-Americana no Museu de Ciência de Buffalo (EUA, 1990), Retrospectiva na Art Gallery of Califórnia State University, Northridge, Califórnia (EUA, 1991), Centro Cultural da Caixa Econômica Federal de Salvador (2000).” Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2017/07/03/y%C3%AAdamaria>> Acesso em:: 11 ago. de 2020.

³⁹ Maria Auxiliadora (Campo Belo, MG 1935 - São Paulo, SP 1974) foi uma artista plástica autodidata que teve reconhecimento no campo da arte, inclusive no exterior, por ter tido contato com pessoas influentes internacionalmente ainda em vida. A artista tinha sempre como centralidade de suas obras a figura do sujeito negro, e seus principais assuntos eram a vida no campo, o carnaval e as festas populares, os terreiros de umbanda e candomblé, o cotidiano e, já no final da vida, retratou a si mesma e sua própria luta contra a doença. Em 1977, o então diretor do MASP, Pietro Maria Bardi, escreveu um livro em quatro idiomas sobre a artista. Em virtude do projeto “Histórias Afro-Atlânticas” (MASP e Instituto Tomie Ohtake), a artista recebeu uma exposição individual, “Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência”, no MASP em 2018. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/maria-auxiliadora-da-silva-vida-cotidiana-pintura-e-resistencia>. Acesso em:: 11 ago. 2020

assim como a pele escura, para que pudessem aguentar o trabalho nos campos embaixo de Sol forte. Ou seja, Deus nos fez dessa forma prevendo que seríamos escravizados, ou pior, nos criou como escravos, portanto deveríamos ter a cor da pele e os cabelos adequados para esse tipo de condição.

A maioria de nós, “*torna-se negra/o*” através do racismo estrutural e estruturante que age de maneira degradante. É o racismo que nos informa sobre nossa condição, que nos dá as primeiras impressões sobre nós mesmas/os: nossos cabelos, a cor da nossa pele, o formato do nosso rosto, nariz, boca, nossa ancestralidade, religiosidade, fé, e todas as coisas que constroem a nossa subjetividade. Isso acontece de uma forma violenta e muitas vezes nos parece a única forma possível de acontecer, ou seja, ao mesmo tempo em que nos percebemos como pessoas negras, também nos percebemos em uma posição de inadequação, diferença, inferioridade e não pertencimento. É quando começo a perceber também os inúmeros episódios de racismo que eu mesma sofri sem me dar conta, racismo disfarçado de elogio, reconhecimento ou proteção, pois na maioria das vezes, especialmente no Brasil, “*grassa um racismo sem raça*” (MBEMBE, 2018, p. 21), a propósito, um método cruelmente sofisticado de dominação racial.

Produto de um maquinário social e técnico indissociável do capitalismo, de sua emergência e globalização, esse termo [negro] foi inventado para significar exclusão, embrutecimento e degradação, ou seja, um limite sempre conjurado e abominado. Humilhado e profundamente desonrado, o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa e o espírito em mercadoria - a cripta viva do capital. (MBEMBE, 2018, p. 21)

Antes da Europa inaugurar o seu *plano de poder* baseado em um regime discriminatório, não existiam pessoas negras no território que hoje chamamos de África, o que existiam eram pessoas de diversas etnias. Esse termo foi criado por uma lógica de dominação racial dentro de um contexto capitalista para transformar seres humanos em insumos. O campo da representação teve, e ainda tem, um papel fundamental para o sucesso dessa estratégia de opressão. Por um lado, vemos sujeitos negros sempre representados como figuras marginais, deste modo, a sua imagem, gradualmente foi se transformando em sinônimo irrefutável de *primitivo, violento, perigoso, animalesco, criminoso, selvagem, irracional e inferior*. Ou seja, o corpo negro se tornou metáfora de tudo aquilo que deveríamos manter distante do

centro de uma sociedade moderna e saudável. Como se não bastasse sermos bombardeadas/os sistematicamente por imagens degradantes e estereotipadas do sujeito negro nos telejornais, nos filmes, nas novelas, nos desenhos infantis, nos livros, na arte e etc, verificamos ainda o “*embranquecimento*” de figuras importantes para a história dessa comunidade, para nos impedir de desenvolver qualquer tipo de identificação com alguma personalidade da qual pudéssemos nos orgulhar, onde poderíamos encontrar valores como *beleza, nobreza, talento, coragem, bravura, força, honradez, inteligência, aptidão, humanidade, dignidade, integridade, justiça, lealdade, bondade, altruísmo e etc.*

A pintura “Chegada da Família Real Portuguesa ao Rio de Janeiro”, de Armando Martins Viana, que ilustra a chegada de D. João VI no Brasil em 1808, fugindo do exército napoleônico, escolhe retratar as pessoas negras como servas e escravas. Neste período da história brasileira, muitas/os negras/os já haviam conquistado não só sua liberdade como também se tornaram influentes socialmente, muitas/os já haviam consolidado uma classe social, possuíam bens, em alguns casos até grandes inventários como era o caso de algumas ganhadeiras⁴⁰, mas há uma escolha de reproduzir uma narrativa de que todas as pessoas negras desse período ocupavam uma posição social inferior. Os únicos personagens negros da imagem são: um homem que se ajoelha e beija a mão do imperador, atrás dele, um grupo de pessoas vestem uniformes de serventes, e ao canto inferior direito, dois homens descamisados realizam um trabalho braçal, segurando o que parece ser um mastro de madeira. Não há nenhuma pessoa negra se quer na vasta plateia que assiste ao desfile da família real recém-chegada. A escolha de colocar a principal figura negra do quadro ajoelhada, beijando a mão do homem branco europeu, não é uma escolha inocente. Esse tipo de cena contribui para que pessoas negras acreditem que sua posição social deve ser de subserviência às pessoas brancas, causando reflexos duradouros, que se observam até hoje.

⁴⁰ Segundo a pesquisadora das tradições negro-africanas Nathalia Grilo Cipriano, as ganhadeiras ou escravas de ganho, vindas da Costa do Ouro, fundaram aqui uma classe social de mulheres empreendedoras. Essas quituteiras eram responsáveis por sua própria organização financeira e muitas delas construíram grandes inventários. Essas mulheres compraram suas próprias alforrias e foram responsáveis pela libertação de diversas outras pessoas escravizadas. Por possuírem posses, conquistaram também poder político e influência social, lidando com os homens brancos de igual para igual. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O9Epnksf7AA>. Acesso em: 22 abr. 2021.

Figura 8 - Chegada da Família Real Portuguesa ao Rio de Janeiro.



Fonte: Armando Martins Viana, s.d. Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro

Poderíamos citar, para exemplificar essa hipótese, as duas pessoas negras que integram a esquadra do ex-capitão do exército, hoje ocupante do cargo de presidente da República. Hélio Lopes, conhecido como a sombra de Bolsonaro, permite constantemente ridicularizações por parte do seu aliado. Já Sérgio Camargo, presidente da Fundação Palmares⁴¹, em menos de 3 anos, desmontou a instituição batizada com o nome do quilombo que se tornou símbolo da liberdade e da luta dos povos pretos que aqui chegaram. O plano por trás disso é nos convencer que devemos *“nos colocar no nosso devido lugar”*, que seria servindo a branquitude desse país. Camargo declarou, em ocasião das celebrações do dia 20 de novembro, Dia da Consciência Negra, que este dia deveria acabar, pois só serviria para propagar *“vitimismo e ressentimento racial”* e que deveríamos *“revalorizar o dia 13 de maio e o papel da Princesa Isabel na libertação do negro”*⁴². Além de ter determinado a exclusão de biografias de figuras extremamente relevantes para a

⁴¹ A Fundação Palmares é uma entidade pública brasileira vinculada ao Ministério da Cultura, instituída pela Lei Federal nº 7.668, de 22 de agosto de 1988. Sua criação, no ano do centenário da Abolição da Escravatura, foi fruto da luta do Movimento Negro brasileiro e tem como principal função, a proteção do patrimônio cultural produzido pelos povos negros vindos de África, cujos descendentes representam 55,8% da população brasileira. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

⁴² Presidente da Fundação Palmares critica Dia da Consciência Negra. Sérgio Camargo chamou a data, a qual classificou como racista, de "Dia da Vitimização do Negro". G1. 20 nov. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2021/11/20/presidente-da-fundacao-palmares-critica-dia-da-consciencia-negra.ghtml>. Acesso em: 20 nov. 2021.

história da comunidade negra desse país do site da fundação, retirou cerca de 5.300 livros da biblioteca da instituição por considerá-los “*comunistas*”, afirmou ainda que os livros não serão doados, pois nas palavras do mesmo: “não se doa o que não presta”⁴³. Recentemente anunciou que retirará o machado de Xangô da logomarca da instituição⁴⁴. O mais assustador disso tudo é que este *irmão* em questão é filho de Oswaldo de Camargo⁴⁵, importante intelectual e ativista do movimento negro, o que nos mostra que muitas vezes, nem mesmo os laços de sangue e de afeto podem contrariar a alienação imposta por anos de *doutrinação* desempenhada por essas imagens presentes em livros didáticos, museus, filmes, programas de televisão, jornais, revistas e etc.

Figura 9 - Presidente da Fundação Palmares chama movimento negro de escória maldita.

Figura 10 - Bolsonaro diz que Hélio Lopes é negro porque “demorou a nascer”.



Autoria desconhecida, 2021. Fonte: <https://portalcapoeira.com/capoeira/noticias-atualidades/presidente-da-fundacao-palmares-chama-movimento-negro-de-escoria-maldita/>



Autoria desconhecida, 2020. Fonte: <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2020/02/jair-bolsonaro-diz-que-helio-e-negro-porque-demorou-para-nascer.html>

⁴³ “Não se doa o que não presta”, diz Sérgio Camargo sobre livros “comunistas”. Presidente da Fundação Palmares afirmou que manterá o acervo “bandidólatra” trancado em sala segura. Poder 360. 28 jun. 2021. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/governo/nao-se-doa-o-que-nao-presta-diz-sergio-camargo-sobre-livros-comunistas/>. Acesso em:: 10 jul. 2021.

⁴⁴ CRUZ, Márcia M. Presidente da Fundação Palmares decide tirar ‘machado de Xangô’ de logotipo. Ao atacar legado da instituição, Sérgio Camargo afirma que “negros honrados” estão com Bolsonaro. Correio Braziliense. 02 jun. 2021. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/brasil/2021/06/4928638-presidente-da-fundacao-palmares-decide-tirar-machado-de-xango-de-logotipo.html>. Acesso em:: 10 jul.2021.

⁴⁵ Oswaldo de Camargo (Bragança Paulista, SP 1936) é poeta, escritor, crítico e historiador de literatura brasileira. É considerado um dos principais nomes da literatura negra brasileira contemporânea. Envolveu-se com o movimento negro, participando ativamente da Associação Cultural do Negro e colaborando com jornais da imprensa negra como o Novo Horizonte, Níger e O Ébano. Sua produção tem sido estudada por diversos pesquisadores e foi uma inspiração para vários outros escritores. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Oswaldo_de_Camargo. Acesso em:: 10 de jul. de 2021.

O professor Westermann, em *The African To-day*, escreveu que existe um sentimento de inferioridade dos negros que é experimentado sobretudo pelos evoluídos e que eles incessantemente se esforçam para controlar. A maneira utilizada para isso, acrescenta ele, é com frequência ingênua: “Vestir roupas europeias, sejam elas trapos ou moda mais recente; usar móveis europeus e formas europeias de trato social; adornar a língua nativa com expressões europeias; usar frases empoladas ao falar ou escrever uma língua europeia: tudo isso contribui para uma sensação de igualdade com o europeu e suas realizações”. (FANON, 2020, p. 39)

Obviamente, Fanon traz nesse trecho exemplos que não se aplicam ao nosso contexto atual, como o modo de se vestir ou falar, mas podemos entender que, através dessa lógica construída nas mentes das pessoas, de inadequação e inferioridade, fica então tacitamente firmado que o caminho a ser socialmente seguido é o caminho do embranquecimento, devemos nos embranquecer de dentro para fora. Os museus entram nessa equação trazendo diversas/os personagens embranquecidas/os, como o caso da princesa Andrômeda, embranquecida no período renascentista, possivelmente pelo fato de ser descrita em relatos da época da Antiguidade como uma mulher nobre de impressionante beleza. Mesmo que haja nesses relatos a descrição de Andrômeda como uma princesa Etíope e que conste inclusive, em alguns deles, que sua pele era escura, para uma sociedade eurocentrada essas são características impossíveis de coexistir em uma pessoa, ou seja, ou Andrômeda era negra, ou era nobre e bela. Para que fosse bela e/ou nobre, precisaria ser branca. Posteriormente, no cinema, a história se repete não só uma, mas duas vezes. Nas duas versões de “Fúria de Titãs”, tanto na de 1981 quanto na de 2010, a personagem foi interpretada por atrizes brancas, Judi Bowker e Alexa Davalos respectivamente.

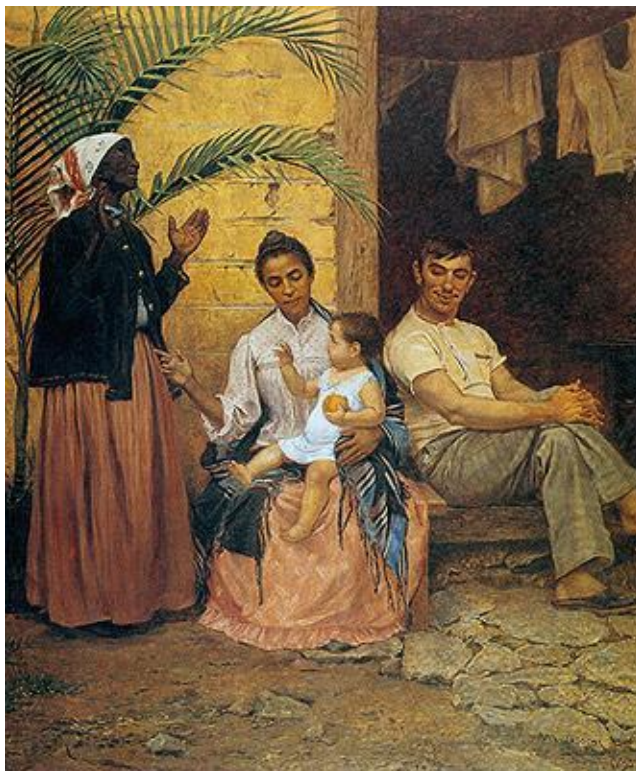
E isso está longe de se tratar de um caso isolado. Um grande exemplo do poder hegemônico no campo das representações, é a própria imagem cristã de Jesus, enquanto um homem branco ariano — olhos claros, cabelos lisos e loiros, pele alva, traços finos —, totalmente incompatível com o fenótipo característico do Oriente Médio. Mesmo que haja um consenso entre historiadoras/es e pesquisadoras/es quanto a aparência de Jesus, e que este consenso contrarie totalmente a versão oficial da igreja católica, no imaginário das civilizações ocidentais e ocidentalizadas prevalece a imagem do Jesus branco. O mesmo acontece com o Egito antigo, país da África “embranquecido” devido a sua importância histórica e científica para as civilizações do mundo. Isso sem contar as

apropriações e a espoliação dos continentes africano e ameríndio praticadas pelos europeus.

Depois de convencidos de que o branco é a representação do ideal, ou seja, do *bom, do belo e do verdadeiro*, algumas pessoas negras acabam acatando a ideia de que devem embranquecer suas famílias. Na pintura de 1895, produzida pelo espanhol Modesto Brocos após a assinatura da Lei Áurea (1888), “A Redenção de Cam”, podemos observar a alegria da chegada de um descendente branco, um processo que precisa ser construído de geração em geração. Na minha interpretação, a bisavó, provavelmente escravizada em algum momento de sua vida, agradece a Deus por seu bisneto branco, filho de sua neta mestiça, ou seja, um processo de miscigenação provavelmente iniciado por essa senhora, e concluído com a chegada de sua quarta geração, onde já não há mais vestígios fenotípicos de negritude. Não podemos criticar ou julgar a posição dessa senhora, negra retinta, que sobreviveu a uma política de marginalização ferozmente violenta, de comemorar a vida de seu bisneto, que será livre de discriminação racial. Sabemos que o racismo não acabará amanhã, ou depois de amanhã, ou ao final dessa escrita, pois “*é muito cedo... ou tarde demais*”. Enquanto isso, sobrevivemos às estatísticas que confirmam que, atualmente, um jovem negro tem 2,7 mais chances de ser assassinado do que um jovem branco.⁴⁶

⁴⁶ Jovens negros têm 2,7 mais chances de serem assassinados que os jovens brancos. Homicídios são sintomas de sistema que exclui jovens negros. Faculdade de medicina da UFMG. 10 ago. 2020. Disponível em :<https://www.medicina.ufmg.br/jovens-negros-tem-27-mais-chances-de-serem-assassinados-que-os-brancos/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

Figura 11 - A Redenção de Cam.



Modesto Brocos, 1895. Fonte: Museu Nacional de Belas Artes

Precisamos ainda confrontar as imagens produzidas pelo artista francês Jean-Baptiste Debret cujas ilustrações não trarei aqui, pois suponho que já estão bem gravadas em nossas mentes. Apostaria dizer que são as imagens que mais estão presentes nos livros de História do Brasil, pois dão o tom do que era o período colonial, mas certamente não é apenas por essa razão. Podemos constatar que, em inúmeras dessas ilustrações, existem cenas de castigo e açoite contra um personagem negro escravizado. Repare que, muitas vezes, mesmo quando o tema da cena em primeiro plano nada tenha a ver com a escravidão, há nos planos seguintes uma cena de violência contra uma pessoa escravizada. Isso, por si só, já é problemático, ao representar essas pessoas sempre em uma condição sub-humana. Mas além disso, também podemos notar que, em todas essas cenas é sempre uma pessoa negra que fere o corpo de outra pessoa negra, possivelmente um “capitão do mato” que, nessa narrativa, parece ser um *desalmado*, então, age com crueldade porque é negro, ignorando-se o fato de que, se ele se recusasse a castigar fisicamente uma pessoa escravizada, ele receberia o mesmo castigo em dobro, pois também era um servo e um escravo daquele sistema ao qual devia obediência. “Na

Europa, o Mal é representado pelo negro. [...] O carrasco é o homem negro, Satã é negro, falamos de trevas, estamos pretos quando estamos sujos — aplique-se isso à sujeira física ou à sujeira moral” (FANON, 2020, p. 200) Isso reforça a relação entre negro e selvageria, uma das principais *imagens de controle*⁴⁷ produzidas pelo poder hegemônico branco-macho-cis-heteronormativo. É justamente essa imagem de controle que nos diz que é sensato atravessar a rua quando vemos uma pessoa negra vindo em nossa direção.

Existe uma conexão direta e persistente entre a manutenção do patriarcado supremacista branco nessa sociedade e a naturalização de imagens específicas na mídia de massa, representações de raça e negritude que apoiam e mantêm a opressão, a exploração e a dominação de todas as pessoas negras em diversos aspectos. (HOOKS, 2019, p. 33)

A desumanização promovida através de estigmas e estereótipos consiste em reduzir todas as pessoas negras em uma única massa, física e psíquica. “A raça é também a expressão de um desejo de simplicidade e de transparência — o anseio por um mundo sem surpresas, sem cortinas, sem formas complexas.” (MBEMBE, 2018, p. 200). Neusa Santos Souza, em “Tornar-se Negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social”, como psicanalista, propõe a singularização do indivíduo, exercendo a escuta do que cada indivíduo lhe traz através dos relatos das experiências das pessoa, um a um, e como cada pessoa racializada em particular elabora suas próprias vivências, que também são singulares e diversas. Fanon dirá, em “Pele Negra, Máscaras brancas”, que existe algo em comum em todos os seres humanos, independente de cor, credo ou classe social, assim como existe algo em comum da experiência coletiva de um determinado grupo social, como entre as pessoas da comunidade negra, mas existe algo em nossa *psique* que é único em cada um de nós. Ou seja, o que a Dra. Neusa vai afirmar é que, devemos trabalhar para criar condições para que cada um afirme sua própria fala, pois a origem da angústia pode ser social, como a angústia provocada pelos recorrentes episódios de racismo a que estamos expostas/os, mas a estrutura psíquica dessa angústia é singular, pessoal e precisa ser elaborada pelo

⁴⁷ Termo cunhado pela teórica afro-americana Patrícia Hill Collins que diz respeito às representações desonestas sobre o sujeito negro, através de uma série de imagens estereotipadas que atribui à pessoas negras uma condição de subalternidade, inferioridade e dependência, qualificando-as como inferiores, primitivas e intelectualmente involuídas. As imagens de controle são idealizadas com o objetivo de naturalizar situações como o racismo, o machismo, a vulnerabilidade social e toda forma de opressão e injustiça social.

próprio indivíduo, na relação com o outro, para que se possa alcançar a verdade do sujeito.

Para que o negro seja visto e para que seja identificado como tal, é preciso que, de antemão, um véu tenha sido colocado sobre seu rosto e que isso tenha produzido um rosto “de onde fugiu qualquer traço de humanidade”. Sem esse véu, não há negro. (MBEMBE, 2018, p. 198)

Para rasgar esse véu, é necessário o esvaziamento das "aparências" que constroem a racialidade, pois “na consciência racista, a aparência é a verdadeira realidade das coisas”⁴⁸. A coreografia “Dois corpos, mesmo lugar” (2020), de Diambe Silva ilustra esse conflito. “Eu” e “Você” iniciam uma disputa vigorosa e violenta pelo “lugar”, que interpreto aqui como um lugar interno, o lugar da subjetividade, onde o conflito só se encerra quando ambos estão totalmente esvaziados. Mas para haver esse esvaziamento total, ambas as raças (negra e branca) teriam que esvaziar-se. Estaria disposta a branquitude a abrir mão de sua “transparência”⁴⁹? Pois o branco só se torna transparente em contraste com o negro, que não o é. Estaria a branquitude disposta a revelar o “segredo”? Pois, “a raça só existe por conta de ‘aquilo que não vemos’. Para além de ‘aquilo que não vemos’, não existe raça”. O “segredo” consiste em um pacto, de *invisibilidade* e *não-escuta*, estabelecido entre os brancos em relação às demais raças, ou seja, “branco só escuta branco”. “Com efeito, o *poder-ver* racial se exprime inicialmente no fato de que aquele que escolhemos não ver nem ouvir não pode existir nem falar por si só. No limite, é preciso calá-lo” (MBEMBE, 2018, p. 199).

⁴⁸ MBEMBE, A. *Crítica da Razão Negra*. Ed. n-1 edições. São Paulo, 2018. p. 200

⁴⁹ Gayatri Chakravorty Spivak (Calcutá, Índia, 1942), teórica amplamente conhecida por seu artigo intitulado “Pode o subalterno falar?” (Can the subaltern speak?) onde questiona o “eu transparente”, que nada mais é do que o sujeito que entende a si próprio como sendo universal, fora de um recorte identitário, seja ele de raça, gênero ou classes.

Figuras 12 e 13 - Dois corpos, mesmo lugar.



Diambe da Silva, 2020. Fonte: Redes sociais da artista.

Viver sob as determinações da raça e do racismo nos confere uma existência constantemente partida e contraditória. Lutamos pela igualdade ao mesmo tempo que lutamos pelo respeito às diferenças. Como muito bem pontuado por Boaventura de Sousa Santos (2003, p. 56): “Temos o direito de ser iguais quando a nossa diferença nos inferioriza; e temos o direito de ser diferentes quando a nossa igualdade nos descaracteriza”. É interessante notar que a neurose da branquitude se manifesta toda vez que o seu *segredo* ameaça ser revelado, é quando sua *universalidade* se abala, sendo externada em acusações de “*racismo reverso*” e com a preocupação demasiada de que suas vidas possam passar a ter menos valor que as vidas negras — “*all lives matter*” / [“*todas as vidas importam*”]. “Daí a necessidade de uma igualdade que reconheça as diferenças e de uma diferença que não produza, alimente ou reproduza as desigualdades.”

1.2 Partilha do mundo: políticas de pertencimento

Achille Mbembe (2018, p. 82) em “Crítica da Razão Negra” afirmará que “Ao fazer passar o escravo pelo laminador e ao pressioná-lo para dele extrair o máximo de lucro, não se convertia simplesmente um ser humano em objeto. Não se deixava

nele apenas uma marca indelével. Produzia-se o negro [...]” . Ao passo em que se constrói o branco como *sujeito universal*, constrói-se a/o negra/o como seu contrário, sendo atribuído a ela/e, diante das metas do capitalismo, a imagem de um ser limitado e descartável. Patricia H. Collins (2019, p. 137) chama nossa atenção para as definições construídas através de um “pensamento binário que categoriza pessoas, coisas e ideias segundo as diferenças que existem entre elas” e o quanto “a objetificação é fundamental para esse processo de diferenças formadas por oposição”:

Outra ideia básica diz respeito a como o pensamento binário dá forma a compreensão da diferença humana. Nesse pensamento, a diferença é definida em termos opostos. Uma parte não é simplesmente diferente de sua contraparte; é inerentemente oposta a seu “outro”. Brancos e negros, homens e mulheres, pensamento e sentimento não são pares contrários e complementares — são entidades fundamentalmente diferentes que se relacionam apenas como opostos. Não é possível incorporar o sentimento ao pensamento nem fazê-los funcionar em conjunto, porque nesse tipo de pensamento binário, definido em termos opostos, o sentimento retarda o pensamento e os valores obscurecem os fatos.

Esse pensamento binário irá servir para justificar a subordinação e a opressão de raça, classe e gênero, “assim, os brancos governam os negros, os homens dominam as mulheres, a razão é superior à emoção na averiguação da verdade, [...] e os sujeitos governam os objetos.” (COLLINS, 2019, p. 139). Mais especificamente na realidade brasileira, nunca houve um projeto nacional que considere integrar a/o negra/o e a/o indígena, pois a classe dominante — predominantemente branca — se concentrou estrategicamente nos campos intelectual e político, firmando um pacto para inviabilizar a discussão sobre questões raciais, tanto na academia quanto na esfera social. A partir disso, verificamos a construção de diversas narrativas equivocadas, como a produzida pela geração modernista de 1922, que discute a inclusão da/o negra/o e da/o indígena, desde que seja sem a presença das/os mesmas/os.

... Foi então que uns brancos muito legais convidaram a gente prá uma festa deles, dizendo que era prá gente também. Negócio de livro sobre a gente. A gente foi muito bem recebido e tratado com toda consideração. Chamaram até prá sentar na mesa onde eles tavam sentados, fazendo discurso bonito, dizendo que a gente era oprimido, discriminado, explorado. Eram todos gente fina, educada, viajada por esse mundo de Deus. Sabiam das coisas. E a gente foi se sentar lá na mesa. Só que tava cheia de gente que não deu prá gente sentar junto com eles. Mas a gente se arrumou muito bem, procurando umas cadeiras e sentando bem atrás deles. Eles tavam

tão ocupados, ensinando um monte de coisa pro crioulo da plateia, que nem repararam que se apertasse um pouco até que dava prá abrir um espacinho e todo mundo sentar junto na mesa.⁵⁰ (GONZALEZ)

“A história do Brasil é uma versão concebida pelos brancos e para os brancos”, afirma Abdias Nascimento (2019, p.35) logo no primeiro documento de “O Quilombismo”, intitulado “Mistura ou Massacre? Ensaio Desde Dentro do Genocídio de um Povo Negro”⁵¹. No primeiro momento dessa história, pessoas negras e nativas nem mesmo poderiam pertencer a qualquer tipo de estrato social, pois não eram consideradas *humanas*. Após a abolição da escravatura, esses sujeitos racializados passam de solução — força de trabalho na exploração comercial das terras brasileiras — para problema social, continuam sendo vistos como coisas, porém agora como coisas descartáveis, sem nenhuma serventia. Vistos como algo sem utilidade para a aristocracia do país, as pessoas escravizadas, agora “libertas”, não recebem o *status* de cidadãos. São desamparadas para que simplesmente deixassem de existir. Não pretendo me alongar além do necessário neste doloroso assunto, apenas o suficiente para evidenciar que existiu/existe, por parte da classe dominante deste país, o desejo por uma identidade branca, por esse motivo “os negros do Brasil só têm uma opção: desaparecer. Seja aniquilados pela força compulsória da miscigenação e da assimilação, ou através da ação direta da morte pura e simples.” (NASCIMENTO, 2019 p. 42)

Diferente do que alguns intelectuais afirmam, no Brasil a miscigenação não foi apenas o resultado da mistura orgânica, natural e inocente entre pessoas negras, brancas e indígenas, a miscigenação faz parte de um plano de “*embranquecimento*” da população brasileira, ou melhor, “uma estratégia para o esmagamento e desaparecimento completo do negro do mapa demográfico”⁵². O próprio Abdias (2019, p. 39) dá seu testemunho sobre esse processo: “Tempos atrás, durante minha infância e adolescência, comecei a testemunhar o fenômeno que vem ocorrendo desde os fins do século XIX: a invasão do país por levas e levas de trabalhadores brancos vindos da Europa”.

⁵⁰ Apresentado na Reunião do Grupo de Trabalho “Temas e Problemas da População Negra no Brasil”, IV Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 29 a 31 de Outubro de 1980. In: Racismo e sexismo na cultura brasileira.

⁵¹ NASCIMENTO, A, O Quilombismo: Documentos de uma militância Pan-Africanista, Ed. Perspectiva. São Paulo, 2019. p. 31 - 60.

⁵² *Ibidem*. p. 43

No campo das ideias, dominam os intelectuais brancos que se sentem capazes e à vontade para discorrer sobre quaisquer questões sociais, inclusive os relativos à raça, classe e gênero, sempre reforçando o discurso hegemônico, “para o benefício exclusivo de uma elite minoritária brancoide, presumidamente de origem europeia”⁵³ e, conseqüentemente, construindo uma imagem enganosa sobre o quadro social do país. Abdias inclusive pontua que quando decide publicar “O Quilombismo”, as fontes sobre o Brasil disponíveis nos Estados Unidos e em todo o mundo naquele momento eram tais como “Os Negros do Brasil”, de Donald Pierson e “Casa Grande e Senzala”, de Gilberto Freyre. “Ambos fornecem uma visão suave, açucarada, das relações entre negro e brancos do país”⁵⁴. E é justamente esse cenário que o motiva a reunir esses escritos e publicá-los em inglês. Abdias afirma: “o livro e o escritor negro-brasileiro não existem aqui nos Estados Unidos; melhor dito, não apenas aqui — em nosso próprio país, o escritor afro-brasileiro é um ser quase inexistente, já que umas raras exceções só confirmam a regra.”⁵⁵

Para além de todas essas questões, o Brasil se empenha em exportar, sintomaticamente, uma imagem de país branco. As/os modelos brasileiras/os que alcançam uma visibilidade internacional no campo da moda são brancas/os; nas novelas brasileiras, exibidas em centenas de países pelo mundo, as personagens principais são brancas de classe média alta, enquanto atrizes e atores negras/os só são escaladas/os para encarnar empregadas domésticas, porteiros, motoristas, marginais, malandros e criminosos envolvidos na trama. Até mesmo o samba, parte fundamental da cultura negra brasileira, foi exportado depois de devidamente *desmacumbado e embranquecido*⁵⁶, sendo uma de suas maiores representantes no exterior, Carmen Miranda em sua indumentária de baiana estilizada.

Nas artes visuais não se fez diferente. A história da arte brasileira segue a mesma lógica: “concebida pelos brancos e para os brancos” (NASCIMENTO, 2019, p.35), aliás, sob uma grande contradição: em um contexto mundial, a arte brasileira é considerada periférica pois o Brasil pertence, geopoliticamente, ao sul global, porém os nomes que representam essa *arte periférica* são nomes de artistas

⁵³ *Ibidem.* p. 35-36

⁵⁴ *Ibidem.* p. 36

⁵⁵ *Ibidem.* p. 34

⁵⁶ SIMAS, L. A. A peleja de Clementina de Jesus contra o samba desmacumbado. Jornal GGN. 22 mai. 2016. Disponível em: <https://jornalgggn.com.br/noticia/a-peleja-de-clementina-de-jesus/> Acesso em: 10 dez. 2020.

hegemônicos em contexto local, como Tarsila do Amaral, Cândido Portinari, Oscar Niemeyer, Abraham Palatnik, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Cildo Meireles, Vik Muniz e etc. Ou seja, pertencentes a “uma elite minoritária brancoide, presumidamente de origem europeia”. A relação de Hélio Oiticica com a comunidade da Mangueira, por exemplo, é bastante controversa. Até que ponto a sua associação com essa comunidade não reproduz o interesse pela alteridade como na apropriação modernista? A relação entre ele, o artista, e a favela na posição de *outridade*, o exótico, o primitivo, talvez possa ser entendida como uma relação extrativista à medida em que o artista passa a reivindicar para si mesmo uma identidade *marginal*. Vivian Crockett⁵⁷ também chama a atenção para uma determinada *dinâmica de poder* que faz com que as teorizações feitas sobre as obras de Hélio escolham, na maioria das vezes, por conectá-las a Artaud, Malevich, Mondrian e quase nunca as relacionam, teoricamente, às influências da cultura negra e favelada proveniente de suas vivências, tanto no Morro da Mangueira quanto nas periferias de Nova York.

Como se posicionava o artista/etnógrafo/navegador/flaneur? Sabemos que a atitude de HO na inauguração de Opinião 65, trazendo sambistas para o MAM do Rio, causara constrangimento aos padrões estabelecidos. Estaria Oiticica a dar voz aos excluídos? Tornou-se recorrente nas artes plásticas das décadas de 60/70 a apropriação de personagens marginalizados: a suburbana Lindonéia de Gerchman, o bandido Cara de Cavalo de Oiticica, a nordestina Macabéia de Clarice Lispector. Oiticica, particularmente, criou o Bólido em homenagem a Cara de Cavalo e a bandeira “Seja Marginal, Seja Herói”, na qual era utilizada a foto de um bandido morto como base para a estampa em alto contraste. (CAMPOS, 2010, p. 401)

Na série “A Geometria à Brasileira chega ao paraíso tropical” (2017-2018), Rosana Paulino, de quem falaremos melhor posteriormente, faz uma crítica bastante assertiva à predileção brasileira pela importação de uma estética branca eurocentrada, ocultando as características que fazem do Brasil o próprio Brasil, como se a modernidade requeresse o ocultamento das raízes de matrizes negra e indígena, consideradas *primitivas*. Já no título, é como se a artista estivesse falando de dois “Brasis” diferentes, o da “geometria à brasileira” e o do “paraíso tropical”. Mas essa “geometria à brasileira” é de fato brasileira? Ou é uma geometria importada sem

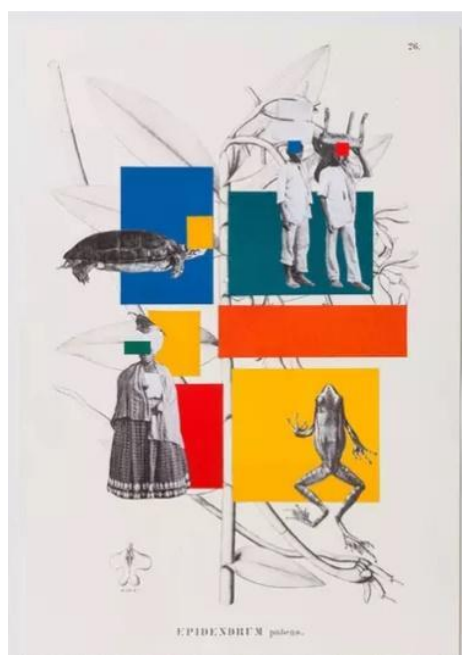
⁵⁷ MASP Live Tomás Toledo e Vivian Crockett. Edição do MASP Live do dia 23.7.2020, com Vivian Crockett, autora do catálogo, curadora e pesquisadora em arte moderna e contemporânea, e Tomás Toledo, curador-chefe do MASP. A conversa foi sobre a mostra 'Hélio Oiticica: a dança na minha experiência' e a trajetória do artista carioca. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IXflU2fkPh4>. Acesso em: 19 out. 2021.

nenhuma relação com as nossas tradições? O que a adoção dessa geometria cega? O que ela esconde, invisibiliza, aniquila? O que há de mais brasileiro, a nossa natureza, é preterida em nome de uma adequação aos cânones universais.

Segundo uma análise marxista do binarismo cultura/natureza, a história pode ser vista como processo em que os seres humanos objetificam constantemente o mundo natural para controlá-lo e explorá-lo. A cultura é definida como o oposto de uma natureza objetificada. Se não for domesticada, essa natureza selvagem e primitiva pode destruir uma cultura mais civilizada. (COLLINS, 2019, p. 137)

Figura 14 - A Geometria à Brasileira chega ao paraíso tropical - Azul.

Figura 15 - A Geometria à Brasileira chega ao paraíso tropical - Amarelo.



Rosana Paulino, 2017 - 2018. Fonte: <https://www.bienalmercosul.art.br/9-colonialismo>

1.2.1 Narrativas afro-centradas e o drama do reconhecimento

Heitor dos Prazeres, Rubem Valentim, Yêdamaria, Maria Auxiliadora, Wilson Tibério, Abdias Nascimento entre outras/os mulheres e homens negras/os são relegados à uma outra margem, tão distante do centro que acabam invisibilizadas/os, porém, “não se pode, portanto, negligenciar ou descartar o negro,

quando se pretende fazer história da arte⁵⁸, tanto quanto qualquer outro tipo de análise de fatos históricos, antropológicos, sociais ou econômicos do Brasil” (CUNHA, 1983, p. 990)

Residindo nas ausências, Heitor dos Prazeres⁵⁹, sambista e artista plástico, além de ser sobrinho de Hilário Jovino Ferreira, compositor dos ranchos cariocas, passa a frequentar, ainda menino, as casas das Tias do Samba, Tia Ciata e Tia Esther, na região que, mais tarde, o próprio Heitor batizou de “Pequena África”. Vê de perto músicos geniais como Donga, João da Baiana e Pixinguinha. No samba, torna-se um grande compositor, passando pelo Estácio, Mangueira e Oswaldo Cruz. Passa a dedicar-se à pintura na década de 30, pintando os morros, subúrbios, rodas de samba, carnaval e outras festas populares, terreiros, fábricas e operários. Como artista plástico, assim como compositor, Heitor teve seu reconhecimento, sendo inclusive premiado na I Bienal Internacional de São Paulo, porém seu legado neste campo é recorrentemente esquecido, sendo lembrado quase que exclusivamente como sambista.

Outro grande modernista negro, Rubem Valentim⁶⁰, uma das grandes referências do construtivismo brasileiro, foi pintor, escultor, gravador e professor universitário (UnB). O artista explora os símbolos das religiões afro-brasileiras como

⁵⁸ Uma pesquisa realizada por Bruno Moreschi e publicada em 2017 pelo Projeto Rumos do Itaú Cultural, revela dados sobre os 11 livros mais utilizados em cursos de graduação em Artes Visuais no Brasil. Nesse mapeamento, foram contabilizados 2.443 artistas, desses artistas, 2.222 (90,9%) são homens contra 215 (8,8%) mulheres, mais 6 sem informação sobre gênero. Apenas 0,9% do total são negras e negros, sendo 20 homens e 2 mulheres — nenhum/a brasileiro/a. Quanto à nacionalidade, foram quantificados 1.178 europeus, 399 estadunidenses e apenas 30 de outras partes do mundo — dentre esses 30, os/as brasileiros/as Tarsila do Amaral, Candido Portinari, Oscar Niemeyer, Almir Mavignier, Öyvind Fahlström, Abraham Palatnik, Helio Oiticica, Cildo Meireles, Vik Muniz. A conclusão é que a academia brasileira ainda reproduz um discurso hegemônico e uma História da Arte branca, masculina e eurocêntrica, o que obviamente provoca reflexos nas programações de centros culturais e museus, acervos museológicos e coleções, grades curriculares e pesquisas acadêmicas e, consequentemente, na sociedade. Disponível em: <http://historiada-rte.org/>. Acesso em: 29 out. 2021.

⁵⁹ (Rio de Janeiro, RJ, 1898 - 1966) “Por volta de 1937 passa a dedicar-se também à pintura, tendo alcançado em 1951 o terceiro lugar para artistas nacionais na 1ª Bienal Internacional de São Paulo, com o quadro *Moenda*. Ganha uma sala especial na 2ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1953. Cria ainda cenários e figurinos para o Balé do IV Centenário da Cidade de São Paulo, e, em 1965, Antônio Carlos Fontoura produz um documentário sobre sua obra. Em 1999, é realizada mostra retrospectiva no Espaço BNDES e no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), em comemoração do centenário de seu nascimento.” Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10428/heitor-dos-prazeres>. Acesso em: 11 Ago de 2020.

⁶⁰ (Salvador, BA, 1922 - São Paulo, SP, 1991) “Em seu ateliê na universidade, ergue-se sob suas mãos um mundo de relevos, esculturas e pinturas, mundo gráfico de forças atávicas que ele, entretanto, contém, disciplina e exprime em transfigurada e consciente linguagem erudita. O folclórico e o popular, signos rituais e ritmos negros. Afro-baianos se inserem dialeticamente em sua obra ao cânon artístico europeu.” NASCIMENTO, A. O Quilombismo: Documentos de uma militância Pan-Africanista, Ed. Perspectiva. São Paulo, 2019. p. 165.

visualidade, reproduzindo-os com um certo rigor geométrico aliado ao uso das cores. Apesar da sua formação acadêmica e sua incontestável relevância para a História da Arte do Brasil, Rubem Valentim ainda é pouco estudado, visto e valorizado, suas obras costumam ser categorizadas como “arte negra”. Em seu “Manifesto, ainda que tardio” (1976), afirma buscar “uma linguagem universal, mas de caráter brasileiro”.

Minha linguagem plástico-visual-signográfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista). Com o peso da Bahia sobre mim – a cultura vivenciada; com o sangue negro nas veias – o atavismo; com os olhos abertos para o que se faz no mundo – a contemporaneidade. (VALENTIM, 1976)

Yêdamaria, artista plástica que, assim como Rubem Valentim, pertenceu à academia como professora universitária, realizou exposições individuais no Brasil e nos Estados Unidos, onde fez seu mestrado. Em entrevista a CULTNE em 2011, afirma que Lina Bo Bardi foi uma das grandes incentivadoras do seu trabalho, realizando inclusive uma exposição da artista em Salvador, em 1964⁶¹. Inspirada pelo clima de sua cidade natal, Yêdamaria inaugura sua carreira pintando temas marinhos, principalmente barcos. Em seguida, a artista, ainda ligada ao mar, começa a unir esse tema à espiritualidade, pintando figuras de Yemanjá, tema que é rejeitado na *Illinois State University*, por ser considerado *primitivo*. Ainda associado à Yemanjá, Yêdamaria começa a incorporar outro tema em suas obras, como a “integração racial”, pois segundo a artista, na Bahia, Yemanjá é mãe de todos, pretos e brancos. A artista, nesse momento, também estava muito influenciada, ainda que vivendo Brasil, pelo ativista negro Martin Luter King Jr. e pelos movimentos negros estadunidenses. Tendo seu tema principal sido recusado pelos seus professores nos Estados Unidos, Yêdamaria passa a pintar cabeças de orixás, onde Yemanjá estava representada, ainda que ocultamente. A artista também possui muitas obras de natureza morta, sempre ligadas às memórias da infância e à religiosidade. Publicou um livro, “Yêdamaria”, reunindo suas obras, que levou 13 anos para ser publicado por uma editora.

Outra mulher negra importante para a História da Arte do Brasil, Maria Auxiliadora foi uma artista plástica sem formação acadêmica e por isso classificada como *Naif*. Teve reconhecimento no campo da arte, principalmente no exterior, por

⁶¹ Yêdamaria - Artista plástica. Acervo CULTNE. 5 jan. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ufBGKtyxKJc>. Acesso em: 11 Ago de 2020.

ter tido contato com pessoas influentes internacionalmente ainda em vida, mas no Brasil vinha a ser referida como “a empregada doméstica que virou pintora”.⁶² A artista tinha sempre como centralidade de suas obras a figura do sujeito negro, e seus principais assuntos eram a vida no campo, o carnaval e as festas populares, os terreiros de umbanda e candomblé, o cotidiano e, já no final da vida, retratou a si mesma e sua própria luta contra o câncer. Em 1977, o então diretor do MASP, Pietro Maria Bardi, escreveu um livro em quatro idiomas sobre a artista, mas nada disso foi suficiente para manter sua visibilidade. Após sua morte, sua carreira foi pouco a pouco sendo menosprezada. Em virtude do projeto “Histórias Afro-Atlânticas” (MASP e Instituto Tomie Ohtake), a artista foi resgatada e recebeu uma exposição, “Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência”, no MASP em 2018.

Adicionamos ainda a esse resumido sumário histórico de artistas condenadas/os pela discriminação racial, o próprio Abdias Nascimento que foi, por muito tempo, cerceado e também tem sido resgatado na atualidade, tanto como intelectual quanto como artista plástico, justamente no momento em que observamos irromper-se a quarta onda do movimento negro no Brasil. E é por essa razão que, enquanto ativista do Pan-africanismo, ele era um homem sensivelmente preocupado com a autoestima da comunidade negra. Fundador de diversas iniciativas que tinham como objetivo fortalecer o espírito de seu povo, dentre elas o Teatro Experimental do Negro (TEN), que entrou em atividade em 1944. Ansiava construir condições para que nós pudéssemos sentirmo-nos contempladas/os e devidamente representadas/os. O TEN “transformou várias empregadas domésticas — típicas mulheres negras — em atrizes, e muitos trabalhadores e negros modestos, alguns analfabetos, em atores dramáticos de alta qualidade”⁶³. A iniciativa tinha “propósitos revolucionários”, foi um projeto ambicioso: “vamos encontrar a introdução do herói negro com seu formidável potencial trágico e lírico nos palcos brasileiros e na literatura dramática do país.”⁶⁴

Abdias não separava arte e política, e resolveu organizar o TEN após constatar que no teatro, os negros estavam sempre relegados a papéis de sujeitos

⁶² GABRIEL, R. Maria Auxiliadora, uma pintora brasileira. Uma exposição no MASP revaloriza a obra da neta de escrava, uma das grandes artistas do século XX. *Época*. 09 mar. 2018. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/03/maria-auxiliadora-uma-pintora-brasileira.html>> Acesso em: 11 ago. de 2020.

⁶³ NASCIMENTO, A. O Quilombismo: Documentos de uma militância Pan-Africanista, Ed. Perspectiva. São Paulo, 2019. p. 94

⁶⁴ *Ibidem*. p. 94

subalternizados, assim como na vida cotidiana. “No teatro há duas regras que ninguém pode mudar. A de que todo negro tem que ser criado, e a de que todo padre tem que ser bom.” (FERREIRA, Procópio Apud NASCIMENTO, 2019. p. 149). Em “O Direito de Nascer” de 1964, a atriz Isaura Bruno⁶⁵ deu vida a personagem *Mãe Dolores*. Essa personagem conquistou o público com seu carisma, mas é problemática a partir do momento em que reforça uma imagem de controle, geralmente associada a mulheres negras com um certo tipo físico e uma idade determinada — senhoras negras, gordas e maternais — e está relacionada às “*Mammies*”⁶⁶, nos Estados Unidos.

Como parte de uma ideologia generalizada de dominação, as imagens estereotipadas da condição da mulher negra assumem um significado especial. Dado que a autoridade para definir valores sociais é um importante instrumento de poder, grupos de elite no exercício do poder manipulam ideias sobre a condição de mulher negra. Para tal, exploram símbolos já existentes, ou criam novos. Hazel Carby sugere que o objetivo dos estereótipos não é “refletir ou representar uma realidade, mas funcionar como um disfarce ou mistificação de relações sociais objetivas”. Essas imagens de controle são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana. (COLLINS, 2019, p.135)

Apesar de todo o sucesso que Isaura Bruno conquistou nesse papel, o *drama do reconhecimento* se reafirma como regra, e a atriz morre no anonimato e na pobreza. Já para interpretar personagens negros importantes para a trama, muitas

⁶⁵ (Jaú, SP, 1926 - Campinas, SP, 1977) Órfã de pai e mãe desde os 11 anos, foi para capital paulista ainda muito jovem para trabalhar como empregada doméstica. Atuou em seu primeiro filme, “Luar do Sertão”, em 1949, a convite de Walter Foster, que morava na casa vizinha a que Isaura trabalhava. Interpretou a bondosa empregada Flausina, que lembrava muito a *Mammy* de Hattie McDaniel (de *...E O Vento Levou*, 1939). Após sua estreia, atuou em diversos filmes, comerciais, teleteatros e novelas, sempre em papéis caricatos e às vezes conciliando o serviço doméstico com a atuação como atriz. Em dificuldades financeiras, desabafou em uma entrevista ao Jornal do Brasil: “*O negro na TV nunca passa de papéis secundários. Todos sabem disso, o pior é que alguns colegas, pouco sensatos, disseram que depois de Mamãe Dolores já não haveria outro papel para mim*”. (24-05-1972). Ao final da sua carreira artística, Isaura volta a limpar casas, trabalha como gari e vendedora de doces. A atriz faleceu aos 50 anos na ala de indigentes da Santa Casa de Campinas. Disponível em: <https://www.memoriascinematograficas.com.br/2018/06/isaura-bruno-ficou-muito-famosa-ao.html>. Acesso em: 27 out 2021.

⁶⁶ “A primeira imagem de controle aplicada às mulheres negras estadunidenses é a da *mammy* — a serviçal fiel e obediente. Criada para justificar a exploração econômica das escravas domésticas e mantida para explicar o confinamento das mulheres negras ao serviço doméstico, a imagem da *mammy* representa o padrão normativo usado para avaliar o comportamento das mulheres negras em geral. Ao amar, alimentar e cuidar dos filhos e das “famílias” brancas melhor que dos seus, a *mammy* simboliza as percepções do grupo dominante sobre a relação ideal das mulheres negras com o poder da elite masculina branca. Mesmo que seja querida e tenha autoridade considerável em sua “família” branca, a *mammy* conhece seu “lugar” como serviçal obediente. Ela aceita sua subordinação”. COLLINS, Patricia H. Pensamento Feminista Negro. 2019. Ed. Boitempo. São Paulo. p. 140.

vezes recorre-se ao *blackface*, onde esses personagens eram interpretados por atores brancos com o rosto pintado de preto, como ocorreu em “A Cabana do Pai Tomás” de 1969. Esta novela reuniu o primeiro grande elenco negro da televisão brasileira, tendo Ruth de Souza⁶⁷ como uma das protagonistas, mas para interpretar *Pai Tomás*, foi escalado um ator branco, Sérgio Cardoso que, para atuar, tinha o rosto pintado de preto, rolhas nas narinas para alargar o nariz e algodão nas bochechas para falar de forma mais *caricata*. Já em “Escrava Isaura” de 1976, a protagonista, uma heroína afro-brasileira, é interpretada por Lucélia Santos, uma atriz branca sem nenhuma relação com a comunidade negra. Neste caso, o diretor, Herval Rossano, um homem também branco, acreditava ser menos relevante a cor da pele ou a identidade étnica da atriz, que interpreta o papel sem maquiagens⁶⁸. Na minissérie “Poema Barroco”, veiculada pela Rede Globo em 1977, o ator Stênio Garcia aparece com o rosto maquiado com um tom mais escuro do que a sua cor natural para interpretar Aleijadinho⁶⁹, um dos artistas plásticos mais importantes de toda a história da arte brasileira.

“Participante de origem africana numa peça, só se fosse num papel exótico, grotesco ou subalterno, destituído de qualquer humanidade ou significação

⁶⁷ (Rio de Janeiro, RJ 1921 - 2019) Une-se ao Teatro Experimental do Negro e faz sua estreia como atriz em “O imperador Jones” de Eugene O’Neill em 1945 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Considerada uma das grandes damas da dramaturgia brasileira, destacou-se por ser a primeira atriz negra a protagonizar uma telenovela na Rede Globo em “A Cabana do Pai Tomás” de 1969, além da primeira artista brasileira indicada ao prêmio de melhor atriz em um festival internacional de cinema, por seu trabalho em “Sinhá Moça” de 1954 no Festival de Veneza. Em 1948 ganhou uma bolsa de estudos da Fundação Rockefeller, por indicação de Paschoal Carlos Magno, passando um ano nos Estados Unidos, estudando na Universidade Howard, em Washington, na escola de teatro Karamu House, Cleveland, e também na Academia Nacional do Teatro, em Nova Iorque. No mesmo ano estreou no cinema, no filme “Terra Violenta”, baseado no romance “Terras do Sem-Fim”, de Jorge Amado. Em 2019 foi homenageada no carnaval carioca pela escola de samba Acadêmicos de Santa Cruz, com o enredo “Ruth de Souza – Senhora Liberdade. Abre as Asas Sobre Nós”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ruth_de_Souza. Acesso em: 27 out 2021.

⁶⁸ ARAÚJO, Joel Zito. A Negação do Brasil - O Negro nas Telenovelas Brasileiras. 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EvNPhyS863o>. Acesso em: 25 out. 2021. Documentário importante para entender os estereótipos e as imagens de controle reproduzidos na cultura de massa através das telenovelas e minisséries brasileiras.

⁶⁹ “Um Antônio Francisco Lisboa, nascido de mãe africana em Sabará, em 1730, é patrimônio da comunidade afro-brasileira, não importa que tenha se expressado em modos europeus do barroco. Esculpindo quase sem as mãos que a lepra devorou, Aleijadinho — escultor, pintor e arquiteto — é o genial inventor dos Profetas que à frente da igreja de Congonhas do Campo para sempre testemunhará, mais além da epiderme católica, a compulsão criativa que o sangue africano infundiu ao brasileiro e à cultura brasileira. Lá está na pedra e/ou na madeira a força transbordante do talento inundando as medidas canônicas, na utilização disciplinada e harmoniosa da indisciplina e da liberdade. Densidade e peso, polirritmia e pontos rituais se combinam para produzir a mágica comunicatividade africana da obra de Aleijadinho. NASCIMENTO, A. O Quilombismo: Documentos de uma militância Pan-Africanista, Ed. Perspectiva. São Paulo, 2019. p. 168.

artística.”⁷⁰ Essas são situações que reforçam preconceitos e estereótipos e que podem ocorrer ainda hoje, mesmo com todo policiamento e repercussão negativa que tais práticas possam gerar. Atualmente continuamos a assistir atrizes e atores brancas/os interpretando indígenas, marroquinas/os, ciganas/os e até asiáticas/os sem o menor constrangimento, enquanto o contrário, jamais aconteceu.

Personagens tipificadas nas empregadinhas brejeiras, reboladeiras, de riso e acesso fácil; mães pretas chorosas, estereotipadas, amesquinhando o profundo e verdadeiro sofrimento das mulheres negro-africanas; negros idosos, pais-joãos dos quais se tirava a dignidade e o respeito, pela imposição de um servilismo, uma domesticação, exibidas e proclamadas como qualidade genética da raça negra; com mais frequência, o que se via em cena eram os moleques gaiatos, fazendo micagens, carregando bandejas e levando cascudos. Tudo não passava da caricatura do negro que a sociedade cultivava, até que em 1944 fundei no Rio de Janeiro o Teatro Experimental do Negro. (NASCIMENTO, 2019, p. 153)

Por esses motivos, o Teatro Experimental do Negro significou uma revolução para as artes cênicas. Abdias inaugurou uma disputa ainda longe de ser vencida, mas que já rendeu avanços. Além do grande legado composto por nomes importantíssimos para a dramaturgia brasileira como Ruth de Souza, Léa Garcia⁷¹, Agnaldo Camargo, Haroldo Costa, José Maria Monteiro, entre outros, Abdias deixa também um desafio para as futuras gerações de dramaturgas/os negras/os, que é recriar a história do povo preto nesse país e resgatar as biografias de personagens importantes para a nossa comunidade, como Chico-Rei, Zumbi dos Palmares, Dandara, Luísa Mahin, Luís Gama, e tantas/os outras/os.

Ainda com o intuito de expandir as margens que tentam deter artistas e intelectuais negras/os, Abdias ajuda a promover a carreira de diversas/os artistas que se destacavam em seus ofícios, como Mercedes Baptista⁷², primeira bailarina

⁷⁰ *Ibidem*. p. 153

⁷¹ (Rio de Janeiro, RJ 1933) é uma das atrizes negras mais renomadas do teatro e da televisão no Brasil. Quando adolescente ela amava a poesia e admirava as obras de Cruz e Sousa e Langston Hughes, cujas obras a influenciaram nas reflexões sobre a situação do negro. Aos 16 anos conheceu o Teatro Experimental do Negro. Em 1952, Léa estreou como atriz no Teatro Recreio no espetáculo *Rapsódia Negra* de Abdias Nascimento. Teve grande destaque na sétima arte e na televisão, representou grandes papéis, sendo um dos mais famosos a personagem Rosa na novela *Escrava Isaura*. Léa levou o ativismo antirracista e as reflexões sobre a situação do negro na sociedade brasileira para os palcos e para a dramaturgia. O compromisso de Léa Garcia com a luta social da mulher negra continua firme, e ela vem sendo homenageada e premiada. Recebeu a medalha Pedro Ernesto da Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro em 1994, dentre outros prêmios. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/personalidades/lea-garcia/>. Acesso em: 23 nov. 2021.

⁷² (1921 - 2014) Bailarina e coreógrafa, iniciou sua carreira no balé aos 24 anos de idade. Criadora do balé afro-brasileiro, inspirado nas danças dos orixás e nos terreiros de candomblé. Criou e dirigiu sua

negra a integrar o corpo de balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, “onde se cultivava [até hoje], num requinte de alienação cultural, o balé clássico dos europeus”⁷³ e onde a bailarina introduziu uma disciplina de dança afro. Abdias também se esforçou para garantir que Mercedes recebesse a bolsa da Escola de Dança de Katherine Dunham⁷⁴ em Nova York, contrariando assim a *norma* de só se ver pessoas brancas fazendo carreira internacional e representando o Brasil no exterior. Fato curioso, é que nada disso foi suficiente para abrir as portas do corpo de balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro para novas bailarinas negras, a disciplina introduzida por Mercedes não foi conservada, e o corpo de balé permanece predominantemente branco. É por conta desse apagamento sistemático, que somos recorrentemente, “a única” ou “a primeira” pessoa negra em nossas áreas de atuação.

Em 1955, o Teatro Experimental do Negro promove um concurso de artes plásticas, sugerido por Guerreiro Ramos⁷⁵, acerca do tema “Cristo Negro” com a intenção de “promover um reexame da concepção estética brasileira”⁷⁶. De certo que esta iniciativa foi considerada, pela aristocracia branca, “altamente subversiva” e um “atentado feito à Religião e às Artes”⁷⁷, mesmo com todo o apoio do bispo Dom Helder Câmara, que não só abençoou o projeto, como foi um dos jurados, ficando extremamente comovido com “Cristo Favelado”, de Otávio de Araújo. O grande vencedor do concurso foi “Cristo na Coluna”, de Djanira.

própria companhia de dança (Ballet Folclórico Mercedes Baptista). Possui uma estátua em sua homenagem no Largo do São Francisco da Prainha, região portuária da cidade do Rio de Janeiro.

⁷³ NASCIMENTO, A. O Quilombismo: Documentos de uma militância Pan-Africanista, Ed. Perspectiva. São Paulo, 2019. p. 160

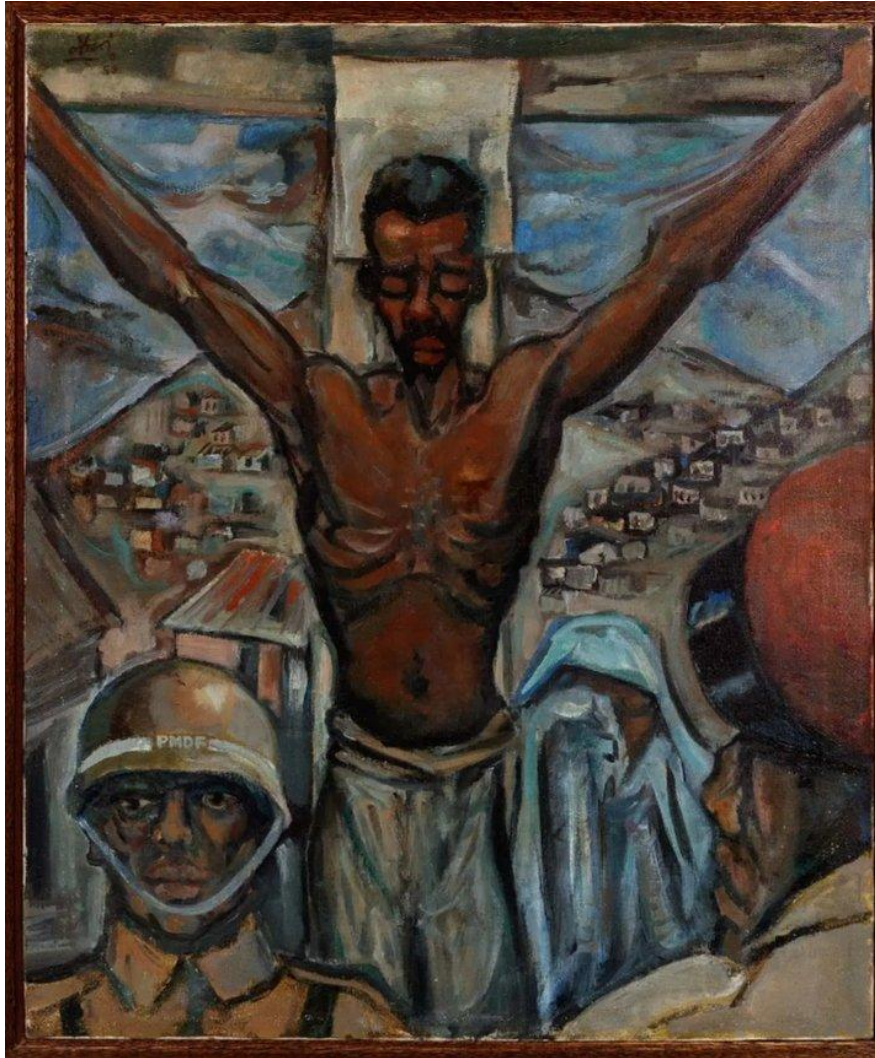
⁷⁴ (1909 - 2006) Bailarina, coreógrafa e ativista afro-estadunidense, construiu uma carreira sólida e de sucesso, compôs e dirigiu sua própria companhia de dança (Katherine Dunham Dance Company), além de criar um método próprio (Dunham Technique). Foi conhecida como “matriarca e rainha-mãe da dança negra”, o The Washington Post referiu-se a ela como “dançarina Katherine, a Grande”.

⁷⁵ (1915 - 1982) Sociólogo, político, bacharel em direito, professor universitário e figura de grande importância para as ciências sociais e para as discussões raciais, no Brasil e no exterior. Foi deputado federal, membro da delegação do Brasil junto à ONU, autor de inúmeros livros e artigos. Foi exilado no período da ditadura militar, radicando-se nos Estados Unidos. Retornou ao país em 1980 sem romper os laços com as instituições estadunidenses.

⁷⁶ NASCIMENTO, A. O Quilombismo: Documentos de uma militância Pan-Africanista, Ed. Perspectiva. São Paulo, 2019. p. 132

⁷⁷ Trecho do Jornal do Brasil publicado em 26 de junho de 1955 apud NASCIMENTO, A. O Quilombismo: Documentos de uma militância Pan-Africanista, Ed. Perspectiva. São Paulo, 2019. p. 133

Figura 16 - Cristo Favelado.



Otávio Araújo, 1955. Fonte: IPEFRO

Figura 17 - Cristo na Coluna



Djanira, 1955. Fonte: IPAFRO

Reivindicar um critério estético próprio, mesmo de um Cristo Negro, atinge aos extremos do insulto e do atentado à religião! Se esta é a situação de um Jesus de face negra na cultura brasileira, podemos, a partir daí, inferir qual a situação das divindades africanas. Certamente não será aquela de nenhum respeito ou status, nessa sociedade católica que tem tanto de racista quanto de intolerante prepotência. Essa camada “superior” manteve a criatividade afro-brasileira à margem do fluxo principal da produção artística do país. (NASCIMENTO, 2019, p. 133 - 134)

Abdias, absolutamente atento a todos os modos e estratégias de dominação racial e das imagens de controle, está ciente do impacto que um Cristo Negro pode gerar na autoimagem de sua comunidade. “Os dogmas dos estratos dominantes

querem abarcar todos os aspectos existenciais, inclusive aqueles referidos à estética e à criação artística”⁷⁸.

Maxwell Alexandre⁷⁹, artista negro nascido na Rocinha e criado em lar evangélico, também pinta seu *Cristo Negro* em “A Vitória Gloriosa” de 2018. De cabelos descoloridos — visual conhecido como loiro pivete — e vestindo uma bermuda que compõe o uniforme das escolas da rede municipal do Rio de Janeiro, o menino aparece ao centro da pintura sendo saudado pelos mascotes de marcas de produtos alimentícios voltados ao público infantil e que costumam ser o “sonho de consumo” de muitas crianças pobres, assim como o próprio artista foi um dia. É a disposição do corpo do menino que nos remete à imagem do “Cristo crucificado” e nos leva a refletir sobre as verdadeiras origens de Jesus: negro, perseguido desde o ventre de sua mãe, nasce refugiado e condenado a morte por uma sociedade opressiva e violenta, é capturado, torturado e morto. Muitos de seus adoradores, são conservadores, pró-armas e defendem a diminuição da idade penal, ou seja, condenam crianças e jovens pretas/os e pobres como Ele próprio foi, porque apesar de sua experiência se assemelhar à vivência e ao cotidiano de milhares meninas/os negras/os das periferias e favelas, sua imagem foi associada às *virtudes da branquitude*.

⁷⁸ NASCIMENTO, A. O Quilombismo: Documentos de uma militância Pan-Africanista, Ed. Perspectiva. São Paulo, 2019. p. 132

⁷⁹ (Rio de Janeiro, RJ 1990) É artista plástico, nascido e criado na Favela da Rocinha. Formou-se em design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC - RJ) em 2016. “De modo geral, seu trabalho sugere o empoderamento do negro retratado por meio das confluências entre a rotina dos desafios da contemporaneidade, como a marginalização e o enfrentamento policial, às influências nas letras do rap. Sua pintura figurativa propõe uma narrativa visual que coloca o espectador num espaço de reflexão, com o negro como protagonista”. Disponível em: <https://projetoafro.com/artista/maxwell-alexandre/>. Acesso em: 23 nov. 2021.

Figura 18 - A vitória gloriosa, da série Pardo é Papel.



Maxwell Alexandre, 2018. Fonte: <https://www.agenticarioca.com.br/artists/37-maxwell-alexandre/works/3264-maxwell-alexandre-a-vitoria-gloriosa-2018/>

Ainda com o objetivo de promover a produção, a circulação e a preservação de linguagens da negritude, e mais ainda, empoderar essas linguagens, Abdias inaugura o projeto do Museu de Arte Negra (MAN), em 1950. “Um dos objetivos do Museu de Arte Negra era o de proceder a um levantamento dos africanos e de suas criações no Brasil. Isso necessita ser feito com urgência”.⁸⁰ Em 1968 Abdias irá exilar-se nos Estados Unidos por conta da repressão militar no Brasil, sendo assim, o TEN e o MAN⁸¹ deixam de existir enquanto instituições, mas permanecem vivos

⁸⁰ *Ibidem*. p. 169

⁸¹ “A coleção do Museu de Arte Negra se compõe de pinturas, desenhos, gravuras, fotografias, esculturas e outras peças em diversas técnicas e diversos materiais, reunidas no período de 1950 a 1968. [...] Além disso, a coleção inclui obras colecionadas por Abdias Nascimento durante o período de seu afastamento do Brasil entre 1968 e 1981, bem como após o seu retorno, quando manteve contatos e intercâmbios com artistas internacionais, alguns dos quais também doaram obras.” Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/imagens/museu-de-arte-negra/obras-man/>. Confirmando uma certa instabilidade das conquistas negras, o museu não chega a receber uma sede física — Em 2021 inaugurou-se o MAN em ambiente digital, também foi promovida uma campanha de financiamento coletivo com a finalidade de abrir uma sede para o museu. Além disso, ainda em 2021, o Instituto Inhotim promoveu uma exposição com o acervo do MAN na Galeria da Mata, que fica em exibição até dezembro de 2023. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/eventos/inauguracoes-2021-dezembro/>. Em 2022, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) também

enquanto projeto. Portanto, ainda hoje constatamos essa urgente necessidade denunciada por Abdias. A falta de interesse — público e privado — de promover instituições que possam fomentar e salvaguardar a produção artística e intelectual acerca da/o negra/o traz como sequela a falta de referenciais, o que prejudica a formação de artistas, curadoras/es, pesquisadoras/es, intelectuais, docentes e discentes que estão interessados em pensar as relações étnico-raciais, na arte e na sociedade. Ainda hoje, “do negro livre, do negro artista, pouco se sabe.” (DIEGUES Apud NASCIMENTO, 2019 p.164)

De todos os nomes citados até o momento neste subcapítulo, entre artistas e intelectuais negras/os, a grande maioria deles não me foram apresentados durante os meus 13 anos de ensino básico, nem mesmo durante os 4 anos de graduação, e os poucos nomes que me foram apresentados durante esses 17 anos de educação formal, tiveram a sua identidade racial ocultada, o que nos leva a entendê-las/os através da *universalidade branca*. Sabemos, empiricamente — e constatamos pelas estatísticas de antes e depois da implementação do sistema de cotas nas universidades⁸² — que o campo acadêmico foi, por várias décadas, predominantemente branco. Isso porque a universidade pública e a educação superior no Brasil foram pensadas para as classes dominantes e para os filhos e filhas dos imigrantes brancos empobrecidos que vieram da Europa no pós-escravidão. A partir do ingresso massivo de pessoas negras, pardas e indígenas no ensino superior pelo do sistema de cotas, percebemos uma significativa mudança nos temas das discussões acadêmicas, trazendo para o espaço universitário, *outras* normas e formas.

As reações a essas mudanças, tão significativas para a comunidade negra, têm aparecido através do sufocamento das instituições públicas, na falta de investimento, e até mesmo no descrédito dessas instituições, como se tivessem agora em um padrão de qualidade mais baixo do que costumavam ter. O fator negro enquanto assunto — *negro tema* — não foi um fator de resistência no ambiente acadêmico, sendo inclusive, muito bem explorado por diversos teóricos, alguns deles mal-intencionados, se dizendo “*neutros*”, tinham como objetivo de pesquisa provar

inaugurou uma exposição intitulada “Abdias Nascimento: um artista panafricano”. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/abdias-nascimento>. Acesso em: 29 mar. 2022.

⁸² Pesquisa do IBGE mostra o sucesso da política de cotas. OXFAM Brasil. 14 nov. 2019. Disponível em: <https://www.oxfam.org.br/blog/pesquisa-do-ibge-mostra-o-sucesso-da-politica-de-cotas/>. Acesso em: 30 out. 2021.

suas *superioridades* diante de seu *objeto de estudo*, que por sua vez, não estava autorizado a falar por si. Mas o fator negro enquanto sujeito — *negro vida* — enfrenta muita resistência por parte daqueles que se acostumaram, ao longo de séculos, a falar sobre nós sem nós. “[...] o centro acadêmico, não é um local neutro. Ele é um espaço branco onde o privilégio de fala tem sido negado para as pessoas negras” (Kilomba, 2019, p. 50). Somos responsabilizados por um suposto “atraso”, mesmo que o país tenha sido quase que totalmente construído pelas nossas mãos: “Pereira da Costa lamentando o *atraso* das artes em Pernambuco, atribui-lhe a causa precisamente ao elemento negro que delas se havia apoderado, dando-nos à sua revelia informação relevante para a reconstituição histórica da questão.” (CUNHA, 1983, p. 992). Enquanto tema, fomos estudados por muitos anos por pesquisadores brancos, o que nos rendeu diversos rótulos e classificações exotizantes e estereotipadas, que não conduzem a uma compreensão dos fatos que cercam nossa produção estética e cultural. Mariano Carneiro da Cunha (1983, p. 911) nos alerta para as dificuldades: “Portanto, quem se dispuser a fazer história da arte afro-brasileira, encontra-se fatalmente diante de enorme documentação extremamente difícil de ser manipulada, por carência quase total de situá-la no tempo e, muitas vezes, espacialmente.” Para compreender um pouco melhor a forma como os objetos de arte produzidos por mãos e mentes negras vêm sendo estudados e categorizados até então, apresentaremos, nos próximos parágrafos, uma análise do texto de Cunha sobre as artes africana e afro-brasileira:

Já de início o autor pontua que os dados disponíveis para estudar a história dos povos negros vindos da África que aqui chegaram e, portanto, influenciaram a nossa produção artística e estética, são bastante fragmentados e apoiados em dados arqueológicos anônimos e não factuais, “comportando lacunas importantes inerentes às próprias fontes de informação”. As dificuldades de pesquisa em torno da África pré-colonial não se dão somente pela característica ágrafa das civilizações subsaarianas, mas também porque “todos os fatos culturais africanos de alguma relevância eram atribuídos ao Oriente Médio, ao Egito ou, por tabela, à Grécia”.

A arte produzida por povos africanos é comumente *essencializada* como uma arte de caráter religioso, “estudos atuais mostram, contudo, que a realidade é bem mais matizada do que possa aparentar. Se a arte africana tem uma conotação religiosa, é igualmente informada de aspectos políticos, econômicos ou domésticos”

(CUNHA, 1983, p.986). E são esses rótulos que, até hoje, muitas vezes dificultam a compreensão e a circulação da produção de objetos artísticos produzidos por pessoas negras. Cria-se uma expectativa irreal de que, por ser negra/o, a/o artista deverá tratar de aspectos religiosos pertinentes a sua identidade racial, tanto na diáspora, quanto na própria África — pois é importante lembrar que também existe uma arte contemporânea acontecendo nesse continente. “São precisamente tais rótulos que dificultam uma compreensão maior de arte africana ou de qualquer outra arte chamada ‘exótica’. Existem aliás exemplos de objetos de arte africana sem função religiosa alguma”. O autor completa:

É claro que a arte africana tem uma conotação religiosa profunda, mas este não é um critério suficiente para defini-la, sobretudo se tal critério for acompanhado de toda uma conceituação da estética ocidental. Esta, de fato, só obscurecerá o sentido de uma realidade que não foi concebida em seus termos. [...] Nem a religiosidade, nem a funcionalidade são critérios bastante abrangentes para definir a arte africana.

O mercado de arte se relaciona com a arte de origem africana de uma forma muito peculiar. No geral, a autoria é um dos fatores principais para se determinar a originalidade e, portanto, o valor de uma obra de arte. Quanto mais prestigiado o artista, mais a obra valerá e, após a sua morte, a obra valorizará ainda mais, já que o autor não poderá mais ampliar sua produção. Já no mercado de arte africana, mais relacionada com a *artesanía* do que com o campo da arte, onde as peças são geralmente classificadas como *etnográficas*, a autenticidade está relacionada com o anonimato do artista, ou seja, é no anonimato do *artesão* que se garante a sua originalidade. Defende-se ainda que este artista, por ser *primitivista*, seria incapaz de teorizar sobre sua própria produção, como se esta viesse a partir de um impulso natural, ou seja, de ordem irracional. Consequentemente, quem poderá classificá-la é justamente o mercado consumidor, que acaba por criar uma demanda por peças dessa natureza, reproduzindo sempre uma mesma estética ligada ao *misticismo*.

O artista africano não só permanece fiel à estrutura orgânica da matéria a ser trabalhada, como identifica-se com ela de tal sorte que já não sobra espaço entre um e outro. A obra de arte se torna um discurso cujo idioma exprime o mais diretamente possível as representações coletivas presentes no universo mental do artista, abolindo qualquer necessidade de mediação. [...] As duas realidades tornam-se unificadas no produto final, residindo aí, a nosso ver, a impossibilidade de o artista africano ser ao mesmo tempo seu crítico: entre artista e obra não se cria o espaço, a distância necessária à reflexão estética. O diálogo, como aludimos acima, dá-se entre a obra e o

mercado consumidor, que de certo modo vai estabelecer, fixando as normas do estilo, cooperando também no processo criador. (CUNHA, 1983, p. 987)

Estas são apenas expectativas criadas pela branquitude de encontrar, em uma arte *essencializada*, uma ideia de *pureza romântica*, o contato com a natureza, com as origens e com o invisível. Quando cansada do seu próprio mundo moderno, baseado na razão, na erudição e na ciência, a branquitude teria como voltar a um estado mais puro, natural, intuitivo e selvagem através da *sabedoria* dos “*menos evoluídos*”. Gonzaga Duque dirá, por exemplo, que a “prodigalidade de vermelhos, de amarelos e verdes” das naturezas mortas de Estevão Silva⁸³, um artista que, para além de ser negro, pertenceu à Academia Imperial de Belas Arte, devem-se ao “seu instinto colorista, vibrátil a sensações bruscas, como é peculiar à raça de que veio” (DUQUE, 1891 Apud MENEZES, 2018), revelando, “contudo, uma tendência racializante da crítica de arte feita no Brasil que perduraria para além de sua época, chegando aos dias atuais: a associação de características raciais do produtor como determinantes do resultado final de seus produtos”.⁸⁴

Sobre Nina Rodrigues, Cunha (1983, p. 992) dirá: “no que pesem os preconceitos que informam sua obra e que não mais resistem à crítica atual, continua sendo, quanto à informação e ao método, a fonte mais segura para os trabalhos posteriores sobre o negro no Brasil”. Rodrigues é considerado pioneiro na criação de um sistema de análise de peças de arte afro-brasileira, porém, produz uma análise ainda biologizada e carregada de preconceitos, transferindo os mesmos rótulos e estereótipos relacionados à arte africana para a arte produzida por negros e mestiços brasileiros, como uma arte místico-religiosa, de caráter comunitário — contrária a valorização ocidental do *gênio individual* — e de estilo fixo. “Os frutos da Arte negra não poderiam pretender mais do que documentar, em peças de real valor etnográfico, uma fase do desenvolvimento da cultura artística” (RODRIGUES, 1904 Apud MENEZES, 2018, p. 46).

Com a ascensão do estilo neoclássico, “restava, todavia, pouco espaço à expressividade do gênio negro” (CUNHA, 1983, p. 1022). Com isso, a produção

⁸³ (Rio de Janeiro, RJ 1844 - 1891) Pintor e professor. Primeiro negro formado pela Academia Imperial de Belas Artes a obter grande destaque. Ingressou na Aiba em 1864. Considerado um dos melhores pintores de natureza morta do século XIX. Em 1880 passou a lecionar no Liceu de Arte do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22999/estevao-silva>. Acesso em: 29 out. 2021.

⁸⁴ MENEZES, Hélio. Exposições e Críticos de Arte Afro-brasileira: Em conceito em disputa. In: Histórias Afro-Atlânticas: [vol. 2] antologia. São Paulo: MASP, 2018.

artística negra fica praticamente restrita aos terreiros, na produção de objetos de culto. “Objetos iniciáticos, portanto, e pouco conhecidos do grande público, exceto de alguns delegados que, após suas investidas contra tais centros religiosos os constituíam em *corpus delicti*”. Entre 1891 e 1946, cerca de 500 objetos de culto, especialmente pertencentes a terreiros de Umbanda e Candomblé, foram apreendidos pela Polícia do Estado do Rio de Janeiro, violando o direito à liberdade de culto e crença religiosa estabelecido pela Carta Constitucional de 1891. Em 1938, parte dessas peças passou a integrar um acervo nomeado “Coleção Museu de Magia Negra” — reforçando o preconceito e o racismo religioso — do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Posteriormente, este acervo foi transferido para o Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro. Durante todo esse tempo, lideranças religiosas e dos movimentos negros reivindicaram a soltura e devolução dos objetos. Após décadas de luta, em 2017, sob a liderança de Ya Menininha de Oxum⁸⁵, foi criada a campanha “Liberte Nosso Sagrado”. Apenas em 2020 o acervo foi transferido para o Museu da República, sob direção de Mário Chagas, e passou a ser chamado de “Acervo Nosso Sagrado”.⁸⁶

Mestre Didi⁸⁷ foi um artista afro-brasileiro que, felizmente, rompe as fronteiras que separam a arte ritual da arte contemporânea. Artista dedicado à prática religiosa desde os 8 anos de idade, também escreveu 15 livros dedicados à pesquisa religiosa e antropológica. Realizou 22 exposições individuais e 30 coletivas, nacionais e internacionais, mas mesmo assim, é pouco estudado e divulgado no campo acadêmico. Mestre Didi é mais um artista multitalentoso a quem nunca fui

⁸⁵ (Salvador, BA 1937) Maria do Nascimento é uma lalorixá do Candomblé. Foi iniciada em 1960, na Casa-Grande de Mesquita, por sua avó biológica. Sua mãe biológica, Mariazinha de Nanã, teve quinze filhos - todos iniciados na mesma Casa-Grande. Quando engravidou de Meninazinha, o Omolu de lá Davina disse que naquela barriga havia uma menina, filha de Oxum, e que seria a herdeira do axé. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Meninazinha_d%27Oxum. Acesso em: 30 out. 2021.

⁸⁶ Palavras ancestrais: uma história sobre o Acervo Nosso Sagrado. Instituto Ibiratinga. 29 jan. 2021. Disponível em: <https://www.ibirapitanga.org.br/historias/palavras-ancestrais/>. Acesso em: 29 out. 2021.

⁸⁷ (Salvador, BA 1917 - 2013) Deoscóredes Maximiliano dos Santos foi escultor, escritor e um sacerdote iniciado da tradição iorubá (Egungun) e em 1975 recebeu a mais alta hierarquia sacerdotal Alapini no culto aos Ancestrais Egun. Em 1980 fundou a Sociedade Religiosa e Cultural Ilê Asipá, do culto aos ancestrais Egun em Salvador, Bahia. Para o curador Emanuel Araújo, o artista Mestre Didi e “suas obras são como uma união de antiga sabedoria, a expressão viva da continuidade e da permanência histórica da criação de uma nova estética que une o presente ao passado, o antigo ao contemporâneo, a abstração à figuração, formas compostas ora como totens, ora como entrelaçadas curvas (...) suas esculturas, em sua interioridade, são uma relação entre o homem e o sacerdote que detém o espírito íntimo das coisas e de como elas se entrelaçam entre a sabedoria do sagrado e do profano”. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2016/04/07/mestre-didi-deoscóredes-m-santos>. Acesso em: 30 out 2021.

apresentada ao longo de anos de educação formal. Segundo a pesquisa “A História da_rte” publicada pelo Projeto Rumos do Itaú Cultural em 2017⁸⁸, “Não é a forma do objeto que define o que é considerado arte chamada de ‘primitiva’ pelos autores dos livros pesquisados. Se comparadas a partir de suas silhuetas, a arte ‘primitiva’ não é diferente da chamada arte contemporânea”. Trabalhando com uma materialidade própria do seu cotidiano como sacerdote no terreiro, os objetos de arte produzidos por Mestre Didi ilustram bem a tensão entre as categorias *primitiva* e *contemporânea*.

Figura 19 - Odé Agba Arole – Velho caçador mítico

Figura 20 - Ibiri ati Ejo Nile – Panteão da terra

Figura 21 - Opa Exin ati eye Meji – Grande cetro da lança com 2 pássaros



Mestre Didi, 1999-2001. Fonte: <https://murilocastro.com.br/2008-mestre-didi-da-ancestralidade-a-contemporaneidade-1807-a-1408/>

Voltando às análises de Cunha (1983, p. 1022), o autor citará Manuel Querino como um intelectual que surge como força contrária “as deturpações e preconceitos a respeito da raça negra” apresentando dois importantes trabalhos para a valorização da perspectiva afrodescendente, não como ‘objeto de estudo’ mas como

⁸⁸ MORESCHI, Bruno. A História da_rte. O projeto apresenta dados quantitativos e qualitativos sobre 2.443 artistas de 11 livros utilizados em cursos de graduação de Artes Visuais no Brasil. Rumos 2015-2016. Disponível em: <http://historiada-rte.org/>. Acesso em: 29 out. 2021.

sujeito consciente da sua importância na formação da sociedade brasileira: A comunicação “A raça africana e os seus costumes na Bahia”, no V Congresso Brasileiro de Geografia, realizados em 1916 na Bahia e a comunicação “O colono preto como fator de civilização brasileira”, no VI Congresso de Geografia realizado em 1918 em Belo Horizonte. Além desses dois trabalhos, é imprescindível para esta pesquisa citar o livro “Artistas Baianos” (1909), onde o historiador biografou e analisou cerca de 190 artistas entre os séculos XVIII e XIX. Esta ampla investigação refuta as análises raciais produzidas por Nina Rodrigues, fazendo justiça a todas as mãos afro-brasileiras que, seja na arte, na cultura ou na arquitetura, construíram e fizeram prosperar o Brasil. “Com Querino, a suposta inferioridade biológica dos afrodescendentes, mote dos estudos de Rodrigues, era virada do avesso: de ignorantes e passivos, passavam a ser vistos como portadores de aguçada distinção” (MENEZES, 2018, p.50).

Durante a ascensão do modernismo, “estrutura-se todavia uma nova ideologia ligada sobretudo às expressões culturais, onde a tônica é a ruptura estética com o academismo em todos os níveis. Enfatiza-se uma volta às origens”. Essa geração de artistas vai se utilizar de “temas e motivos plásticos indígenas”, Mário de Andrade defenderá “a deformação da natureza como verdadeiro objeto da arte” e inaugura-se um *novo* projeto de identidade nacional ligado às raízes. “Põe-se em relevo o primitivismo ligado a essas origens”.

“de tempos em tempos, quando estivermos cansados da vida em nossos arranha-céus, iremos ao encontro de vocês, como fazemos com nossas crianças... virgens... maravilhadas... espontâneas. Iremos ao encontro de vocês como quem volta à infância do mundo. Vocês são tão verdadeiros em suas vidas, quer dizer, tão gaiatos... Afastamo-nos por alguns momentos da nossa civilização cerimoniosa e polida e examinamos essas cabeças, esses rostos encantadoramente expressivos. De certa forma, vocês nos reconciliam com nós mesmos” (FANON, 2020, p. 145)

Em seguida, Mariano Carneiro da Cunha tratará das décadas de 1930 e 1940, com o surgimento de uma nova safra de artistas racializadas/os e a emergência de temas negros quando são retomados, com mais vigor, os estudos africanistas. A partir desse momento inaugura-se uma tentativa de definição do que seria a *arte afro-brasileira*, assunto que trataremos melhor no próximo capítulo.

2 O EMPODERAMENTO DAS LINGUAGENS NEGRO-BRASILEIRAS

2.1 Das linguagens

“A nossa escrevivência não é para adormecer os da casa grande e, sim, para acordá-los de seus sonos injustos.”

Conceição Evaristo

Conceição Evaristo⁸⁹ cunhou o termo “*Escrevivência*” para falar sobre as “*escritas de nós*”, mulheres, homens e crianças negras e nossas subjetividades. Essa escrita perpassa um conhecimento proveniente das nossas vivências através de uma *linguagem não-binária*, ou seja, Conceição não marca uma oposição entre a escrevivência e a oralidade, assim como não a associa a uma não-assimilação da norma culta — ou “*norma oculta*”, como a escritora costuma dizer. Doutora em literatura comparada, ela aproxima sua escrita erudita e acadêmica da oralidade e de outras formas de escrita — corporal, gestual, expressiva e etc — a escrevivência seria então “*o outro lado da oralidade*”⁹⁰, seria, por assim dizer, um modo de escrita desenvolvido desde as mulheres escravizadas, que possuíam certa “*competência de linguagem*”, cuja função era contar histórias para fazer adormecer os filhos dos senhores na Casa Grande, até as mulheres que, como a própria autora, se apropriam da norma e da estrutura da *língua oficial* e passam a escrever para, então, incomodar o sono dos senhores.

⁸⁹ (Belo Horizonte, MG 1946) Maria da Conceição Evaristo de Brito é uma das escritoras brasileiras mais relevantes da atualidade, autora de poesias, romances, contos e ensaios. De origem humilde, chegou a trabalhar como empregada doméstica enquanto terminava o curso normal. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1973, onde foi aprovada em um concurso público municipal, para o magistério e atuou como professora na rede municipal até 2006. Graduiu-se em Letras pela UFRJ em 1990. Estreou na literatura no mesmo ano, publicando trabalhos na série *Cadernos Negros* organizada pelo grupo Quilombhoje, ao qual a escritora fazia parte. Obteve título de mestre em 1996 (PUC-Rio), e de doutora em 2011 pela UFF, onde também lecionou entre os anos de 1999 e 2011. Em 2015 foi finalista (3º lugar) no prêmio Jabuti com a obra “Olhos d’água”, na categoria “Contos e Crônicas”. Possui obras traduzidas para o francês. Até o momento não foi convocada pela Academia Brasileira de Letras, um reconhecimento que já tarda em ser feito. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em: 09 nov 2021.

⁹⁰ Escrevivência - EP. 01 Ecos da palavra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4EwKXpTIBhE&t=24s>. Acesso em: 06 nov 2021.

O artista e poeta visual André Vargas⁹¹ dirá: “Nosso português é crioulo” em seu trabalho intitulado “A língua como um estandarte”, de 2019. Muito influenciado pelas teorias de Lélia Gonzalez em torno do “Pretuguês”⁹², o artista pensa a língua portuguesa — segundo o mesmo “só falamos português por pura formalidade porque o português é um pretuguês, é um crioulo, é um brasileiro e é uma reação adversa dessa história da colonização” — através de uma variação da língua que surge a partir do contato com as línguas trazidas pelos povos negros africanos e as línguas dos povos originários. Essas variações ou evoluções da língua passam a ser vistas pela *norma* como erro, quando na verdade são apenas parte de uma *diversidade linguística*.

Abraçando a ironia dessa frase, o português galego que a gente conhece ser um crioulo mesmo, um homem negro e ao mesmo tempo, crioulo é como a gente trata as línguas que surgem dessa mistura entre uma língua oficial — que é uma língua do colonizador, que é uma língua opressora, uma língua violenta — com as outras línguas que habitam, ou habitavam, ou passam a habitar naquele espaço.⁹³ (VARGAS, 2021)

⁹¹ (Cabo Frio, RJ 1986) Artista visual, poeta, músico e arte-educador, André vem de uma família de muitos artistas e professores. “Cresceu em uma rua de terra, entre o valão e a salina, correndo atrás de pipa, atrás de doce, atrás de bola de gude, atrás de bandeirinha. Uma infância e tanto de correr atrás das coisas miúdas. Aos quinze anos se mudou para Niterói, para, logo em seguida, atravessar de vez a ponte e viver na Zona Norte carioca. Encontrou nas ruas do subúrbio a unidade singela e arriscada da cultura das calçadas que só tinha visto nas esquinas de suas memórias mais meninas. Graduando em Filosofia pela UFRJ, é na poesia e na arte que entende a sua tarefa de se arriscar, ao arranjar e rearranjar estigmas e estereótipos, diluindo e descaracterizando noções coloniais que tentam determinar por sua pele as absurdas negações de suas potências. Seus trabalhos têm na dupla fala/escrita o terreno baldio onde jogam e vasculham aventuras, bem como veem nos processos estruturais da comunicação, entre profana e sagrada, ancestral e transcendente, a riqueza de tentar”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_TgDezAQsfs. Acesso em: 06 nov. 2021.

⁹² Para justificar esse termo, Lélia Gonzalez volta a figura da “mãe preta”, das mulheres lembradas por Conceição Evaristo em sua escrituragem, aquelas que possuíam certa *competência de linguagem*, cuja função era contar histórias para fazer adormecer os filhos dos senhores na Casa Grande. Lélia vai entender a atuação dessas mulheres como uma brecha por onde se cria e se transmite uma nova língua e uma nova linguagem durante o exercício da maternagem. Lélia Dirá: “E quando a gente fala em função materna, a gente tá dizendo que a mãe preta, ao exercê-la, passou todos os valores que lhe diziam respeito prá criança brasileira, como diz Caio Prado Júnior. Essa criança, esse infans, é a dita cultura brasileira, cuja língua é o pretuguês. A função materna diz respeito à internalização de valores, ao ensino da língua materna e a uma série de outras coisas mais que vão fazer parte do imaginário da gente (Gonzalez, 1979 c). Ela passa prá gente esse mundo de coisas que a gente vai chamar de linguagem. E graças a ela, ao que ela passa, a gente entra na ordem da cultura, exatamente porque é ela quem nomeia o pai.” GONZALEZ, Lélia. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. Apresentado na reunião do Grupo de Trabalho “Temas e Problemas da População Negra no Brasil”. IV Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 29 a 31 de Outubro de 1980. In: _____. p. 237.

⁹³ André Vargas | Conversa com as curadoras Julia Baker e Juliana Pereira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_TgDezAQsfs. Acesso em: 06 nov. 2021.

Figura 22 - A língua como um estandarte.



André Vargas, 2019. Fonte: Acervo do artista

O termo *linguagens negro-brasileiras* surge para mim desse lugar. Como um termo armado contra as classificações que partem de pressupostos brancos, superficiais e preconceituosos. Tais rotulações geram inúmeras contradições, como na terminologia *afro-brasileira*, que se mostra insuficiente para definir toda a produção de uma gama de artistas negras/os, com vivências, experiências e formações diversas. Emanuel Araújo⁹⁴ dirá que a “arte afro-brasileira existe e não existe” ao ser perguntado por Oswaldo Faustino sobre o que ela é⁹⁵.

⁹⁴ (Santo Amaro da Purificação, BA 1940) É escultor, gravador, pintor, desenhista, curador. Iniciou sua carreira aprendendo marcenaria com o mestre Eufrásio Vargas. Em 1960 ingressa na Escola de Belas Artes na Universidade Federal da Bahia. Como curador, realizou diversas exposições importantes, como “A mão afro-brasileira” (1988). Como artista, inaugurou sua primeira individual em 1959, é premiado com medalha de ouro na 3ª Bienal Gráfica de Florença, Itália. Recebe, no ano seguinte, o prêmio de melhor gravador, e, em 1983, o de melhor escultor, da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Na década de 1980, inaugura e dirige o Museu de Arte da Bahia (MAB). Dirige, entre 1992 e 2002 a Pinacoteca de São Paulo e em 2004 torna-se diretor e curador do Museu Afro-Brasil. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa662/emanoel-araujo>. Acesso em: 09 nov 2021.

⁹⁵ MENEZES, Hélio. Exposições e críticos de Arte Afro-brasileira: Um conceito em disputa. In: Histórias Afro-Atlânticas. Vol. 2. Antologia. MASP. São Paulo, 2018.

Ela existe através desses exemplos que são quase que históricos hoje em dia, mas não se pode negar que um Estevão Silva [1844 - 1891], que é um pintor acadêmico, clássico, filho de escravos, e muitos outros artistas, como Manoel da Cunha [1737 - 1809], ele próprio escravo, deixassem transparecer na sua obra alguma coisa ligada à África. Porque a África que nós conhecemos é inventada para a gente. Não é uma África real, que está do lado de lá do Atlântico. Estevão Silva tem uma cor quente e a gente pode atribuir a ele alguns aspectos, *além da sua própria origem*. Mas isso não quer dizer que a arte dele seja afro-brasileira. É uma arte quente de um artista negro, com características de sua própria vivência. (ARAÚJO Apud MENEZES, 2018, p. 575)

Existem, em torno desse termo, critérios muito confusos para determiná-lo. A partir dessa discussão, Hélio Menezes (2018, p. 575) irá indagar:

Além da “própria origem”, quais outros critérios circunscrevem (ou não) essa produção? Seria essa área definida pela presença em obras de “alguma coisa ligada à África”? A autoria negra, a seu turno, sem um conteúdo também afro-brasileiro nas obras — como no caso de Estevão Silva —, não é critério suficiente para essa identificação? E quanto o contrário? Uma obra cujo conteúdo tematiza questões afro-brasileiras, mas sem uma correlata autoria negra, a torna parte integrante dessa área?

Essas e outras questões geram muita confusão no Brasil. Por sermos um país majoritariamente negro, com um vigoroso processo de branqueamento e que pratica um tipo de racismo *fenotípico*, alguns indivíduos, em momento de conveniência, reivindicam suas supostas origens africanas, por outro lado, pessoas negras de pele clara podem negar suas origens também quando conveniente. Dessa forma, pessoas brancas vão buscar sua legitimação passando a pertencer a uma comunidade de origem negra, alegando uma experiência de vida ligada à cultura afro-descendente, enquanto que outras pessoas de pele negra podem produzir vivências e visões de mundo totalmente distanciadas desse lugar.

Kabengele Munanga⁹⁶, no texto “Arte Afro-brasileira: O que é, afinal?” (2000) considerará ainda que não devemos nos restringir a um único critério para defini-la, menos ainda exigir que se cumpra todos os critérios possíveis.

⁹⁶ (Bakwa Kalonji, República Democrática do Congo 1940) “É um antropólogo e professor brasileiro-congolês. É especialista em antropologia da população afro-brasileira, atentando-se à questão do racismo na sociedade brasileira. Kabengele é graduado pela Université Officielle du Congo (1969) e doutor em Antropologia pela Universidade de São Paulo (1977). Chegou ao Brasil por convite do professor Fernando Mourão, da Universidade de São Paulo, onde terminou seu doutorado e retornou ao Congo. Em 1980 estabeleceu-se no Brasil, para assumir a cadeira de Antropologia na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. No ano seguinte, mudou-se para São Paulo. Foi professor de antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, vice-diretor do Museu de Arte Contemporânea, diretor do Museu de Arqueologia e Etnologia e do Centro de Estudos

Para que uma obra de arte possa ter uma identidade afro-brasileira, penso que não deveria reunir concomitantemente todos os postulados e características acima referidos. Basta que um ou outro entre os mais relevantes (forma e tema) seja integrado com regularidade ao conjunto da obra e que lhe confira uma verdadeira autenticidade. [...]

Excluir uma ou outra deste módulo, em nome de uma arte afro-brasileira autêntica que não seríamos capazes de delimitar nitidamente, uma obra que, além da origem étnica do artista, integraria no mesmo corpo todas as características acima evocadas, seria ignorar as ambiguidades da sociedade brasileira, sociedade na qual as cercas das identidades vacilam, os deuses se tocam, os sangues se misturam, na qual as identidades étnicas, embora defensáveis, nada tem a ver com as leis da “pureza”.

Cunha (1983, p. 1026) então irá concluir que “o que aconteceu com a arte afro-brasileira é o que acontece fatalmente com toda arte: é o produto de pressões históricas, escolhas, invenções e adaptações e, acrescentaríamos, de revolta”.

Retomando a análise de Cunha (1983, p. 1023) acerca da arte afro-brasileira, o autor pontua as décadas de 1930 e sobretudo a de 1940 como décadas importantes para que houvesse uma retomada de fôlego, para artistas e temáticas negras, muito influenciadas pelos “estímulos científicos e culturais que servem de pano de fundo histórico-cultural” para esse suposto *reaparecimento*. Tais estímulos seriam “os estudos africanistas”, “com as obras de Edson Carneiro, René Ribeiro, Donald Pierson, M. Herskovits, R. Bastide, P. Verger e outros”. Além disso, “nesse intervalo ocorrem dois congressos afro-brasileiros: em 1934, em Recife, e em 1937, na Bahia. Ambos reuniram estudiosos nacionais e estrangeiros e dignitários dos cultos”. Neste mesmo mote, em 1937 e 1938, Mário de Andrade, “tendo já em perspectiva seu primitivismo estético ligado à cultura popular e ao nacionalismo”, envia duas missões folclóricas para o Norte e o Nordeste com a intenção de coletar material. “Dez anos depois se descobrem os ceramistas ‘primitivos’ do Nordeste, Vitalino (1909 - 63), de Caruaru, Severino, de Tracunhaém, entre outros”. Podemos então perceber que, apesar de se tratar de um *novo momento* para a arte produzida por pessoas negras, a lógica da *alteridade* e do *extrativismo* continua inabalável.

Cunha (1983, p. 1023) então chama a atenção para a necessidade de, a partir daqui, “testar a definição [...] do termo afro-brasileiro”. O autor já inicia esta definição constatando que: “Dos artistas cobertos em geral por essa definição muitos são brancos, outros mestiços e relativamente poucos são negros”. Dividindo-os em

quatro grupos, o primeiro grupo é composto por artistas que “servem-se pois de temas negros como poderiam utilizar-se de motivações indígenas ou de quaisquer outras que funcionem, todavia como elementos polarizantes de sua criatividade pessoal, que alimentam o seu universo mito-poético” dentre os quais, são citados por Cunha: Tarsila do Amaral, Portinari, Djanira, José Pancetti, Santa Rosa e outros. “Arrolá-los, pois, baixo a sigla afro-brasileira seria o mesmo que chamar Picasso das *Demoiselles d’Avignon*, de afro-francês ou de afro-espanhol”. Com relação ao segundo grupo, formado por artistas como “Hector Bernabó, Carybé, dos magníficos orixás, com Mário Cravo Jr. dos belos Exus de bronze, Hansen-Bahia e outros, ou mesmo com Di Cavalcanti”, o autor dirá que, mesmo que suas “obras recorram a uma temática e iconografia africanas constante e coerentes”, não escapam a mesma classificação atribuída ao primeiro grupo.

Exemplo significativo é o da obra do escultor húngaro Hajdu. Todas suas pesquisas formais centram-se em variações sobre o tema da parisiense do pós-guerra: escalonam-se suas obras estilisticamente a partir de um certo naturalismo ao mais hermético abstracionismo. Poder-se-ia defini-lo então como húngaro-francês? Casos semelhantes são os da austríaca Suzanne Wenger e da inglesa Georgina Beier. Ambas radicaram-se na Nigéria e ali, influenciadas pela arte Yorubá, realizaram suas obras plásticas. Tais artistas estão, na realidade, apelando para formas — africanas e francesas, nos exemplos que nos ocupam agora — que veiculam mais eficientemente o idioma pessoal de seu discurso estético. (CUNHA, 1983, p. 1024)

Voltando agora suas atenções para artistas negros e mestiços, o autor cita Agnaldo Manuel dos Santos⁹⁷ e Rubem Valentim como exemplo de artistas que, apesar de serem negros e utilizarem-se de uma temática afro-centrada, não poderiam ser incluídos na categoria afro-brasileira, dada a erudição de suas soluções plásticas. “Agnaldo foi um excelente escultor que ganhou, aliás, o prêmio internacional de escultura no I Festival de Artes e Culturas Negras, de Dacar, Senegal, em 1966”. Sobre Rubem Valentim, Cunha chamará a atenção para o fato

⁹⁷ (Itapeçerica, BA 1926 - Salvador, BA 1962) “Descendente de negros e índios, de origem pobre, empregou-se como vigia no atelier do pintor e escultor Mário Cravo Júnior, em Salvador; logo passou a auxiliar o artista na preparação de blocos de madeira, se familiarizando com o universo da escultura, ao mesmo tempo em que travou contato com alguns importantes intelectuais da capital baiana. Início da década de 1950 - Ainda trabalhando com Mário Cravo Júnior, iniciou sua produção escultórica, que desde o começo apresentava as características que marcariam sua obra: figuras antropomórficas de grande expressividade, esculpidas em madeira.” Realizou sua primeira individual em 1957, no Rio de Janeiro, no mesmo ano em que participou da 4ª Bienal de São Paulo. No ano anterior já havia ganhado medalha de prata no 6º Salão Baiano de Belas Artes. Participou de diversas exposições coletivas e, após a sua morte prematura, recebeu prêmios e homenagens. Disponível em: <https://www.guiadasartes.com.br/agnaldo-manuel-dos-santos/obras-e-biografia>. Acesso em: 09 nov 2021.

de que “sua obra organiza-se em torno de pesquisa formal dos temas do construtivismo”, mesmo que a serviço da construção de emblemas religiosos de matriz africana. Ou seja, a arte afro-brasileira teorizada por Cunha não prevê a assimilação de técnicas, estéticas ou normas chamadas *eruditas*.

Nenhum dos artistas que apontamos acima serve-se em suas obras das convenções estilísticas africanas, logo, a qualificação afro-brasileira torna-se imprópria para defini-los de modo adequado. São simplesmente artistas nacionais e todos podem inserir-se em contexto internacional pela qualidade universal de suas obras. (CUNHA, 1983, p. 1024)

No terceiro grupo, Cunha (1983, p. 1025) inclui “os artistas classificados pela crítica das artes plásticas de ‘primitivos’ ou ‘populares’”. Nestes não só os temas, mas também as convenções plásticas, não raro, são africanas, dentro porém de outros enfoques”. Para exemplificá-lo, o autor cita os seguintes artistas: Guma⁹⁸, do Rio Grande do Sul e Boaventura da Silva Filho (Louco)⁹⁹, de Cachoeira, Bahia. Dentro da categoria *arte popular* ou *primitiva*, teremos inúmeros exemplos de artistas racializados. Nessas categorias costumam estar artistas ligados a uma determinada forma, mas também a determinadas circunstâncias, como a falta de formação acadêmica. Esses artistas são em sua maioria autodidatas ou aprendem o ofício com um mestre mais velho. Esse tipo de produção está, na teoria, mais ligado à artesanaria que ao campo oficial da arte. “Enquadram-se em grau maior ou menor com

⁹⁸ (Tapes, RS 1924 - 2008) Gomercindo da Silva Pacheco, escultor autodidata, “colocou na madeira, terracota, bronze e pedra-sabão o que sua sensibilidade ditava. A arte entrou em sua vida pelos corredores do Instituto de Belas Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atual Instituto de Artes (UFRGS), onde era servente. Lá observava alunos e professores e passou a aventurar-se na escultura de maneira. Nos anos 80 GUMA abriu um ateliê, onde trabalhou até 2002. Sua obra é seguida por seu filho Luis Fernando que trabalha a partir de muitas formas deixadas por seu pai. Seu estilo bem definido e pessoal abriu espaço para que fosse acolhido pela classe artística de Porto Alegre. Suas esculturas fazem parte do acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) e foram exibidas em São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e em Curitiba. Suas obras estão em coleções públicas e privadas pelo Brasil e no exterior.” Disponível em: <http://www.galart.com.br/artista/gomercindo-da-silva-pacheco/>. Acesso em: 09 nov. 2021.

⁹⁹ (Itaberaba, BA 1929 - Cachoeira, BA 1992) “Escultor baiano, atuante entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1990, na cidade de Cachoeira, BA, sendo considerado, iniciador de uma “escola de escultores”, que tem se dedicado à temática religiosa, atravessando três gerações. A produção de Louco aconteceu no contexto multicultural do Recôncavo, onde predominam as culturas religiosas de matrizes africana e católica que disputam por espaço através de processos de repulsa e de confluência ao longo dos séculos. Batuques, procissões e festas organizadas por irmandades católicas e em terreiros de candomblé, assim como cultos domésticos, fazem parte do dia-a-dia da vida de muitas pessoas da cidade. A ideia de escola está muito ligada à noção de estilo. De fato, há uma preocupação por parte de seus descendentes em dar continuidade à sua obra, através de técnicas, temas e processos de criação. Mas também têm as suas preferências e inovam com soluções plásticas que vão sendo absorvidas entre eles.” Disponível em: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/boaventura-da-silva-filho-o-louco/>. Acesso em: 09 nov 2021.

Louco e Guma, Heitor dos Prazeres, José Barbosa, Tio Quincas (Joaquim Garcia Lopes), Geraldo Teles de Oliveira e muitos outros”.

Ocuparão o quarto grupo, os artistas ligados a arte ritual, como Mestre Didi juntamente com “uma grande maioria anônima, em que ao lado de reformulações individuais flui intacto o ícone negro”.

Penetramos, entretanto, em um outro nível de realidade com os artistas dedicados à arte ritual. Estes assumiram, de fato, não apenas um compromisso individual com os valores africanos, mas idêntico compromisso percorre toda sua criatividade. Vale lembrar que tais artistas não realizam obra sincrética apesar das assimilações formais superficiais que possam infiltrar-se em seus trabalhos, como já apontamos. (CUNHA, 1983, p. 1026)

Podemos notar então, principalmente em se tratando de arte contemporânea, que é o enfoque desta pesquisa, que a nomenclatura afro-brasileira reforça uma série de estereótipos incompatíveis com a diversidade de abordagens produzidas por pessoas negras na atualidade. Dessa forma, sugiro abandonarmos, por enquanto, essa terminologia tendo em vista que, o próprio autor considera insuficiente ao final deste texto escrito em 1983. Cunha (1983, p. 1026) dirá: “a qualificação afro-brasileira permanece ambígua e provisória. Trata-se de um termo que, na realidade, já nasceu envelhecido pela própria dinâmica a que se têm submetido os elementos culturais africanos no Brasil”.

Ainda para consolidar o posicionamento trazido nesta pesquisa sobre o termo que estamos discutindo aqui, trago um destaque sobre como o livro “Arte Afro-Brasileira”, de Roberto Conduru, aborda o tema. Para este livro, foi feito um levantamento de artistas negras/os que possuem uma estética e/ou temática ligados à noção de afro-brasilidade, excluindo assim, artistas igualmente racializados que possuem outros interesses, que não ligados à diáspora negra. Além disso, esse prefixo “afro” que se refere ao continente africano, torna-se problemático na contemporaneidade se pensarmos que a África não possui hoje, no século XXI, os mesmos valores estéticos e artísticos encontrados pelos colonizadores no século XVI. Há também em África uma safra de artistas negras/os contemporâneas/os que possuem outros interesses estéticos e/ou temáticos, outras trajetórias e experiências de negritude condizentes com o seu próprio tempo.

Uma outra categoria que vem sendo utilizada na contemporaneidade, na tentativa de classificar as produções artísticas de pessoas racializadas é a *arte*

identitária, categoria derivada das *políticas identitárias*. Mas quando falamos de identitarismo, de que identidade exatamente estamos nos referindo? Nesse sentido, acredito que essa divisão recai no mesmo problema da *arte afro-brasileira*, tendo em vista que a comunidade negra pode abarcar diversas identidades. A obra produzida por Ventura Profana, uma travesti negra de raiz evangélica — de quem falaremos melhor mais tarde — terá uma relação identitária diferente da produção de Ayrson Heráclito¹⁰⁰, homem negro iniciado no candomblé. Quando dizemos que ambos produzem uma arte identitária, podemos concordar até certo ponto, se admitirmos as distâncias que existem entre suas *identidades individuais*. Porém, se considerarmos todas as identidades individuais possíveis para atribuir a uma produção artística essa relação identitária, podemos concluir que toda arte é identitária, seja ela produzida por um indivíduo racializado ou não e, por fim, uma terminologia capaz de abarcar absolutamente tudo, se torna automaticamente nada. Poderíamos então chamar a arte identitária apenas de *arte*.

Asad Haider (2019, p. 35) dirá, em seu livro intitulado “Armadilha da Identidade: raça e classe nos dias de hoje”:

Butler aponta que a palavra *sujeito* tem um duplo sentido peculiar: ela significa ter capacidade de ação, ser capaz de exercer poder, mas também ser subordinado, sob controle de um poder externo. A política no liberalismo se caracteriza por nos tornarmos *sujeitos* que participam na política através da *sujeição* ao poder. Portanto Butler sugere que “o que chamamos de política identitária é produzida por um Estado que só pode dar reconhecimento e direitos a sujeitos totalizados pela particularidade que constitui seu status de demandante”. Se podemos reclamar que somos de algum modo lesados com base em nossa identidade, como se apresentássemos uma queixa num tribunal, podemos demandar reconhecimento do Estado com base nisso. E, uma vez que são a condição da política liberal, as identidades se tornam cada vez mais totalizantes e reducionistas. Nossa capacidade de ação política através da identidade é exatamente o que nos prende ao Estado, o que assegura nossa contínua

¹⁰⁰ (Macaúbas, BA 1968) É artista visual, performer, curador e professor. “Praticante do candomblé há mais de vinte anos, Ayrson Heráclito acredita na arte como uma forma de cura. Para o artista baiano, é preciso “exorcizar os fantasmas da sociedade colonial” que ainda assombram o País. Em suas performances, vida, arte e religião se misturam num mesmo caldeirão, onde também entram alimentos da cultura baiana como o açúcar, a carne de charque e o dendê.” Formou-se em educação artística pela Universidade Católica do Salvador (UCSal) em 1989. Conclui o mestrado em artes visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 1998, e é contratado como professor da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB) no ano de 2006. Em sua primeira exposição, “No Limite do Sagrado” (1988), o artista apresenta a performance “As Meninas”, obra que dialoga com o texto do filósofo francês Michel Foucault sobre a obra do artista espanhol Diego Velázquez também intitulada “As meninas”, mesmo nome que sua performance. Na 57ª Bienal de Veneza, em 2017, apresentou a obra “Sacudimento”. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/sub-home2/ayrson-heraclito-um-artista-exorcista/>. Acesso em: 11 nov 2021.

sujeição. Então, como Butler afirma, a tarefa urgente é propor formas de “recusar o tipo de individualidade correspondente ao aparato disciplinar do Estado moderno”.

A partir dessa perspectiva, podemos pensar a *branquitude* também como parte de uma ideologia identitária, e é justamente essa ideologia que justificaria a tese de Mariano da Cunha de que a *erudição* de Rubem Valentim é o que o afasta da classificação *afro-brasileira*. Haider (2019, p. 71) dirá que “os brancos têm uma tendência a pensar que qualquer um que interage socialmente com eles e que é ‘claro’ e ‘articulado’, como Joe Biden disse sobre Barack Obama, deve ser incluído na categoria ‘branco’”. O autor também chamará a atenção para o fato de que “esse embranquecimento não é aplicado sempre”, ou seja, a crítica “elogiosa” de Cunha a Rubem Valentim não se estenderá à vida cotidiana do artista que, apesar de “dotado de erudição”, continua sendo um homem negro, portanto, a cor de sua pele continuará produzindo reações racistas no convívio social.

A forma como venho a entender a denominação que sugiro para analisarmos o cenário contemporâneo, *linguagens negro-brasileiras*, perpassa conceitos não-formais, como por exemplo o modo como a curadora Keyna Eleison¹⁰¹ entende sua forma de atuação no campo da arte enquanto uma mulher racializada. Para definir essa atuação, Keyna usa como exemplo a palavra *ginga*: esta palavra escapa de uma definição rígida, pois *ginga* é dança, mas também é luta. A cisão que existe entre as categorias enquanto definição — dança e luta — é eurocêntrica¹⁰². É deste modo que entendo estas linguagens, como linguagens interdisciplinares que assumem as ambiguidades e diversidade, já que pessoas negras, invariavelmente, acumulam vivências distintas umas das outras.

¹⁰¹ (Rio de Janeiro, RJ 1979) Curadora, pesquisadora, professora, escritora, herdeira Griot e xamã, narradora, cantora, cronista ancestral. Formada em filosofia pela UFRJ e com mestrado em História da Arte e especialização em História da Arquitetura pela PUC-Rio. Membro da Comissão do Patrimônio Africano para laureação da região do Cais do Valongo como Patrimônio da Humanidade (UNESCO). Curadora da 10ª Bienal Internacional SIART, na Bolívia. Em 1949 integrou o coletivo Nacional Trovoa, formado por artistas e curadoras negras. Assume a direção artística do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) em 2020 em parceria com Pablo Lafuente. Filha de Heloisa e Carlos, e neta de Amélia e Isaura, tem como condição fundante da sua atuação no seu campo profissional, as noções que a condição de ser uma mulher negra — da infância à vida adulta — nesse mundo lhe deram. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/uma-conversa-com-keyna-eleison/>. Acesso em: 11 nov. 2021.

¹⁰² Live: III Fórum Africanidades - Instituto Moreira Salles. Mesa 1: Perspectiva da subjetividade. Diálogos com a prática artística. Renata Sampaio e Keyna Eleison. 14 out 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7mkhqaKSIOQ>. Acesso em: 14 out 2020.

O conceito de linguagem sempre foi entendido como universal, e nós já temos ciência da *cor* da universalidade, pois foi postulada por teóricos brancos com o interesse de implementar um projeto político branco que pretende nomear, por si só, todas as coisas. Foucault (2007, p. 468) lançará a seguinte questão: “Que relação existe entre a linguagem e o ser do homem?” em “As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas”, uma obra dedicada a analisar os mecanismos e as razões da linguagem como uma forma de entender o homem. Everton Almeida, em artigo dedicado a compreender esta obra de Foucault¹⁰³, dirá que o autor “empreende um projeto com a finalidade de investigar a relação existente entre linguagem e sujeito, entre ontologia e linguagem, entre as palavras e as coisas” (2011, p. 95). Almeida completa dizendo:

Para que seja possível dizer algo sobre tais relações, Foucault será levado a investigar minuciosamente, como que procedendo a um corte transversal na história, o que foi a linguagem e o seu “desenvolvimento”, as suas implicações e contribuições para as diversas áreas do saber humano (as Ciências Humanas) e concomitantemente a operar com noções como a “vida” e “ser humano” (este entendido como sujeito empírico-transcendental), para, enfim, verificar como o “desenvolvimento” da linguagem foi tributário de uma noção de sujeito próprio da modernidade.

Porém, “o negro não é um homem [...] O negro é um homem negro; isto é, em decorrência de uma série de aberrações afetivas, ele se instalou no seio de um universo do qual será preciso removê-lo” (FANON, 2020, p. 22). As formas de *conhecimento* também são cindidas em categorias. Grada Kilomba irá denunciar que, além de uma cisão entre sujeitos brancos e negros, não pertencendo ambos a uma mesma classe de “*ser*”, existe também uma cisão que afeta as formas de se entender o mundo e as coisas. “Qualquer forma de saber que não se enquadre na ordem eurocêntrica de conhecimento tem sido continuamente rejeitada, sob o argumento de não constituir ciência creditável” (2019, p. 53), de maneira que, a epistemologia branca é considerada *conhecimento*, enquanto a negra, passa a ser considerada como uma espécie de *saber* — sem validade científica. Em carta dedicada a edição brasileira de “Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano”, Grada Kilomba (2019, p. 12-13) dirá:

¹⁰³ PEREIRA, Everton A. Sujeito e linguagem em As palavras e as coisas, de Michel Foucault. Estudos Semióticos. Vol. 7, nº 2, São Paulo, nov 2011. p. 94 - 101. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. 04 nov 2021.

uma sociedade que vive na *negação*, ou até mesmo na *glorificação* da história colonial, não permite que novas linguagens sejam criadas. Nem permite que seja a responsabilização, e não a moral, a criar novas configurações de poder e de conhecimento. Só quando se reconfiguram as estruturas de poder é que as *muitas* identidades marginalizadas podem também, finalmente, reconfigurar a noção de conhecimento: Quem sabe? Quem pode saber? Saber o quê? E o saber de quem? Para mim, como disse, não haveria nada mais urgente do que sair, para poder aprender uma nova linguagem. Um novo vocabulário, no qual eu pudesse finalmente encontrar-me. No qual eu pudesse ser *eu*. E foi nesse livro que encontrei a minha primeira e nova linguagem.

Então, as linguagens negro-brasileiras aqui propostas, partem de uma estratégia de luta por sobrevivência. Seriam linguagens que denunciam as lacunas e fissuras historiográficas das definições já endossadas. “Dessa forma, para se conhecer esse homem, sujeito recente, é antes necessário debruçar-se sobre as malhas de linguagem. É ela o principal instrumento para pensar o homem” (ALMEIDA, 2011, p. 97). Não pretendemos com isso criar um termo *absoluto*, pois Guerreiro Ramos já nos adiantou que qualquer tentativa de definir o sujeito negro será provisória e falha, tendo em vista a sua plasticidade, sendo “algo que não se deixa imobilizar”, ao qual “não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje” (RAMOS, 1982, p. 215). O que de fato pretendemos aqui é racializar a linguagem e defender um projeto que tenha como principal objetivo garantir a representatividade, ou seja, linguagens produzidas por pessoas negras e que englobem a diversidade de suas experiências de *estar no mundo*, já que a própria experiência da racialidade também é desigual e não-horizontal. Fanon (2020, p. 31) dirá que “um homem que possui a linguagem possui, por conseguinte, o mundo expresso por essa linguagem e implicado por ela. Pode-se ver onde queremos chegar: existe no domínio da linguagem uma potência extraordinária”.

2.2 Do empoderamento

Precisamos de pessoas diferentes tomando decisões, não de decisões diferentes pelas mesmas pessoas.

Keyna Eleison

Este subcapítulo será escrito com base no preciosíssimo livro de Joyce Berth¹⁰⁴, “Empoderamento” (2019), mas peço permissão para começar falando da noção de “amor à negritude” trazida por bell hooks. Logo no primeiro capítulo de “Olhares negros: raça e representação”, a autora fala sobre o ato político de amar a negritude e, para tal, cita o revolucionário Malcolm X: “Temos que mudar nossas próprias mentes [...] Temos que mudar nossos pensamentos a respeito uns dos outros. Temos que nos ver com novos olhos. Temos que nos aproximar de modo caloroso...” (2019, p.45). Após a leitura deste capítulo, fiquei pensando que, tendo em vista que quase todos os professores que tive durante a vida eram brancos, talvez tenha sido um bom negócio não ter sido apresentada aos meus, por eles, não tê-los visto pela primeira vez através dos olhos brancos, pois estes geralmente não nos veem com amor, no máximo com simpatia e/ou tolerância, o que me daria uma tarefa a mais: “desaprender atitudes e valores supremacistas brancos”.¹⁰⁵ E é por isso que, para resgatar esse amor roubado pelo processo de escravidão, precisamos de mais pessoas negras nas escolas, nas universidades, nas igrejas, nos telejornais, na política, nos debates públicos e em toda parte, pois são nesses lugares que somos educadas/os para supervalorizar a branquitude enquanto a negritude é constantemente desvalorizada. “A lógica da supremacia branca poderia ser minada radicalmente se todos aprendessem a amar e a se identificar com a negritude”.¹⁰⁶

Liberais podem se orgulhar de sua habilidade de tolerar os outros, mas apenas depois que o outro foi redefinido como alguém por quem o liberal é capaz de se "sensibilizar" quanto às questões de crueldade e humilhação. Esse ato de redefinição é ainda uma tentativa de se apropriar dos outros, feita apenas para soar como um ato de generosidade. É uma tentativa de fazer um ato de consumo parecer um ato de reconhecimento. (SCAPP Apud hooks, 2019, p. 51-52)

Como bell hooks bem enfatiza, as discussões sobre amor à negritude acabam, invariavelmente, se tornando uma discussão sobre o que seria seu respectivo oposto, o auto ódio das pessoas negras, porém sempre ocultando o fato de que esse auto ódio nasce e se desenvolve através do “ódio racial internalizado

¹⁰⁴ (São Paulo, SP 1976) É uma arquiteta urbanista, escritora, curadora, feminista negra e assessora parlamentar. Formou-se em Arquitetura pela Uninove em 2010, tendo posteriormente feito pós-graduação em Direito Urbanístico pela PUC-MG. Tem como campo de pesquisa o direito à cidade, com recorte de gênero e raça. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Joice_Berth. Acesso em: 17 nov 2021.

¹⁰⁵ HOOKS, bell. Olhares negros: raça e representação. Editora Elefante. São Paulo, 2019. p. 50.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

via pensamento supremacista branco”.¹⁰⁷ Para amar a negritude, é necessário um pouco de *revolta contra hegemônica*. Hooks descreve o quão difícil é “levar a sério um debate sobre ‘amar a negritude’ em uma cultura supremacista branca”, o quão ameaçador e subversivo isso pode parecer, “tão ameaçador, uma brecha tão grave no tecido da ordem social, que a punição é a morte”¹⁰⁸ e completa: “‘amar a negritude’ raramente é uma postura política refletida no dia a dia. Quando é mencionada, é tratada como suspeita, perigosa e ameaçadora”¹⁰⁹. É curioso observar também que, falar sobre amor à negritude é constantemente associado a um suposto “*racismo reverso*”, que é, na verdade, apenas uma paranoia branca. O professor Silvio Almeida¹¹⁰ dirá algo interessante sobre esse suposto “racismo reverso”, ele dirá que a leitura semântica por si só afirma a existência do racismo, como se houvesse um sentido *normal*, *natural* e *correto* para o racismo — do branco para o negro —, e quando esse racismo é *reverso*, ele está no sentido *errado*, no sentido contrário do que deveria ser.¹¹¹

Aquilombar-se costuma ser uma outra estratégia essencial para se cultivar o amor à negritude constantemente associada a uma espécie de “*racismo reverso*”, deslegitimando o genuíno “desejo de criar um contexto em que alguém possa ‘amar a negritude’ como uma posição válida para criar relações, ainda que esses relacionamentos assumam a forma da autosegregação”¹¹², criando assim um ambiente seguro para as trocas afetivas. Em “*Kilombo e memória comunitária: um estudo de caso*”¹¹³, Beatriz Nascimento¹¹⁴ refere-se à sua pesquisa, sobre os

¹⁰⁷ HOOKS, bell. Olhares negros: raça e representação. Editora Elefante. São Paulo, 2019. p. 48.

¹⁰⁸ *Ibidem*. p. 46

¹⁰⁹ *Ibidem*. p. 47

¹¹⁰ (São Paulo, SP 1976) É advogado, filósofo, escritor e professor universitário. É autor dos livros “Racismo Estrutural” (2019) que pertence à Coleção Feminismos Plurais, “Sartre: Direito e Política” (2016) e “O Direito no Jovem Lukács: A Filosofia do Direito em História e Consciência” (2006). Também preside o Instituto Luiz Gama. formou-se em Direito pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1995-1999) e em Filosofia pela Universidade de São Paulo (2004-2011). É mestre em Direito Político e Econômico pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e doutor em Filosofia e Teoria Geral do Direito pela Universidade de São Paulo. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Silvio_de_Almeida. Acesso em: 17 nov 2021.

¹¹¹ As novas estruturas do racismo. Silvio Almeida. Saia Justa. GNT. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lo7dznnZ7Ew>. Acesso em: 17 nov. 2021.

¹¹² HOOKS, bell. Olhares negros: raça e representação. Editora Elefante. São Paulo, 2019. p. 58

¹¹³ Sobre as pesquisas da historiadora Maria Beatriz Nascimento, consultar Eu Sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento, organizado por Alex Ratts. São Paulo. Instituto Kuanza, 2006. Disponível em: <https://www.imprensaoficial.com.br/downloads/pdf/projetossociais/eusouatlantica.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2020.

“sistemas sociais alternativos organizados pelos negros”, como um sonho, por se tratar, não de “sobrevivência ou resistência cultural”, mas de um “sonho de continuidade histórica”.

Continuidade histórica é um termo ainda mais abstrato do que “sobrevivência” ou “resistência cultural” dos antropólogos. A continuidade seria a vida do homem - e dos homens - continuando aparentemente sem clivagem, embora achatada pelos vários processos e formas de dominação, subordinação, dominância e subserviência. Processo que aconteceu ao longo desses anos, com aqueles que, em nossas abstrações, se englobam na categoria de negros. (NASCIMENTO, 2006. p. 110)

No cenário artístico contemporâneo, encontramos como exemplo o Levante Nacional Trovoa¹¹⁵, um coletivo formado por artistas não-brancas de diversas partes do país. Este coletivo foi criado com o propósito estratégico de “hackear” o sistema — um campo branco, macho e de classe média —, e assim estar presente nos espaços oficiais da arte, além de promover valiosas trocas de experiências vivenciadas pelas artistas que compõem o grupo. Estas artistas desenvolvem trabalhos de linhas diversas — da abstração ao figurativo, da pintura à performance —, raramente produzidos em conjunto, diferente do que costumamos entender por coletivo artístico, mas através da *união*, conseguem inserir trabalhos artísticos de mulheres racializadas nesse circuito, já que elas costumam ser duplamente sabotadas pois, quando se fala em arte produzida por mulheres, no geral, são mulheres brancas, e quando se fala em arte produzida por pessoas negras, são homens negros.

[...] sofre racismo o homem negro e sofre machismo a mulher branca. E onde fica a mulher negra? Não fica em lugar algum, ou fica em um não lugar. Ou, como brilhantemente define Kilomba, ocupa o lugar de “outro do outro”, ou ainda, nas considerações de Audre Lorde, mulheres negras são

¹¹⁴ (1942 - 1995) Historiadora, pesquisadora, professora e militante do movimento negro, contribuiu com a criação do Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN). Interessava-se em pesquisar sistemas negros autônomos e organizados, traçando uma linha dos quilombos até as favelas. Sua militância, principalmente no campo acadêmico, tinha por objetivo desconstruir narrativas estereotipadas sobre os sujeitos negros, vistos recorrentemente como escravos ou criaturas exóticas.

¹¹⁵ “É um coletivo de interação em rede formado por mulheres e pessoas não binárias negras, asiáticas e indígenas. O projeto reivindica a urgência da discussão sobre o sistema de arte no Brasil, com especial atenção à visibilidade de artistas racializadas. ‘Já que o circuito hegemônico de arte não comporta nossos corpos e produções, a criação de uma rede torna-se importante, pois nos possibilita contar nossas narrativas em vários lugares, gerando visibilidade’, afirmam as artistas”. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/feiras/0101-levante-nacional-trovoa-estremam-sp-arte-producoes-nao-brancas/>. Acesso em: 17 nov. 2021.

as *sisters outsider* que, em tradução literal, significa “irmãs de fora”. (BERTH, 2019, p. 60)

Alguns críticos dirão que “*está na moda*” falar de questões raciais nas artes. Rosana Paulino irá rebater dizendo que “*a arte negra não é moda, não é onda. É o Brasil*”¹¹⁶. De fato, verificamos uma maior procura por produções com esse recorte por parte das instituições, que quase nunca vêm acompanhadas de uma mudança real em suas estruturas, ou seja, muitas vezes são iniciativas vazias a fim de *comoditizar* a pauta negra tendo em vista que “a diferença cultural *vende*” (RUTHERFORD Apud HOOKS, 2019, p.57). Paulino também dirá, em uma palestra ministrada no MASP, na ocasião da exposição Histórias Afro-Atlânticas¹¹⁷ que, exposições como estas, são importantes para “*furar a bolha*”, mas sem ações continuadas e sem mudança estrutural, não haverá efeito real no cenário artístico e tampouco transformação social.

Rosana Paulino¹¹⁸ tornou-se uma autoridade no assunto após duas décadas de atuação na arte contemporânea e fala de um lugar *interseccional* — raça, classe e gênero. Se reconhecer como uma *mulher negra da periferia* irá influenciar seu trabalho desde a escolha dos materiais — trazendo a costura, o tecido, o bordado, as fitas, as palhas, os búzios e etc — até a elaboração técnica do trabalho, criando novas tecnologias se necessário. Paulino trata especialmente de questões ligadas à memória, tanto individual quanto coletiva, com uma profunda preocupação em eliminar injustiças e esquecimentos. Suas obras contêm também um caráter político vigoroso, denunciando violências e extermínios, sejam contra os corpos, sejam contra as subjetividades negras. Rosana é movida por um desejo de se ver, de contemplar questões provenientes da sua própria origem, questões não tão

¹¹⁶ GOBBI, Nelson. Rosana Paulino: Arte negra não é moda, não é onda. É o Brasil. O Globo. 27 abr. 2019. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/rosana-paulino-arte-negra-nao-moda-nao-onda-o-brasil-23626464?utm_source=Facebook&utm_medium=Social&utm_campaign=compartilhar&fbclid=IwAR2NorwiYBM78VL0xk0P5F5sLhOGLwvFqROHK6BPZAWRXuxC_ZDsJABPMA> Acesso em: 27 mai., 2019.

¹¹⁷ Artistas Negras Brasileiras: desafios contemporâneos. MASP. 10 ago. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1-lZq7dgfP4&t=59s>. Acesso em: 17 set. 2020.

¹¹⁸ (São Paulo, SP 1967) É artista plástica, pesquisadora, professora e curadora. É doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e especialista em gravura pelo London Print Studio. Sua produção é pautada pelas questões sociais, étnico-raciais e de gênero que tocam as existências das mulheres negras no Brasil. Em 2018, após 25 anos de carreira, foi a primeira artista negra brasileira a ganhar uma exposição individual na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Onde apresentou a exposição “A Costura da Memória”, posteriormente exibida no Museu de Arte do Rio (MAR). Disponível em: http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF_ROSANAPaulino_18.pdf. Acesso em: 27 nov. 2020.

particulares quanto parecem, já que seu trabalho acaba atraindo multidões às suas mostras, que encontram nelas a oportunidade de também se verem representadas.

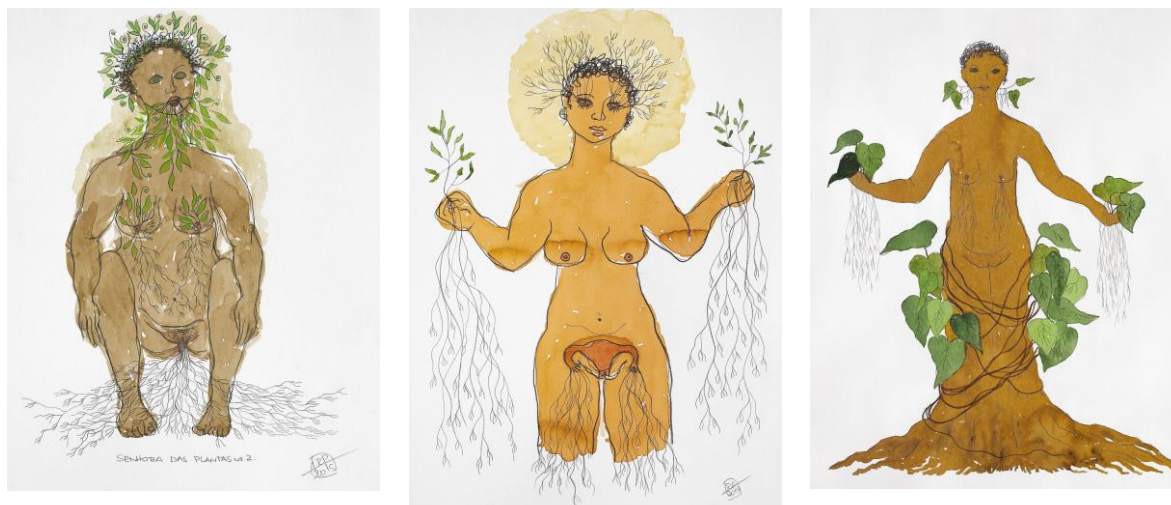
É uma artista que vem da academia e torna-se uma grande referência para as gerações posteriores. A ascensão de sua carreira é um marco da produção negra na história da arte contemporânea do Brasil. Estudante da USP, foi incentivada pelos professores, desde os anos iniciais de sua formação, a inscrever seus trabalhos em prêmios e salões de arte, onde, não só participou, como ganhou alguns deles. Com isso, seus primeiros trabalhos, como “Parede da Memória” (1993 - 94), já começam a circular e ganhar visibilidade. Paulino possui um histórico um pouco anômalo, investe menos tempo para alcançar visibilidade do que a maioria das/os artistas negras/os que vieram antes dela, ou até mesmo as/os da sua própria geração. Apesar disso, não poderíamos afirmar que sua produção não encontrou barreiras no cenário artístico brasileiro, já que ainda leva um certo tempo na gestação de sua carreira para, enfim, se consolidar. Mas mais do que isso, é importante ressaltar que sua atuação abre portas para o escoamento da produção de diversas/os outras/os artistas. Paulino diz que, a essa altura de sua trajetória, está em uma “dimensão de arquivo”¹¹⁹, um arquivo da arte negra no Brasil, pois inicia sua trajetória em um momento em que muitas/os artistas racializadas/os eram constantemente ignoradas/os pelo mercado e está vivenciando um cenário mais favorável hoje. Orienta uma nova safra, cada vez maior, composta não só de artistas negras/os, mas também curadoras/es, críticas/os, historiadoras/es e pesquisadoras/es.

Angela Davis dirá que “quando uma mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela”. Apesar de Rosana Paulino ser largamente conhecida pelas suas obras de caráter mais *político*, a artista também produz *arquétipos* como um exercício de *olhar para dentro*, dentre eles, a série “Jatobá” de 2019. Nesta série, Paulino retrata sua própria biografia, como o desenvolvimento de uma árvore. Ainda jovem, cria raízes profundas para que possa crescer e ser fértil, se desenvolver de modo a tornar-se abrigo para outras vidas e logo mais produzindo novas mudas, esta seria a fase mais madura, onde a artista fornece suporte a outras/os artistas e profissionais negras/os ligadas/os ao campo artístico. O seu sucesso não é só seu, é coletivo, assim como o conceito de

¹¹⁹ Ciclo de conversas: Rosana Paulino. Rupturas e Nascimento. Conversa com Sheila Geraldo. Instituto de Artes da UERJ. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CDdN9vaxDUM>. Acesso em: 15 nov. 2021.

empoderamento não diz respeito a uma trajetória pessoal e particular, *empoderamento* é um conceito ligado ao *senso de comunidade*.

Figuras 23, 24 e 25 - série Jatobá.



Rosana Paulino, 2019. Fonte: <https://ocula.com/art-galleries/mendes-wood-dm/artworks/rosana-paulino/sem-titulo-serie-jatoba/>

Grosso modo, empoderamento significará *dar poder*, porém, o próprio conceito de poder tende a variar entre noções negativas e positivas. Berth cita Hannah Arendt (2019, p. 19) para orientar a ideia de poder que será debatida em seu livro publicado na Coleção Feminismos Plurais.

[...] O poder corresponde à habilidade humana não apenas para agir, mas para agir em conjunto. O poder nunca é propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e permanece em existência apenas na medida em que o grupo conserva-se unido. Quando dizemos que alguém está “no poder”, na realidade nos referimos ao fato de que ele foi empossado por um certo número de pessoas para agir em seu nome.

A autora também traz as reflexões de Foucault contidas em sua obra “Microfísica do poder”, onde o escritor atribuirá ao Estado essa articulação de poder, mas sem desconsiderar que esta articulação atravessará toda a estrutura social.

Foucault salienta que as relações de poder das instituições, escolas e prisões são marcadas pela disciplina. Nesse sentido, fará a discussão sobre biopolítica e biopoder, de como os corpos e a educação são controlados por essa imposição normatizadora. Segundo o filósofo, a disciplina fabrica indivíduos, é uma técnica específica de poder que os domina. Segundo sua análise, enquanto o sujeito é colocado em relações de produção e de significação, é também, desse mesmo modo, colocado em relações de poder. (BERTH, 2019, p. 20)

Portanto, “o conceito de empoderamento é instrumento de emancipação política e social e não se propõe a ‘viciar’ ou criar relações paternalistas, assistencialistas ou de dependência entre indivíduos.”

Na atualidade, este conceito, de empoderamento, vem sendo *esvaziado* para se tornar apenas mais uma *commodity*. Diversas marcas apropriam-se do termo para vender seus produtos associando-os à ideia de empoderamento. Marcas de cosméticos vendem batons vermelhos, a indústria da moda vende roupas ousadas, a indústria de alimentos vende produtos ultra processados de fácil preparo, eletrodomésticos que economizam o seu tempo, academias, clínicas de estética, enfim, diversos produtos e serviços são vendidos com a promessa de tornar a/o consumidora/consumidor mais “empoderada/o”. Porém, o empoderamento não pode ser adquirido através de relações comerciais, nem mesmo dado de uma pessoa para outra ou de um grupo para outro.

Empoderar, dentro das premissas sugeridas, é, antes de tudo, pensar em caminhos de reconstrução das bases sociopolíticas, rompendo concomitantemente com o que está posto, entendendo ser esta a formação de todas as vertentes opressoras que temos visto ao longo da História. Esse entendimento é um dos escudos mais eficientes no combate à banalização e ao esvaziamento de toda a teoria construída e de sua aplicação como instrumento de transformação social. (BERTH, 2019, p.23)

Palavra que surge no contexto das discussões raciais iniciadas nas décadas de 1950/60, nos Estados Unidos, na Inglaterra e em países da África — *Empowerment*¹²⁰ — está intimamente associada à *autodeterminação*, onde o prefixo “auto” aparece como um indício de que “os processos de empoderamento, embora possam receber estímulos externos diversos da academia, das artes, da política, da psicologia, das vivências cotidianas etc”, partem de uma “consciência ou despertar” que só podem ser mobilizados internamente, impulsionando “diversas potencialidades que definirão estratégias de enfrentamento das práticas do sistema de dominação machista e racista” (BERTH, 2019, p. 25).

¹²⁰ “No *Cambridge Dictionary*, dicionário da britânica Universidade de Cambridge, a palavra *empowerment*, termo cunhado pelo sociólogo estadunidense Julian Rappaport em 1977, tem o seguinte significado: “o processo de ganhar liberdade e poder para fazer o que você quer ou controlar o que acontece com você”. Da mesma forma, a palavra “empoderamento”, ao pé da letra, significa dar poder ou capacitar. Para o sociólogo, era preciso instrumentalizar certos grupos oprimidos para que pudessem ter autonomia. BERTH, Joice. Empoderamento. Pólen. São Paulo, 2019. p. 29.

Berth (2019, p. 68) também fala sobre a importância da “perspectiva econômica como prática de fortalecimento de comunidades”, para tal, é preciso criar estratégias para garantir a circulação eficiente e suficiente de recursos financeiros e investimentos dentro da comunidade negra, e não permitir que esse capital, produzido por mãos racializadas, seja cooptado e vá parar nas mãos dos mesmos colonizadores que sempre lucraram com a nossa força de trabalho, seja ela braçal ou intelectual. Renata Felinto¹²¹ em seu texto intitulado “Femicídio Epistemológico” publicado na Revista Jacarandá, edição especial Arte e Poder de 2020¹²², denuncia “o mecanismo de cooptação engendrado pela necropolítica e pelo epistemicídio que consente que as mulheres artistas negras e suas famílias, herdeiras e herdeiros, sejam vilipendiadas mesmo no pós vida”. Felinto cita o caso de diversas mulheres artistas, como aqui também já citamos inúmeros casos, que não receberam o devido reconhecimento em vida, mas que, após terem sido “resgatadas” posteriormente, tiveram suas obras valorizadas, mas acabaram por enriquecer pessoas brancas e suas instituições, enquanto suas famílias e seus descendentes não puderam usufruir dessa valorização.

Ao cercear as possibilidades de inserção de quem não possui poder para realizar essa proeza individualmente, as elites que gerenciam as relações no sistema da arte, primeiro interditarão essas artistas, para depois, num intervalo de uma ou duas gerações, “redescobrirem” esses legados acompanhados da exploração intelectual e financeira desse conjunto. [...] As retomadas do papel constitucional dessas artistas, de suas biografias e espólios para revisões no campo das artes ocorrem em circunstâncias nas quais as famílias herdeiras, muitas vezes, já não possuem mais o patrimônio físico de registros escritos, fotográficos e visuais, dentre outros materiais, sob sua tutela. Estes passam a ser propriedade de pessoas físicas e jurídicas que ampliam as suas coleções na perspectiva do capital financeiro, simbólico e cultural. (FELINTO, 2020, p. 34)

A grande novidade trazida pelas investigações de Joice Berth (2019, p.37) em torno do empoderamento, é a figura do educador brasileiro mundialmente

¹²¹ (São Paulo, SP 1978) É artista plástica, pesquisadora, escritora, curadora e professora universitária na Universidade Regional do Cariri (URCA). “Doutora em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2016). É Mestre em Artes Visuais (2004) e Bacharel em Artes Plásticas pela mesma instituição (2001). Como artista visual, vem desenvolvendo vários trabalhos que relacionam arte, identidade e gênero, tendo participado de diversas exposições no Brasil e no exterior, apresentando desde desenhos à performances”. Disponível em: <https://renatafelinto.com/>. Acesso em: 17 nov. 2021.

¹²² FELINTO, Renata. Femicídio Epistemológico. In: Jacarandá. ed. especial Arte e Poder, dez. 2020. Disponível em: https://issuu.com/jacarandaartepoder/docs/jacaranda_arte_poder_7.0_spread_issuu/18. Acesso em: 17 nov. 2021.

reconhecido, Paulo Freire¹²³, como um fundador teórico da ideia, “[...] um dos precursores da análise aplicada à realidade de grupos oprimidos, quando pensou na década de 1960 sobre a Teoria da Conscientização, a qual inspirou a Teoria do Empoderamento”.

O educador é da tradição de pensadores e pensadoras que refletem a partir da realidade concreta, concebendo, assim, a Teoria da Conscientização como prática para a libertação e de estratégias de atuação de grupos oprimidos. [...] Freire não aceita que é necessário dar ferramentas para que grupos oprimidos se empoderem; em vez disso, afirma que os próprios grupos subalternizados deveriam empoderar a si próprios, processo esse que se inicia com a consciência crítica da realidade aliada a uma prática transformadora. Sendo assim, ele refuta o paternalismo, que chama de forma dócil de subjugação. Em sua análise, Freire afirma que a consciência crítica “é a representação das coisas e dos fatos como se dão na existência empírica”, bem como em suas correlações causais e circunstanciais. Já o que ele chama de consciência ingênua seria aquela que se sobrepõe aos fatos, com o objetivo de dominação e, justamente por isso, julgando entendê-los conforme seu desejo. (BERTH, 2019, p. 38)

Freire pensa a Teoria da Conscientização a partir do social e do coletivo. O empoderamento quando atingido apenas em nível pessoal, não garantirá transformações sociais, e o indivíduo empoderado passa a desfrutar de uma liberdade ainda limitada pela esfera social. Ou seja, ser, por exemplo, uma “mulher empoderada”, a nível pessoal, não garantirá a essa mulher sua emancipação completa, já que esta ainda fará parte de um grupo socialmente oprimido. Angela Davis, em “Mulheres, Cultura e Política”, dirá: “Nós devemos erguer-nos enquanto subimos”¹²⁴ (2017, p. 21). Da mesma forma, Freire (Apud BERTH, 2019, p. 42) afirmará: “[...] se você não é capaz de usar sua liberdade recente para ajudar os

¹²³ (Recife, PE 1921 - São Paulo, SP 1997) Foi um grande educador brasileiro, de extrema relevância, com atuação e reconhecimento internacional até hoje. Largamente conhecido pelo eficiente método de alfabetização de adultos que leva seu nome. Possuía um pensamento pedagógico declaradamente político. Para Freire, o principal papel da educação é a conscientização da/o aluna/o, o que significa dizer, que a educação tem o papel de levar as pessoas das classes menos favorecidas a entender sua posição social, de oprimidas, sendo levadas a agir em favor da própria libertação. “Paulo Freire foi um pioneiro no Brasil na utilização dos meios de comunicação social. A utilização de slides, do cinema, teatro, vídeo e televisão faz parte essencial do seu método de alfabetização de adultos. A sua opinião em relação ao uso da informática não poderia ser diferente. O que ele sempre sublinha, contudo, é que as poderosas ferramentas de trabalho da telemática estão ainda restritas a um público muito pequeno; ainda não foram democratizadas, aumentando a distância existente entre os jovens de classes populares e os jovens de classes média e alta. GADOTTI, Moacir. Paulo Freire: uma biobibliografia. Ed. Cortez, 1996”. Disponível em: <https://www.paulofreire.org/paulo-freire-patrono-da-educacao-brasileira>. Acesso em: 17 nov. 2021.

¹²⁴ “*Lifting as we climb*” [“Erguendo-nos enquanto subimos”]. Lema da National Association of Colored Women’s Clubs [Associação Nacional das Agremiações de Mulheres de Cor] no ano de 1896. DAVIS, Angela. Mulheres, Cultura e Política. Boitempo Editorial. São Paulo, 2017. p. 16.

outros a se libertarem através da transformação global da sociedade, então você só está exercitando uma atitude individualista no sentido do *empowerment* ou da liberdade”. Em seu documentário “Amarelo: É tudo pra ontem” (2020), o rapper Emicida¹²⁵ cita um ditado do músico Wilson das Neves¹²⁶, “Um cigarro você quebra, um maço, é mais difícil”.

É importante ressaltar que, “individual” e “coletivo” não atuam aqui como ideias opostas no processo de empoderamento, visto que: “Indivíduos empoderados formam uma coletividade empoderada e uma coletividade empoderada, conseqüentemente, será formada por indivíduos com alto grau de recuperação da consciência do seu eu social, de suas implicações e agravantes” (BERTH, 2019. p. 52). Trata-se de pensar o empoderamento como “[...] um processo desenvolvido com a comunidade, com cooperação e solidariedade” (LEÓN Apud BERTH, 2019. p. 53). Completaria dizendo que, trata-se, sobretudo, de um processo de restituição, cura e autoamor.

Coletivamente, pessoas negras e nossos aliados somos empoderados quando praticamos o autoamor como uma intervenção revolucionária que mina as práticas de dominação.

Amar a negritude como resistência política transforma nossas formas de ver e ser e, portanto, cria as condições necessárias para que nos movamos contra as forças de dominação e morte que tomam as vidas negras. (HOOKS, 2019, p. 63)

Por fim, mas não menos importante, Joice Berth discutirá a importância da valorização estética e da afetividade para o empoderamento da comunidade negra, assunto que teremos a oportunidade de explorar melhor no próximo subcapítulo,

¹²⁵ (São Paulo, SP 1985) Leandro Roque de Oliveira é rapper, letrista, poeta, escritor, cantor, compositor, ativista e empresário. Oriundo de família pobre da periferia, é largamente conhecido por suas rimas de improviso, o que fez ele se tornar um dos MC's mais respeitados. Venceu onze vezes consecutivas a batalha de MC da Santa Cruz e por doze vezes a Rinha dos MC. Emicida é conhecido por utilizar o bordão "A rua é nóiz". Já gravou cerca de 10 álbuns e ganhou diversos prêmios, inclusive o Grammy Latino (2020). Em 2016, Emicida juntamente com seu irmão Fioti e com o estilista João Pimenta lançaram a sua marca a Laboratório Fantasma como uma coleção de roupas intitulada LAB. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Emicida>. Acesso em: 17 nov. 2021.

¹²⁶ (Rio de Janeiro, RJ 1936 - 2017) Foi um grande sambista, baterista, cantor e compositor brasileiro. Estudou música com Joaquim Naegele e logo depois com Darci Barbosa. Aos 14 anos, através do ritmista Edgar Nunes Rocca, o "Bituca", tocou na Escola Flor do Ritmo, no bairro do Méier. Anos mais tarde, deu começo à sua carreira de baterista na orquestra de Permínio Gonçalves. Gravou cerca de 10 álbuns e realizou diversas parcerias. Figura presente no samba, o baterista tocou ao lado de grandes nomes do gênero como João Nogueira, Beth Carvalho, Cartola, Nelson Cavaquinho, Clara Nunes, Roberto Ribeiro, Martinho da Vila e muitos outros. Foi ritmista na escola de samba Império Serrano, onde tocava tamborim. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Wilson_das_Neves. Acesso 17 nov. 2021.

onde trataremos de analisar de obras de algumas/alguns artistas organizadas em determinados recortes que se relacionam com os temas discutidos até aqui. Por hora, deixo a “xarpigrafia” de Mulambö¹²⁷ intitulada “Reaja - sobre capa de jornal do Movimento Negro Unificado, 1991”. Desde já, concluo aqui que, esta é uma escrita sobre ressignificação, estamos falando sobre *amor à negritude* e chamando isso de *História da Arte*.

Figura 26 - Reaja - sobre capa de jornal do Movimento Negro Unificado.



Mulambö, 2019. Fonte: <https://www.mulambeta.com.br/fotos?lightbox=dataitem-jb5mzd19>

¹²⁷ (Saquarema, RJ 1995) É artista plástico. Vive e trabalha em São Gonçalo, RJ. Na sua prática artística, Mulambö busca a valorização de símbolos do existir suburbano no Rio de Janeiro, a partir da refundação de potências. Explora desde a pintura, criação de bandeiras e objetos até a internet como plataforma de trabalho. Participou de diversas exposições individuais e coletivas, inclusive na Alemanha e nos Estados Unidos. Disponível em: <http://www.portasvilaseca.com.br/br/artistas/mulambo/>. Acesso em: 17 nov. 2021.

3 ESCURECENDO O OLHAR

“Se o que me resta dessa história do Brasil são gravuras de Debret, eu posso inventar qualquer história que eu quiser a partir disso”

Denilson Baniwa

Para conceber uma análise fértil diante de tudo que discutimos até aqui, proponho a mim mesma, autora desta pesquisa, uma *descontaminação* do olhar, um *deslocamento* para que eu possa me despojar de qualquer preconceito que porventura tenha sido assimilado, sendo este um processo profundamente *pessoal*. Chamaremos esse processo de *escurecimento do olhar*, já que falamos a partir da invisibilidade, do apagamento e do esquecimento, ou seja do *escuro*. Ver no escuro é um processo que demanda uma metodologia completamente diferente, pois é preciso esperar. Só é possível ver no escuro a partir do momento em que sua visão se adapta a essa condição. Em um primeiro momento, não é possível ver nada, é preciso resistir à agonia da cegueira e esperar que suas pupilas se dilatam, se expandam, e você comece a enxergar os primeiros contornos do objeto, as primeiras cores, os volumes. Após algum tempo, sua visão estará tão adaptada que você se sentirá confortável e recusará a ideia de acender as luzes. Para escurecer o olhar é preciso abolir os *binarismos* e admitir que ideias que parecem opostas são, na verdade, complementares e precisam coexistir, inclusive para existir. Patrícia Hill Collins (2019, p. 137) dirá, sobre o pensamento binário ocidental, que este sempre exigirá a objetificação de um elemento — “o *Outro*” — “visto como um objeto a ser manipulado e controlado”. Para subverter o *olhar*, escurecendo-o, exigindo um pouco mais da visão e dos *outros sentidos*, teremos que romper com a ideia *negativa* atribuída à escuridão, ao que exige demora e mais da nossa sensibilidade, já que *sentir* também foi colocado em oposição ao *pensar*. “Sim, nós (os negros) somos primitivos, diretos, livres nas nossas manifestações. É que o corpo, para nós, não se contrapõe ao que vocês chamam de mente. Estamos no seio do mundo. E viva o casal Homem-Terra!” (FANON, 2020, p. 113).

Como já afirmei anteriormente, quando pretendo estudar a produção de artistas negras/os como projeto de mestrado, estava entrando em território

desconhecido — por mim e por quase todas/os as/os estudantes de graduação em artes, independente de raça — pois, como já exposto, nas universidades, mesmo nas disciplinas dedicadas a estudar Brasil, a imensa maioria das/os artistas que são apresentadas/os são brancas/os, e as/os poucas/os negras/os são “*universalizadas/os*”, além do corpo docente predominantemente branco, contribuindo para uma *supervalorização* deste elemento. O que estudamos de arte produzida por sujeitos negros costuma chegar pela antropologia, sendo, a maioria, obras sem *autoria* e sem a *autoridade* que discussões como *o lugar de fala* trarão, pois falas *anônimas* não ocupam nenhum lugar em análises que se pretendem *científicas*.

Dessa forma, meu olhar foi pouco a pouco assimilando estes pressupostos. Influenciada pelas teorizações preconceituosas e categorizações que cerceiam a produção negra, iniciei esta pesquisa acreditando na existência de elementos formais *essenciais* capazes de distinguir em qualquer artista negra/o, algum traço de negritude que me fizesse identificá-la/lo através do seu objeto de arte, acreditei ainda que seria possível dividi-las/los em “*blocos*” bem específicos. É no contato acadêmico e profissional com artistas, curadoras/es, pesquisadoras/es, educadoras/es e outras/os profissionais racializadas/os, e conforme fui avançando na pesquisa, que fui percebendo que a minha busca por *indícios de racialidade* na arte contemporânea estava baseada em uma metodologia equivocada, portanto, utilizar termos como *arte afro-brasileira*, *arte negra* ou *identitária*, não seria suficiente para esta minha recente descoberta.

Neste capítulo trataremos de analisar obras de cinco artistas que serão distribuídas em três recortes diferentes do que já definimos anteriormente como *linguagens negro-brasileiras*. São eles: *Fantasmas*, *Contra-fabulação* e o terceiro, chamado de *Poder, Poder, Poder*. As linguagens sobre as quais discorreremos nesta pesquisa, possibilitariam inúmeros recortes, tendo em vista que, as vivências e as experiências da negritude são muito diversas, complexas e não-horizontais, como já defendemos, porém, iremos nos deter a apenas três dessas possibilidades de recorte, que possuem uma relação direta com todos os temas e assuntos que abordamos durante esta escrita, portanto, os trabalhos analisados aqui são produzidos por artistas que têm por interesse construir *contra-narrativas*. Salientamos ainda que, tais leituras não poderiam se dar de forma *neutra*, como o

academicismo costuma exigir — em terceira pessoa —, isto porque nos utilizarmos dessa suposta neutralidade, nos levaria novamente para um ponto de vista dito *universal*, que é uma das principais contestações deste estudo. “A literatura oficial ou anedótica produziu demasiadas histórias de negros para que sejam silenciadas. Reuni-las, porém, não representa avanço nenhum na verdadeira tarefa, que é expor seu mecanismo” (FANON, 2020, p. 181)

3.1 Fantasmas

Fanon dirá que a/o negra/o vive entre duas dimensões distintas, uma com a/o própria/o negra/o, e outra em relação ao branco, e que essa *clivagem* trará uma série de sequelas psicológicas, traumas e angústias que fará a/o negra/o desejar não ser negra/o, porém, ao mesmo tempo, não se deseja ser necessariamente seu oposto, o branco, a/o negra/o deseja mesmo é ser humana/o. Desde muito cedo aprendemos que somos *diferentes*. Grada Kilomba (2019, p. 121) questionará esta diferença: “Mas quem é diferente? [...] Uma pessoa apenas se torna diferente no momento em que dizem para ela que ela difere daquelas/es que têm o poder de se definir como ‘normal’”. Essa relação de *diferença* guarda, subliminarmente, outras categorias. “Bem-Mal, Bonito-Feio, Branco-Negro: são esses os pares característicos do fenômeno que, para retomar uma expressão de Dide e Guiraud, chamaremos de ‘maniqueísmo delirante’” (FANON, 2020, p. 195). Os fantasmas nascem dessas rupturas, estão entre a vida e a morte. Quando esses fantasmas falam e, sobretudo, quando são ouvidos, a dimensão da loucura está posta, já que estamos tratando de uma esfera invisível. Quando questionada, a branquitude não suportará a *culpa* e se colocará então na posição de verdadeira vítima, apelando para uma suposta *neurose* por parte do sujeito racializado: “Não foi isso que eu quis dizer”, “você entendeu mal”, “isso é coisa da sua cabeça”, “você está exagerando”, “deixa de mimimi!”, “não se pode falar mais nada hoje em dia, o mundo está muito chato”.

Priscila Rezende¹²⁸ torna visível, através da performance, alguns fantasmas que atormentam a nossa *psique*. Na performance “Bombril” realizada pela primeira vez em 2010, a artista traz uma referência muito presente na infância e juventude de pessoas negras. Todas nós, pessoas com cabelos crespos, já ouvimos ao menos uma vez na vida, geralmente logo durante os primeiros anos, não raramente em ambiente escolar, alguém se referir aos nossos cabelos como “cabelo de bombril”, uma marca de esponja de aço utilizado para arear panelas, dando a enganosa ideia de que nossos cabelos possuem essa textura, são ásperos e/ou duros. Esta mesma marca lançou, em 2020, um novo produto chamado “krespinha”¹²⁹, deixando ainda mais óbvia essa relação entre o produto e a forma dos cabelos afros. A artista performa então areando panelas e outros utensílios de metal com os seus próprios cabelos, dando assim a dimensão da violência dessa “brincadeira”, tão recorrente nas vidas das nossas crianças e jovens, que deixa sequelas seríssimas na autoestima das pessoas, traumas indelévels. “Que cabelo é esse?!”; “Você não penteia o cabelo?!”; “Como é que você faz pra lavar?”; “Cabelo ruim, duro, rebelde, armado, difícil, indisciplinado” são expressões que nos fazem duvidar da nossa “*boa aparência*”. Ao falar sobre essa performance, a artista dirá:

Além de Bombril, tem outras palavras, um apelido que na sociedade se utiliza de forma pejorativa para se referir ao cabelo afro. Esse trabalho fala exatamente sobre essa relação que o indivíduo negro tem no meio social e como ele se insere nesse meio, em meios onde há essa coisa da aparência e essa ideia de padrão de beleza, dificilmente a gente encontra um negro numa posição que a nossa sociedade considera privilegiada.¹³⁰

¹²⁸ (Belo Horizonte, MG 1985) É artista visual que trabalha com performance, instalação, vídeo e fotografia. É graduada em Artes Plásticas pela Escola Guignard-UEMG (Belo Horizonte, Brasil) com habilitação em Fotografia e Cerâmica. Raça, gênero, identidade e o corpo negro nos espaços públicos e privados são os principais assuntos abordados pela artista. Expondo suas próprias experiências de discriminação, preconceito e estereotipação, a artista confronta o público de forma a deslocá-lo de suas posições e a questionar prerrogativas cristalizadas. Disponível em: <http://priscilarezendeart.com/#bio>. Acesso em: 25 nov. 2021.

¹²⁹ Bombril lança esponja de aço “Krespinha”, é criticada nas redes e retira o produto do site. Produto fez empresa ficar entre os tópicos mais comentados nesta quarta-feira (17). G1. 17 jun. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/midia-e-marketing/noticia/2020/06/17/bombril-lanca-esponja-de-aco-krespinha-e-criticada-nas-redes-e-retira-produto-do-site.ghtml>. Acesso em: 25 nov. 2021.

¹³⁰ Bombril, PRISCILA REZENDE em PERFORMANCE NO MEMORIAL. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tsfErSKpunc>. Acesso em: 25 nov. 2021.

Figuras 27, 28 e 29. Bombril

Priscila Rezende, 2013. Fonte: <http://www.focoincena.com.br/bombril>

Na tentativa de livrarmo-nos dos padrões que nos impõem, nos expomos à rotinas torturantes de autoflagelação, como alisar os cabelos com produtos que queimam o couro cabeludo, trança-los sempre, a ponto de desenvolver alopecia por

tração, ou encharcá-los com cremes de pentear e escová-los para baixo, para controlar o volume. Pente quente, Henê e outros produtos químicos fazem parte do repertório de uma grande parcela das pessoas negras desde muito cedo. A educadora e produtora cultural carioca Pamela Carvalho¹³¹ dirá: “Na infância de muitas mulheres negras, o cabelo é um tabu, por ser crespo, por ter muito volume. A gente vive em uma sociedade que quer que a gente *abaixe* os nossos volumes em todas as esferas possíveis”¹³². Os insultos aos nossos cabelos que nos fazem desejar baixar o seu volume, é também uma técnica de silenciamento. Baixar o volume dos nossos cabelos, é também baixar o volume da nossa voz, uma maneira de não chamarmos muito a atenção. Muito se engana quem acha que alisar o cabelo e então apresentar uma estética mais “aceitável” nos trará paz, pois a partir do momento que declaramos coletivamente que não vamos mais nos curvar à padrões estéticos racistas, mulheres negras, muitas conhecidas por sua militância, que optam por usar cabelos alisados ou laces também são atacadas: “por que você não assuma o seu cabelo natural? Você não é militante?”; “Se usar trança é apropriação cultural, por que usar lace lisa e/ou loira não é?”. A grande verdade é que o problema não é a textura ou o volume do cabelo, o problema é fazer escolhas. Melindramos a sociedade quando fazemos escolhas sobre os nossos corpos, sobre a forma que queremos nos apresentar.

Joice Berth dedica o último capítulo de seu livro para falar da importância da *emancipação estética* como uma noção de empoderamento. “Nossa visão de nós mesmos começa a ser distorcida e influenciada de forma extremamente negativa e agressiva por obra do colonizador” (2019, p. 113). Levando em consideração que o público das exposições de arte em centros culturais e museus ainda é predominantemente branco, quando Priscila esfrega vigorosamente os utensílios com os próprios cabelos diante desse público, ele se constrange ao passo em que a artista entrega exatamente o que, secretamente, se quer ver. A artista expõe o segredo, as fantasias racistas da branquitude. Imagino que a sensação deva ser

¹³¹ (Rio de Janeiro, RJ 1993) É vive e trabalha no Conjunto de favelas da Maré. É historiadora, educadora e produtora cultural que pesquisa relações raciais de gênero e direito das populações das favelas. Coordenadora do eixo “Arte, Cultura, Memórias e Identidades” nas Redes de Desenvolvimento da Maré e integrante do grupo Intelectuais Negras, da UFRJ, é uma das fundadoras do Quilombo Etu, um coletivo que trabalha a cultura popular a partir da educação antirracista. Disponível em: <https://amarelo.com.br/autor/pamela-carvalho/>. Acesso em: 2 dez. 2021.

¹³² [VOU TE CONTAR UM SEGREDO - SUPERBONITA]. Pamela Castro. Disponível em: https://www.instagram.com/tv/B_IYxCLJtSS/?utm_medium=copy_link. Acesso em: 25 nov. 2021.

como se as ofensas racistas já proferidas por essa mesma plateia estivessem sendo exibidas em áudio e vídeo em uma sala de exposições. Dar a oportunidade para que o espectador veja a si mesmo é um *revide* quase insuportável contra aqueles que costumeiramente fazem piadas racistas no âmbito privado. Porém, o racista não sente vergonha do seu comportamento, sente vergonha da exposição desse comportamento e se preocupa com a repercussão negativa, do que vão pensar sobre ele a partir do momento que, o que este faz em segredo, está exposto diante de todas/os.

Vergonha, por outro lado, é o medo do ridículo, a resposta ao fracasso de viver de acordo com o ideal de seu próprio ego. Enquanto a culpa ocorre se o indivíduo transgredir uma interdição derivada de seu exterior, a vergonha ocorre quando o indivíduo falha em atingir um ideal de comportamento estabelecido por si mesma/o. A vergonha está, portanto, conectada intimamente ao sentido de percepção. Ela é provocada por experiências que colocam em questão nossas percepções sobre nós mesmas/os e nos obriga a nos vermos através dos olhos de “*outras/os*”, nos ajudando a reconhecer a discrepância entre a percepção de outras pessoas sobre nós e nossa própria percepção de nós mesmas/os: “Quem sou eu? Como as/os “*outras/os*” me percebem? E o que represento para elas/es?” O sujeito branco se dá conta de que a percepção das pessoas negras sobre a branquitude pode ser diferente de sua percepção de si mesmo, na medida em que a branquitude é vista como uma identidade privilegiada — o que significa tanto poder quanto alerta — a vergonha é o resultado desse conflito. (KILOMBA, 2019, p. 45)

É interessante observar que Priscila esfrega as panelas e utensílios de metal com os próprios cabelos ainda presos ao seu corpo. Se a artista optasse por cortar parte dos cabelos para lavá-los, a performance teria outra leitura. Arear os utensílios com os cabelos ainda ligados ao seu corpo fala não só da condição dos cabelos crespos, pejorativamente relacionado à textura de uma esponja de aço, mas também da *rebelião* de um corpo explorado, fixado, associado ao trabalho doméstico, um corpo negro e feminino, corpos semelhantes ao da artista são sistematicamente *objetificados*. Priscila usa roupas que têm como referência as roupas usadas pelas mulheres negras do período colonial, que trabalhavam servindo os senhores dentro da casa grande e, após a abolição, como uma espécie de *tradição maldita*, permanecem nesse ambiente doméstico, cozinhando, lavando as louças, limpando, um tipo de atividade altamente necessária, porém extremamente desvalorizada.

Ao me dar conta de que o negro é o símbolo do pecado, eu me vejo odiando o negro. Mas percebo que sou negro. Para evitar esse conflito, existem duas soluções. Ou peço aos outros que não deem atenção à minha pele;

ou, pelo contrário, quero que se deem conta dela. Então tento valorizar o que é mau — já que, irrefletidamente, admiti que o preto era a cor do mal. Para pôr fim nessa situação neurótica, em que sou obrigado a escolher uma solução doentia, conflituosa, alimentada por fantasmas, antagônica, desumana, enfim, resta-me apenas uma solução: pairar por cima desse drama absurdo que os outros montaram ao meu redor, descartar esses dois termos que são igualmente inaceitáveis e, por meio de um particular que seja, humano, avançar rumo ao universal. Quando o negro mergulha, ou, dito de outra forma, desce, algo extraordinário ocorre. (FANON, 2020, p. 207 - 208)

3.2 Contra-fabulação

O corpo negro e o sujeito que o habita estão sempre rodeados de fabulações a respeito da sua natureza. Estas *fabulações* ou *fantasias* chegam antes do próprio sujeito. Antes mesmo que possamos nos apresentar, uma série de pressuposições já foram feitas ao nosso respeito. Alguns podem contestar e dizer que isso acontece com todas as pessoas, que terão sempre uma primeira impressão sobre nós baseada na maneira como nos apresentamos. A questão é que, em relação às pessoas negras, as primeiras impressões serão sempre as mesmas, não importa o que, não importa onde. Lélia Gonzalez nos relata que toda vez que um vendedor batia à sua porta, perguntava-lhe: “A madame está?”. Quantas foram as vezes em que somos seguidas/os em lojas? Ou encaminhadas/os para o elevador de serviço? Ou mal atendidas/os em um estabelecimento por deduzirem que não temos dinheiro para consumir ali? Quantas foram as vezes em que fomos revistadas/os, acusadas/os injustamente, detidas/os, presas/os e pagamos penas por crimes que não cometemos? As primeiras impressões que produzem sobre nós já estão fixadas. Fanon (2020, p. 131) dirá:

Chego lentamente ao mundo, já acostumado a não me arrogar aparições repentinas. Eu me movo rastejando. E já me dissecam os olhares brancos, os únicos verdadeiros. Sou *fixado*. Uma vez ajustado seu micrótomo, eles objetivamente realizam cortes na minha realidade. Sou traído. Sinto, vejo nesses olhares brancos que não é um homem novo que está entrando, mas um novo tipo de homem, um novo gênero. Um negro, ora essa!

Neste recorte analisaremos obras de artistas que trabalham na construção de *contra-narrativas*, ou seja, constroem, no campo imagético, outras possibilidades a

fim de frustrar essas expectativas criadas sobre os nossos corpos, as nossas subjetividades e sobre as nossas produções intelectuais.

Renata Sampaio¹³³, na ocasião da performance de longa duração “Duro” de 2016, penteia seus cabelos crespos e vai recolhendo os fios que vão se soltando durante o processo, para em seguida oferecê-los aos espectadores que a assistem durante essa atividade do cotidiano apresentada como uma ação artística. Sofri bullying por conta do meu cabelo durante toda a minha vida, durante a infância e a juventude principalmente. No início da minha adolescência, lembro que os meninos da escola que eu estudava achavam engraçado encostar nos meus cabelos e fingir que eles furavam as suas mãos. Existem muitas impressões equivocadas, criadas intencionalmente, sobre a textura dos cabelos crespos, de que eles são duros, ásperos, grossos e até mesmo sujos e malcheirosos. Não foram raras as vezes que tocaram no meu cabelo e disseram surpresos: “Nossa, é macio!” Quando a artista oferece mechas dos seus cabelos ao público, este tem chance de sanar suas “curiosidades”, podem sentir a textura fina e macia, o cheiro agradável que exala, podem perceberem o quão maleável e leve são os fios.

¹³³ (Rio de Janeiro, RJ 1988) É artista visual, educadora e curadora. Formou-se em artes cênicas, mas escolheu atuar com a performance por entender que a representação a colocava sempre em papéis subalternizados. Trabalha a partir do lugar que o corpo negro ocupa na sociedade e sua relação com outros corpos. Disponível em: <https://projetoafro.com/artista/renata-sampaio/>. Acesso em: 02 dez. 2021.

Figura 30 e 31 - Duro

Renata Sampaio, 2016. Fonte: <http://cargocollective.com/sampaioresnata/Duro>

Diferente da performance de Priscila Rezende, a artista Renata Sampaio realiza a performance retirando pequenas mechas dos cabelos e entregando-as voluntariamente, não permitindo que o público os toque enquanto eles ainda estão presos ao seu corpo. Mais uma vez, observamos uma escolha assertiva e pontual, pois se ela tivesse feito a opção de deixar o público tocá-los diretamente, o trabalho seria lido de outra forma. Nas palavras da artista:

Duro é também uma crítica à incisiva vontade de toque nos cabelos crespos, como se estes fossem algo exótico, destituindo os corpos que os carregam de humanidade. Ao mesmo tempo é um presente, uma forma do espectador levar a performer pra casa.¹³⁴

No capítulo intitulado “Políticas do cabelo”, Grada Kilomba chama a nossa atenção para o que a autora chama de “fantasias da branquitude” em torno dos cabelos afros. Kilomba irá destacar que os comentários feitos a partir desse lugar de fantasia podem ser ambíguos, ou seja, podem parecer muitas vezes positivos ou elogiosos, mas carregam uma dimensão oculta de exotização, como quando por exemplo as pessoas insistem em tocar e/ou acariciar os cabelos de uma pessoa negra adulta. Existe aí uma relação de poder entre a pessoa que toca e a pessoa que é tocada como se esta fosse um “objeto público”. Grada destaca ainda duas fantasias diretamente relacionadas aos cabelos das pessoas racializadas: “Fantasias sobre sujeira e domesticação colonial” e “Fantasias selvagens brancas”. No primeiro caso, a escritora traz um relato sobre pessoas brancas que perguntam para a entrevistada se ela lava e penteia os próprios cabelos. Sobre isso, Grada (2019, p. 124) dirá:

Alicia descreve tais perguntas como “doentias” e “tristes” porque elas revelam uma associação da *negritude* com o que é repugnante; elas anunciam como mulheres *negras* no imaginário *branco* são de alguma forma fantasiadas como sujas e selvagens. Tanto a sujeira como a selvageria estão inscritas em cada pergunta: “Como você lava seu cabelo?”, porque ele está sujo, e “Você o penteia?”, porque ele parece indomável. Um alinhamento ofensivo de pensamentos coloniais: lavar/sujo; pentear/indomável.

Grada observa também que, a *obsessão branca* com a higiene do corpo negro está ligada a um desejo de controle desse corpo e de medos e desejos recalçados em relação ao *indisciplinável*. A sociedade costuma reprimir severamente pessoas negras que ousam usar seus cabelos da forma natural. Homens precisam estar com os cabelos raspados, mulheres também precisam utilizar alguma técnica de *controle* dos fios — prender, amarrar, alisar, trançar, escondê-los por baixo de uma *lace* — em nome da desejável “boa aparência”. Não são poucos os relatos de pessoas que afirmam não terem sido contratadas para uma vaga de emprego ou até mesmo terem sido demitidas por conta de um cabelo “*rebelde*”. A rebeldia ameaça as hierarquias impostas, e a sociedade ocidental não tolera *insubordinação*.

¹³⁴ Disponível em: <http://cargocollective.com/sampaioresnata/Duro>. Acesso em: 25 nov. 2021.

Conservar os fios em sua forma natural já é por si só visto como insubordinação, como um comportamento rebelde, portanto, como ameaça. Não à toa, um dos principais símbolos dos movimentos negros são os cabelos *Blacks*, e a valorização estética dos traços fenotípicos da negritude como motivo de orgulho.

Nossos cabelos tornam-se, desde muito cedo, um fardo difícil que, ao longo de nosso crescimento e desenvolvimento físico, vai pesando cada vez mais e abala a percepção de nossa identidade, pois independente de nossas escolhas estéticas e dos cuidados que temos com eles, os preconceitos raciais, estereótipos e clichês que foram implantados com a finalidade de ridicularizar esse atributo permanecem solidificados no senso comum da opinião pública e necessitam de um árduo trabalho de ressignificação para libertar mulheres negras dessas estratégias de desqualificação da estética negra. Parecem-nos, então, muito coerentes os discursos e narrativas de enfrentamento do racismo vigente, que exaltam os cabelos como elemento de orgulho racial, pois amá-los significa cuspir de volta para a boca do sistema racista todas as ofensas, rejeições, exclusões que nos são direcionadas ao longo de toda uma vida. (BERTH, 2019, p. 116-117)

No segundo caso, “Fantasias selvagens *brancas*”, a escritora traz como exemplo o relato de sua entrevistada, de que um homem branco com o qual se relacionou, ao sentir cheiro de coco em seus cabelos, por conta de um creme com essa fragrância, recorda-se de uma canção sobre macacos que disputam uma fruta. Sobre essa *comum* associação entre pessoas negras e macacos, Grada (2019, p. 130) dirá:

A metáfora da/o “africana/o” como “macaca/o” tornou-se efetivamente real, não por ser um fato biológico, mas porque o racismo funciona através do discurso. O racismo não é biológico, mas discursivo. Ele funciona através de um regime discursivo, uma cadeia de palavras e imagens que por associação se tornam equivalentes: africano - África - selva - selvagem - primitivo - inferior - animal - macaco.

Os ataques racistas contra atletas praticando esta mesma associação não são raros. Torcedores adversários que xingam as/os jogadoras/os de macacas/os, lançam cachos de banana no campo, imitam os sons produzidos pelo animal e desestabilizam o psicológico da/o atleta de tal forma que muitas/os nunca mais voltam às competições, assombrados pelo medo da violência. Se o racismo é um discurso, a performance de Renata age no contra-discurso, trazendo seus cabelos como algo factível, palpável, examinável e que não deixará dúvidas quanto a sua verdade.

Dalton Paula¹³⁵ produz retratos de personalidades que perderam seus rostos durante o percurso da história. Zumbi, Dandara, Chica da Silva, Luiza Mahin, Chico Rei, dentre outras personalidades, ganharam seus retratos pelas mãos do artista. O apagamento da imagem é uma outra dimensão do *drama do reconhecimento* ao qual enfrenta a comunidade negra. Algumas vezes, encontramos personagens históricos com rosto, outras vezes encontramos rostos sem identidades. Ter a identidade preservada através do retrato sempre foi um privilégio ao qual as minorias de poder raramente tinham acesso.

Para construir o retrato de Zeferina, figura importante para as insurreições negras da Bahia do século XIX, fundadora do quilombo do Urubu, o artista recorre ao retrato de uma mulher negra fotografada por Alberto Henschel. São de autoria do fotógrafo diversos retratos de pessoas negras que não possuem nenhuma referência à identidade desses indivíduos a não ser a localidade e em alguns casos, uma numeração que não se sabe ao certo a função.

¹³⁵ (Brasília, DF 1982) É artista plástico, bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás (UFG) . Em sua prática artística, Dalton Paula emprega pintura, performance e instalações e, por meio dessas diversas linguagens, tece relações entre imagem e poder. Em seu repertório sógnico, a figura central é o corpo negro em diáspora, seus ritos e rituais. Seu trabalho está incluído na coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York, do Instituto de Arte Contemporânea de Miami e do Art Institute of Chicago, da Pinacoteca do Estado de São Paulo e do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Disponível em: <https://www.segaleria.com.br/artista/dalton-paula/>. Acesso em:: 02 dez. 2021.

Figura 32 - Zeferina

Figura 33 - Negra de Pernambuco



Dalton Paula, 2018. Fonte:
<https://daltonpaula.com/portfolio/retratos/>



Alberto Henschel, 1869 circa. Fonte: Instituto
 Moreira Salles

Recentemente o artista produziu um retrato de Daniel Antônio de Araújo¹³⁶, uma das personalidades presentes na recente “Enciclopédia Negra” (2021) de Flávio dos Santos Gomes, Jaime Lauriano e Lilia Moritz Schwarcz. Este livro tem como objetivo resgatar do anonimato mais de 500 personalidades negras importantes para a história do nosso país. Daniel foi um líder quilombola do século XIX que esteve à frente da Revolta de Viana, no Maranhão. Na ocasião do lançamento da publicação, o pesquisador Flávio Gomes afirmou ter se surpreendido com o retrato produzido por Dalton, onde Daniel aparece trajando um terno verde por cima de uma camisa social. Segundo o pesquisador, por se tratar de um ex-escravizado, um quilombola,

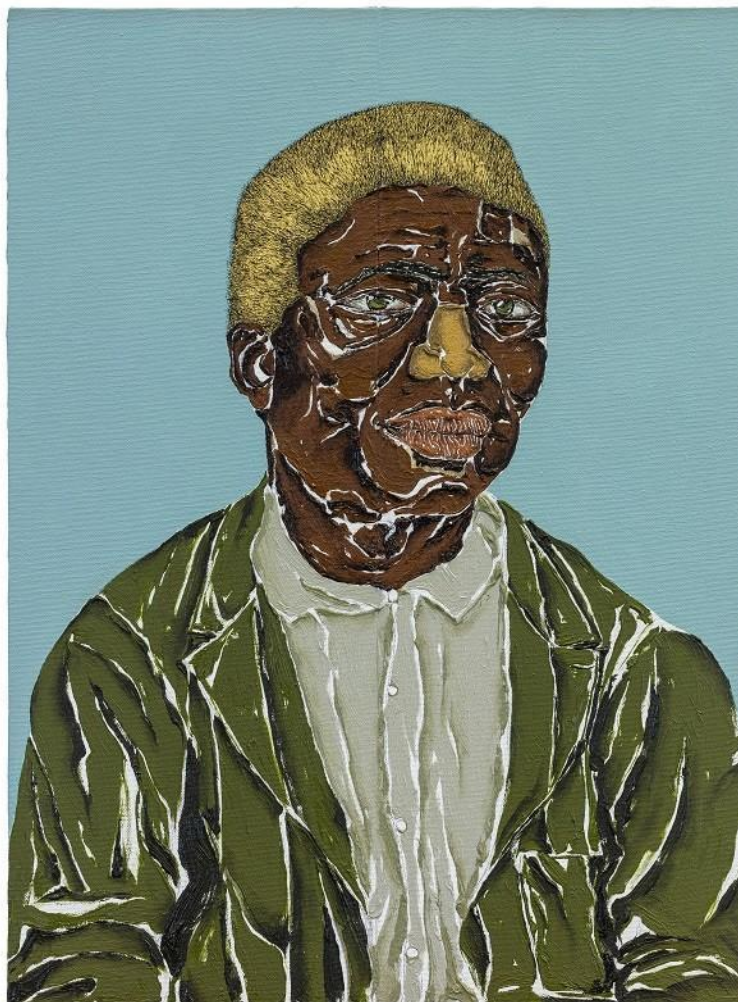
¹³⁶ (Viana, Maranhão Século XIX) Ex-escravizado e líder quilombola. “Não sabemos se era africano ou não; provavelmente nasceu no Maranhão e ainda jovem fugiu para os mocambos das regiões do Gurupi e Turiaçu. Era cativo de Virgílio de Araújo e em 1867 podia estar com 30 anos. Assim, Daniel pode ter convivido nos mocambos locais com as últimas gerações de africanos que neles se instalaram nas primeiras décadas do século XIX. Disponível em: Enciclopédia Negra. Companhia das Letras. 2021. p. 148.

Daniel jamais estaria tão bem trajado, o imaginava em outra circunstância, vestindo roupas esfarrapadas. Gomes afirma que, à essa provocação, o artista respondeu dizendo que procurou retratar Daniel da forma que ele gostaria de ser retratado, detentor da dignidade pela qual lutou¹³⁷. Dessa forma, o artista se recusou a retratá-lo como um “escravo”. Fanon (2020, p. 130) dirá: “Eles iam ver só! Mas eu já os havia advertido... Escravidão? Não se falava mais disso, era uma lembrança ruim.”

A tradição da ftopintura também é uma forte influência para o artista. Nesta técnica de pintar por cima da fotografia, o retratista altera a “realidade” capturada pela fotografia, pintando assim, por cima, uma roupa diferente da usada pelo retratado no momento da fotografia, mais sofisticada, conforme o desejo do cliente. Pode-se ainda alterar o penteado ou incluir uma joia ou outro ornamento, por exemplo. Dessa forma, a dimensão do desejo, da vontade e da autonomia sobre a própria imagem estão muito presentes nas escolhas estéticas de Dalton Paula. O fundo azul recorrente em seus retratos, dão a ver essa influência.

¹³⁷ Lançamento do livro “Enciclopédia negra”, com Flávio Gomes, Jaime Lauriano e Lilia Schwarcz Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pWASkXEKbTQ>. Acesso em: 02 dez. 2021.

Figura 34 - Daniel.



Dalton Paula, 2020. Fonte: <https://daltonpaula.com/portfolio/retratos/>

Uma característica bastante peculiar dos retratos de Dalton Paula, é o nariz em destaque. O artista sempre pinta o nariz das/os retratadas/os em um tom mais claro que o restante da pele, o que chama a nossa atenção para esse elemento. O elemento mais destacado de uma pintura acaba se tornando o mais importante. É nesse elemento que o artista traz um discurso de orgulho dos traços fenotípicos da negritude. Nas palavras do artista:

O nariz é algo que é muito evidente, é uma característica muito forte desses corpos negros. Geralmente, na pintura, quando você coloca uma coisa branca com uma cor mais escura, você destaca isso. A minha ideia é de destacar [o nariz], no sentido de assumir [...] e assumir no sentido de muito

orgulho, [...] destacar essa característica dos corpos negros no sentido positivo, de orgulho desse corpo.¹³⁸

Ana Cláudia Almeida¹³⁹, seguindo caminhos diferentes em relação às imagens compreendidas dentro de certos estereótipos, utiliza-se da abstração para rejeitar a ideia de uma “estética negra” única. A abstração é uma forma cujos maiores referenciais históricos são nomes de artistas brancos, e ainda algo *inesperado* quando falamos da produção artística de pessoas negras, o que frustra as expectativas, tanto do público especializado, quanto do mercado da arte, que ainda espera uma certa caracterização formal e um conteúdo que falam de um lugar ainda muito *essencializado*. Essa expectativa também é uma fabulação ou fantasia que *fixa a/o* artista negro/a e *cristaliza* sua produção, como sendo mais “autêntica” ou mais “verdadeira” aquela que “tem cara” de *arte negra, afro* ou *identitária*. Certamente a negritude é um elemento que atravessará os trabalhos dos artistas racializadas/os de modo geral, ainda que esse atravessamento não seja tão evidente. Nos objetos de arte produzidos por Ana, podemos até encontrar uma interpretação racial, mas não existe na obra em si uma “estética negra”.

Ana vem da escola de *design*, onde ingressou com a expectativa de trabalhar com algo mais ligado à criação e à criatividade. Porém a artista frustra-se ao perceber que o *design* é rigidamente regido pelo binômio forma x função, ou seja, não há liberdade na criação, tudo precisa ser altamente funcional e justificável. A pintura surge para a artista como um exercício de liberdade criativa, onde Ana faz uma escolha consciente pela abstração como uma negação à *funcionalidade* da forma. Negar a função, para Ana Cláudia Almeida, parte de um contexto ligado, tanto à raça, quanto à classe. Pessoas negras e pobres existem, neste sistema capitalista inaugurado com as grandes navegações, para desempenhar uma função. O ócio e o descanso nos são negados, nossos corpos são condenados ao trabalho eterno, teremos descanso depois de mortas/os, ou nem isso. Nesse contexto, negar a

¹³⁸ [POR QUE ARTISTA?] Dalton Paula. EAV Parque Lage. Out. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yn6Ox6v4RBI>. Acesso em: 29 nov. 2021.

¹³⁹ (Rio de Janeiro, RJ 1993) É artista plástica formada em Design pela ESID. É uma das quatro fundadoras do Levante Nacional Trovoa. “Sua investigação tem como base as linguagens da pintura e do desenho. Trabalha elementos como tempo, ação e paisagem imbricados na construção de um espaço subjetivo. Entende as superfícies como contadoras de histórias das suas próprias vidas e de recortes de tempo específicos. A partir das ideias de natureza, artificialidade e normatividade cria desdobramentos visuais distintos que compõem sistemas plásticos”. Disponível em: <https://artrio.com/marketplace/artists/view/ana-claudia-almeida>. Acesso em: 02 dez. de 2021.

função é negar a exploração, e é na abstração que a artista encontra então seu contra-discurso. Sobre suas escolhas formais, a artista dirá:

Eu sinto que a abstração, muitas vezes, é até uma resposta ao que eu experienciei no design, porque essa relação do design com a função, eu sinto que muitas vezes ela coloca tudo muito no lugar do uso. Eu, no meu trabalho, tenho um desejo muito forte de fugir justamente dessa relação com o uso, de uma relação com o útil, porque essa perspectiva do útil, da utilidade, eu a vejo muito ligada ao capitalismo, de que tudo tem que ter sua função, você tem que ter sua função no mundo também bem determinada. Eu acho que a abstração me dá mais ferramentas para fugir disso de uma maneira mais direta.¹⁴⁰

Figura 35 - Piracema de Pirapora de Davi.



Ana Cláudia Almeida, 2018. Fonte: <https://www.piscina-art.com/blog/2021/8/4/perfil-ana-almeida>

3.3 Poder, poder, poder

Narrar é poder. Escrever é poder. Tornar-se sujeito é tomar o poder nas mãos. Um *novo poder* está em emergência. Um poder que vem para cobrar a reparação de uma “dívida impagável”, como expõe Deise Ferreira da Silva. Uma dívida histórica impressa por uma outra espécie de poder que insiste em tentar

¹⁴⁰ ANA CLAUDIA ALMEIDA | conversa com as curadoras Julia Baker e Juliana Pereira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MVQzldIHxqE&t=2400s>. Acesso em: 30 nov. 2021.

relegar ao esquecimento e à invisibilidade diversas parcelas da população brasileira, compostas por pessoas negras, indígenas, mulheres, LGBTQTs. Este é o *novo poder*, e precisa ser *novo*, pois opera sob uma lógica decolonial, desierarquizando as noções de raça, classe e gênero. Se faz o novo, pois não há mais interesse em disputar o *velho poder*, cessam-se os esforços pela ocupação de *velhos espaços*, e pela ampliação de velhos discursos. O *novo poder* cria seus espaços, suas redes e suas próprias referências e dinâmicas de circulação e recepção.

Ventura Profana¹⁴¹ desafia um velho plano de poder que vem se espalhando muito rapidamente pelo Brasil, o *neopentecostalismo*. É através da própria palavra bíblica que Ventura irá proclamar desobediência ao Senhor, pois este Senhor neopentecostal é o senhor colonial, é o homem-branco-cis-heteronormativo, é o senhor de escravos, o “senhor dos exércitos” são “esses brancos reunidos, de revolver na mão” ao qual Fanon (2020, p. 152) se refere. As pessoas negras já nascem em pecado, o cristianismo justificará o racismo, “Somos o povo escolhido, veja a cor das nossas peles, outros são negros ou amarelos em razão dos seus pecados” (FANON, 2020, p. 45). A igreja, assim como a escola, os presídios, a mídia e etc, é um *aparelho ideológico do Estado*, onde se aprende a ser obediente e não-contestador, a igreja é um forte braço do *colonialismo*, pois ninguém quer desagradar a Deus. Dentro da igreja, a doutrinação ideológica não encontra muita resistência em seu discurso, já que os pastores contam com o alto índice de analfabetismo funcional de seus fiéis, que são levadas/os a interpretar as palavras de acordo com os interesses institucionais da igreja. A partir daí fica fácil convencê-los de que tudo que não é branco, é demoníaco, e tudo o que não é homem, pode ser objetificado.

A artista nasce em um ambiente evangélico, e permanece na igreja frequentada por toda a sua família, de denominação Batista, até os 18 anos de idade. Sabemos que a igreja é muito responsável por disseminar discursos de ódio que abreviam as vidas de pessoas LGBTQIA+, mas, por outro lado, a igreja

¹⁴¹ (Salvador, BA 1993) É pastora, compositora, cantora evangélica escritora, performer e artista visual. “Teve uma vivência religiosa dentro da doutrina da Igreja Batista, e atualmente investiga as implicações do deuteronomismo no Brasil e em outros países através da difusão da doutrina neopentecostal. A artista vê seu trabalho como um manifesto “a favor das vidas dissidentes, estranhas e monstruosas, reivindicando o direito de viver plenamente”. Publicou *A cor de Catu*, seu primeiro livro lançado no Sesc Palladium (Belo Horizonte)”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ventura_Profana. Acesso em: 02 dez. 2021.

representa, para Ventura Profana, a primeira relação com o fazer artístico e com a construção de narrativas, nos *Ministérios de louvor* que costumam agregar música, dança e teatro. Para reconciliar-se com a fé e por ser uma travesti preta — cuja expectativa de vida no Brasil é de aproximadamente 35 anos, pois são recorrentemente assassinadas de forma cruel, humilhante e sangrenta —, Profana começa a se recusar a ocupar o lugar de sobrevivência apenas, disputando a “*vida em abundância*” prometida, por um cristianismo sectário, a todas/os aquelas/es que creem em Deus/Deize. Profana então, converte-se novamente a uma nova fé, alinhada aos valores da negritude e da travestilidade. Nas suas investigações, começa a encontrar, no próprio evangelho, indícios de que Jesus era, na verdade, uma travesti preta, que sai de casa aos 12 anos de idade, volta aos 30 anos trazendo revelações e mistérios, e por fim é brutalmente torturada até a morte aos 33 anos — abaixo da expectativa de vida de uma travesti. Jesus precisa morrer para que se possa construir uma imagem enganosa a seu respeito. O Jesus branco-hetero-cis-normativo é uma grande farsa.

Figura 36 - A Primeira Missa no Brasil, colagem digital a partir da pintura de Victor Meirelles.



Ventura Profana, 2017. Fonte: <https://www.identidadesmarginais.com/ventura-profana>

Profana é natural de Salvador - BA, a cidade mais negra do mundo fora da África em números relativos, onde foi celebrada a Primeira Missa de Brasil recém-inaugurado. Não à toa, é também onde foi fundada a primeira igreja Batista Missionária do Brasil, inaugurada há 140 anos para re-evangelizar as/os brasileiras/os e proteger o plano de poder da branquitude. Para garantir o sucesso desse plano de poder, é necessário o extermínio de corpos dissidentes, que não se adequam aos padrões impostos por um domínio *senhorial*. Contra essas dinâmicas de extermínio, Ventura Profana criou seu próprio *Ministério de louvor* para proclamar vida, portanto, não veremos em sua produção uma negação à bíblia, mas sim uma disputa pelo púlpito. A artista traz seu contra-discurso nas letras de suas canções:

As velhas terão sonhos

As jovens terão visões

Ora pois, quando fomos amarradas e lançadas na fornalha

Em sua mais alta temperatura

Por não nos dobrarmos diante do trono de nenhum senhor

Foi que Deize se revelou a nós

Nascemos em manjedouras

E depois de crucificadas, ressuscitamos

Deize são as Yabás falando ao pé do meu ouvido

Juntas em unção

Fizemos da cruz, encruzilhada

Nos levantamos do vale de ossos secos

Transformamos pranto em festa

Nossos cus em catedrais

Conhecemos os mistérios por com eles andar

Não mais calvário

Arrebatamos das mãos do senhor

As chaves de nossas cadeias

Dancemos engenhosas e aprendamos a voar

Para respirarmos submersas em águas vivas

Superabundantes

Em Kalunga

Somos eternos

Mãe

Mãe

Eu não vou morrer

Viva!

Viva em pleno Mar Morto (Viva, viva!)

(Catwalk, cat, walk, catwalk, walk)

A pedra sepultou (Laroyê Exu!)

Para que não pereça

Mas tenha vida eterna

Entre as mortas

Não devia procurar

Onde? Onde?

Mona! Ponha-se neste dia sobre as nações e sobre os reinos

Para arrancares

Para derrubares

Para destruíres

E para arruinares

Edificando e plantando

Videira, videira, videira...

Viver a vida¹⁴²

¹⁴² Eu Não Vou Morrer. Ventura Profana. 2020. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/ventura-profana/eu-nao-vou-morrer/>. Acesso em: 01 dez. 2021.

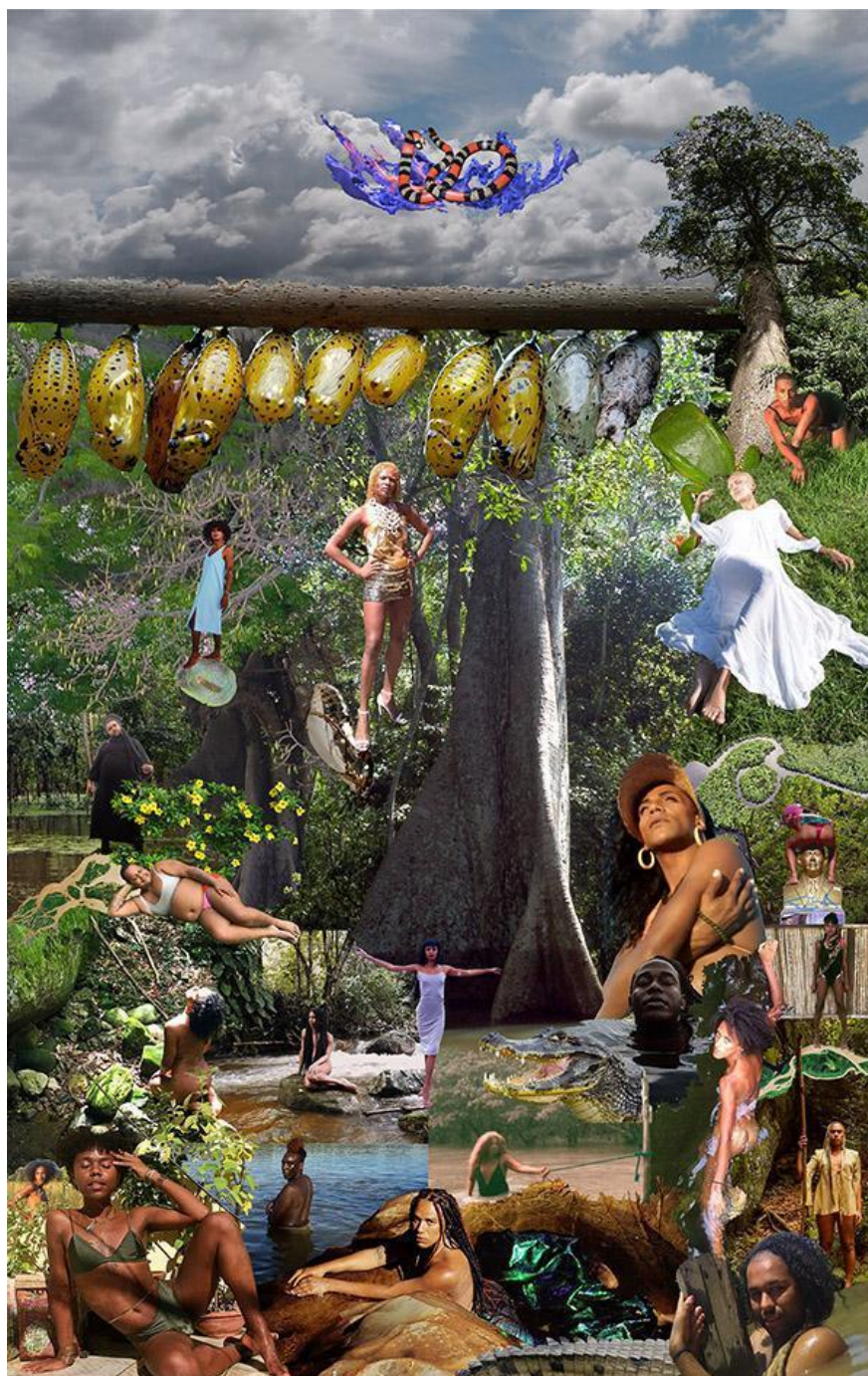
Profana produz, em 2020, uma série de colagens digitais intitulada “Sonda”, partindo da grande catástrofe, gerada pelo sistema capitalista em vigor, que tem sido a COVID-19 para denunciar os gestos coloniais produzidos por instituições ideologicamente brancas. Nas palavras da artista:

Esse senhor é ruralista, esse senhor é armamentista, [...] O senhor, que é quem me mata, o senhor escravocrata, o senhor feudal, o senhor fariseu, ele me catequiza, ele invade a minha terra, ele leva toda a minha família para dentro de templos onde ele mesmo é adorado.¹⁴³

Neste trabalho, a artista produz uma série de investigações relacionadas à poluição das águas, ao desmatamento, à indústria bélica, à circulação de dinheiro e à produção de discursos dessa dinâmica de poder em exercício na atualidade. Traremos aqui a última imagem desta série, onde a artista proclama vida em abundância para suas irmãs. Nesta colagem, vemos travestis brasileiras habitando uma frondosa floresta como um antídoto contra o veneno colonial, um bálsamo de cura, frustrando os planos assassinos desse senhor que deseja transformar toda floresta, fértil e viva, em “verdes pastos”. A floresta aparece no trabalho de Ventura Profana como uma metáfora da travestilidade, por não respeitar padrões, por produzir uma infinidade de espécies e estar sempre em transformação, sempre em transição, em mutação, em uma relação antagônica com o pasto e a *plantation* do período colonial. A *comunhão* é um mandamento bíblico. A bíblia insiste que devemos procurar estar na presença das/os nossas/os irmãs/ãos, não devemos orar sozinhos, é preciso estar em comunhão com a igreja. Esta imagem simboliza essa comunhão, a reunião fraterna entre aliadas que trará cura para a mente e alimento para o corpo, uma rede de apoio, afeto e amor. União fraterna e solidária, é aí que reside a principal força desse *novo poder*.

¹⁴³ Lançamento ZUM #18 com Ventura Profana. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ofuH2cL8frQ&t=342s>. Acesso em: 01 dez. 2021.

Figura 37 - Da Série Sonda.

Ventura Profana, 2020. Fonte: <https://ims.com.br/eventos/lancamento-zum-18/>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fanon (2020, p. 114) afirma que “o negro não deve mais se ver colocado diante deste dilema: branquear-se ou desaparecer, mas deve poder tomar consciência de uma possibilidade de existir”. Discutimos aqui a necessidade de uma conscientização crítica para que haja, de fato, alguma transformação na sociedade, no que diz respeito ao lugar ocupado pela comunidade negra. Um longo trabalho está diante de nós, de criação de vocabulário e teorizações que de fato contemplem nossas existências. Fanon afirmará que não existe questão negra, o que existe é “a civilização branca e a cultura europeia [impondo] ao negro um desvio existencial” (FANON, 2020, p. 27). Será essa questão *existencial* imposta que nos colocará em uma posição de sobrevivência e resistência, que devemos abandonar para então viver e existir de fato. O racismo não é um problema da/o negra/o, e sim um problema da sociedade como um todo, cujas soluções passam, fundamentalmente, pela resolução de questões recalcadas pela branquitude.

Nos tornamos sujeitos e estamos disputando o futuro, promovendo uma revolução desde as bases, recuperando o amor e a autoestima roubados pela colonialidade. Existe ainda uma narrativa que dirá que, *amor à negritude* e *autoestima da comunidade negra* são discussões banais e até mesmo bobas, mas nós, que crescemos e vivemos em uma sociedade que nos silencia, nos subalterniza e nos subjuga, sabemos o quão caras são essas coisas para nossa própria emancipação. E eles também sabem. Não à toa, as nossas mobilizações estão *perturbando os sonos injustos* da burguesia branca, cuja herança começou a ser consolidada nas Capitânicas Hereditárias. Mas para estes, é com prazer que informamos: *não tem mais volta*. O *empoderamento* possui um efeito catraca, só gira para um sentido, para frente.

Existe uma disputa de interesses que traça uma nítida divisão entre o que se quer e o que não se quer saber. Para comprovar esta afirmação, poderíamos citar como exemplo o fato de que, em um país de maioria negra, como o Brasil, a Revolução Francesa faz parte do nosso currículo escolar de História Geral, porém o mesmo não ocorre com a Revolução do Haiti. Não há, nem mesmo, registros suficientes sobre a Revolta dos Malês nos livros de História do Brasil. Mas como um

efeito adverso, Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesus, Maria Firmino dos Reis, Rosana Paulino, Panmela Castro, Yhuri Cruz, Paulo Nazareth, Mestre Didi, Heitor dos Prazeres, Abdias Nascimento, Lélia Gonzalez, dentre outros nomes, chegaram à educação básica, estão sendo discutidas/os nas escolas, graças às políticas que permitiram que pessoas negras ingressassem nas universidades públicas e se tornassem influenciadoras intelectualmente, como professoras/es, mestras/es e doutoras/es. É por essa razão que passo a rejeitar neste trabalho qualquer termo que possa se referir a produção artística de pessoas negras através do reforço de qualquer tipo de estereótipo e/ou preconceito, defendendo que devemos avançar na discussão propondo novos termos, assim como a sugerida *linguagem ou linguagens negro-brasileiras*.

Como um termo pode não ser amplo o suficiente para abarcar a produção de Rubem Valentim, como é o termo *afro-brasileiro*, segundo Cunha? Que termo poderá abarcar a produção da gama de artistas em evidência hoje, tanto no cenário nacional quanto no cenário internacional? Para unir Juliana dos Santos, Lyz Parayzo, Bastardo, Okun, Jota Mombaça, Musa Michelle Mattiuzzi, Ana Clara Tito, Kika Carvalho, Mônica Falcão, Eneida Sanches, Jota explícito, Sônia Gomes, Thiago Ortiz, Castiel Vitorino, Rafael Amorim, Aline Besouro, Elian Almeida, Arjan Martins, Rona Neves, Aline Motta e tantas/os outras/os, a discussão precisará ser muito maior do que a definição de um termo apenas, que será sempre incapaz de deter tamanha diversidade de escolhas, produções, temas e vivências.

A falta de representatividade do pensamento afro-centrado nas instituições de arte nunca foi um problema de *fala*, como se pretende fazer acreditar, mas sim um problema de *escuta* que está muito longe de ser sanado. Hoje as instituições, em nome da manutenção do seu poder de legitimação, se dispõem a ouvir, mas sem se deixar transformar, sem mexer profundamente em suas estruturas, sem se repensar o suficiente para promover uma mudança radical, a escuta sempre se dá “por tempo limitado” — *enquanto durar o mês de novembro*. Artistas denunciam a *tokenização* promovida por esses espaços oficiais da arte ao mesmo tempo que criam conjuntamente estratégias para *hackear* o sistema. Enquanto isso, as instituições divulgam seus números estatísticos nas redes sociais para vender uma imagem de “instituição diversa”, mas o que omitem é que essa diversidade não compromete a hierarquia já posta entre brancos e negras/os. Essa tal diversidade nunca alcançou,

em momento nenhum de sua história, os cargos mais altos, onde as decisões importantes são tomadas.

Escrevo este parágrafo ainda tomada por uma profunda emoção por conta do falecimento da escritora bell hooks, que nos deixou ontem, dia 15 de dezembro de 2021, o que me fez perceber o quanto o seu pensamento *transgressor* inspirou as minhas reflexões neste trabalho de conclusão de mestrado. Bell hooks nos ensina a transgredir através do amor, suas teses comprovam que o amor é político, amar a negritude é transgredir uma realidade cotidiana repleta de práticas violentas que estão em vigor há mais de 500 anos. Fomos vítimas da maior tragédia da história, e a cura reside no amor, o amor que cura nossas estruturas familiares, dilaceradas pela violência colonial, o amor que cura nossas redes de sociabilidade, o amor que nos coloca no centro de nossas próprias narrativas e nos faz negar o papel de antagonistas de nós mesmos. O amor é para todo mundo.

Agrade Camiz deixa o seu “*Post it*” gigante de 100,0 m x 8,5m nos muros da Zona Portuária do Rio de Janeiro, entre os armazéns 10 e 18 onde se lê: “O SONHO DO AMOR PRÓPRIO”, um lembrete que nos pega distraídas/os pelo caminho. Sua escrita nos lembra que tudo começa por esse ponto, tudo passa pelo amor dedicado a nós mesmas/os. É através do amor que passamos a desconstruir a farsa da supervalorização dada à branquitude por ela mesma, passando a nos revalorizar e a nos acolher. O amor é casa. O amor é contagiante, e Agrade aposta nessa onda — não na onda como algo passageiro, mas na onda como um movimento que não para, que é continuado e constante.

Hoje observamos uma elite branca, conservadora e atrasada “panicando”, se debatendo em desespero diante de uma grande onda que não conseguem deter. Muita reparação ainda está por vir. Não acreditamos na visão romântica de que “*a arte vai salvar o mundo*”, e nem poderíamos acreditar, estando nós diante do trauma. Mas assim como ela serviu para promover um discurso de exclusão que protege uma branquitude minoritária, poderá nos servir como ferramenta para decolonizar o pensamento. Fanon (2020, p. 22) dirá: “não almejamos nada menos do que libertar o homem de cor de si mesmo”, omitindo estrategicamente que, por trás da expressão “*nada menos*”, reside absolutamente tudo, pois o pior dos cativos, a que estão sujeitas as pessoas negras, está em suas próprias mentes. No momento em que nos libertamos desse dispositivo, de nossas ideias

equivocadas ao nosso próprio respeito, o empoderamento está posto, e é esse empoderamento em larga escala que fará ocorrer, mais cedo ou mais tarde, a explosão.

REFERÊNCIAS

AD JUNIOR. Conteúdo sobre relações étnico-raciais. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/ADJUNIOR1>. Acesso em: 15 dez. 2021.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. Djamila Ribeiro (coord.). São Paulo: Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais).

ALMEIDA, Ana Cláudia. *Conversa com as curadoras Julia Baker e Juliana Pereira*. Imersões Digitais, [YouTube], 2021. Entrevista concedida a Julia Baker e Juliana Pereira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MVQzldlHXqE&t=2402s>. Acesso em: 30 nov. 2021.

ALMEIDA, Silvio. *[Entrevista no programa Roda Viva]*. Roda viva, [YouTube], jul. 2020. Entrevista concedida a Vera Magalhães e convidados. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L15AkiNm0lw>. Acesso em: 29 jun. 2020.

ALMEIDA, Silvio. *Painel Haddad: Silvio Almeida. Fernando Haddad* [YouTube], ago. 2020. Entrevista concedida a Fernando Haddad. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NQ3C_PxCuek. Acesso em: 24 ago. 2020.

ALMEIDA, Silvio. *Racismo Estrutural*. Djamila Ribeiro (coord.). São Paulo: Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais)

BANIWA, Denilson. *Conversa com as curadoras Julia Baker e Juliana Pereira*. Imersões Digitais, [YouTube], 2021. Entrevista concedida a Julia Baker e Juliana Pereira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JVpZeGpnQuA>. Acesso em: 28 nov. 2021.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Diário do hospício; o cemitério dos vivos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1993.

BERTH, Joice. *Empoderamento*. Djamila Ribeiro (coord.). São Paulo: Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais).

BHABHA, Homi K. *A questão do "outro": Diferença, discriminação e o discurso do colonialismo*. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 177 – 203.

BORGES, Juliana. *Encarceramento em massa*. Djamila Ribeiro (coord.). São Paulo: Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais).

CAMPOS, Marcelo. *SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI: a voz dos excluídos ou a estetização do bom selvagem?*. Artefato. Rizoma. net - Arte & Fato. [on-line]. p. 401–404, 2010.

CAMPOS, Marcelo. *Tornar-se alferes: declarações do eu e autoficções*. História da arte: ensaios contemporâneos. Marcelo Campos, Maria Berbara, Roberto Conduru, Vera Beatriz Siqueira (org.). EdUERJ. Rio de Janeiro. p. 296 – 305, 2011.

COLLINS, Patricia Hill. *Feminismo negro e a política do empoderamento*. In: Seminário Internacional “Democracia em colapso?” 2019, São Paulo. Editora Boitempo, [YouTube], 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3xOO50dr3bk&t=3834s>. Acesso em: 08 ago. 2020.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. 1. ed. São Paulo: C/Arte, 2012. (Coleção: Didática, 2).

CONDURU, Roberto. *Encruzilhadas: afro-brasilidade, história da arte e mundialização*. Conexões: ensaios em história da arte. Maria Berbara, Roberto Conduru, Vera Beatriz Siqueira, (org.). EdUERJ. Rio de Janeiro. p. 47 – 54, 2014.

CUNHA, Mariano Carneiro da. *Arte Afro-brasileira*. História Geral da Arte no Brasil. Walter Zanini (org.). Instituto Walther Moreira Salles, 2v., il. p. 974 – 1033, 1983.

DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. In: Seminário Internacional “Democracia em colapso?” 2019, São Paulo. Editora Boitempo, [YouTube], 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Lff8ScaF1Y&t=4497s>. Acesso em: 16 mar. 2020.

DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. In: Seminário Internacional “Democracia em colapso?” 2019, São Paulo. Editora Boitempo, [YouTube], 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S-t1T0OxM9A>. Acesso em: 20 nov. 2019.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. Tradução de Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

ELEISON, Keyna. Transversalidade. In: *Programa CCBB educativo*, 2020, Rio de Janeiro, JACA [YouTube], 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8BgrsSTxyt8>. Acesso em: 22 ago. 2020.

EMICIDA. *[Entrevista no programa Roda Viva]*. Roda viva, [YouTube], jul. 2020. Entrevista concedida a Vera Magalhães e convidados. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pDV3SGzV3m4>. Acesso em: 28 jul. 2020.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Cataloga artistas e suas biografias, obras de arte e conteúdo sobre o campo da arte. Disponível em: enciclopedia.itaucultural.org.br. Acesso em: 02 dez. 2021.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. EDUFBA. Salvador, 2018.

FERREIRA da SILVA, Denise. *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina de imaginação política e Living Commons, 2019.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GELL, ALFRED; DIAS, JAMILLE. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GELEDÉS. Conteúdos sobre estudos étnico-raciais e gênero. Disponível em: www.geledes.org.br. Acesso em: 02 dez. 2021.

GONZALEZ, Lélia. *A categoria político-cultural de amefricanidade*. Tempo Brasileiro. n. 92 - 93. Rio de Janeiro. p. 69 – 82, 1988.

GONZALEZ, Lélia. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs. p. 223-244, 1984.

GUERREIRO RAMOS, Alberto. (1950), O negro no Brasil e um exame de consciência. In: NASCIMENTO, Abdias *et al.* *Relações de raça no Brasil*. Rio de Janeiro, Quilombo. NASCIMENTO, Abdias . (1955). Patologia social do branco brasileiro. *Jornal do Comércio*, jan. 1955.

HAIDER, Asad. *Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje*. Tradução de Leo Vinicius Liberato. São Paulo: Veneta, 2019.

HOOKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução de Bhuvi Libanio. 11. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. 1. ed. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

INSTITUTO DE PESQUISA E ESTUDOS AFRO-BRASILEIROS. Conteúdo sobre estudos étnico-raciais. Disponível em: ipeafro.org.br. Acesso em 08 dez. 2021.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 123-151, dez. 2016.

MBEMBE, Achille. *O tempo que se agita*. In: *Arte afro-brasileira: o que é, afinal? Histórias afro-atlânticas: [vol. 2] antologia*. Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro, André Mesquita (org.). MASP, São Paulo. p. 125 - 144, 2018.

MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Tradução de Narrativa Trançada. Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Agostinho Neto, 2014.

MENEZES NETO, Hélio Santos. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. 2018. 234 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MENEZES NETO, Hélio Santos. *Exposições e críticos de arte afro-brasileira: um conceito em disputa*. Histórias afro-atlânticas: [vol. 2] antologia. Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro, André Mesquita (org.). MASP, São Paulo. p. 575 - 593, 2018.

MORRIS, Catherine; HOCKLEY, Rujeko. *We wanted a revolution: black radical women, 1965-85: a sourcebook*. E.U.A., Duke University Press, 2017.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. (Coleção Cultura Negra e Identidade).

MUNANGA, Kabengele. *Arte afro-brasileira: o que é, afinal?* Histórias afro-atlânticas: [vol. 2] antologia. Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro, André Mesquita (org.). MASP, São Paulo. p. 113 – 123, 2018.

MUSEU AFRO BRASIL. Acervo de obras de arte afro-brasileiras. Disponível em: www.museuafrobrasil.org.br. Acesso em: 15 dez. 2021.

NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo: documentos de uma militância Pan-Africanista*. 3. ed. rev. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. *Kilombo e memória comunitária: um estudo de caso*. Alex Ratts. *Eu Sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Instituto Kuanza, p. 109-125, 2006.

NAVES, Rodrigo. *Um azar histórico: desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira*. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo: CEBRAP, n.64, p. 5-21, nov. 2002.

NOCHLIN, Linda. Tradução de Juliana Vacaro. *Porque não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora; Publication Studio, 2016.

PAULINO, Rosana. *Artistas negras brasileiras: desafios contemporâneos*. In: MASP Palestra, 2019, São Paulo. MASP [YouTube], 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1-Izq7dgfP4&t=268s>. Acesso em: 06 mar. 2021.

PAULINO, Rosana. *Ciclo Rosana Paulino: conversa com Sheila Cabo*. Instituto de Artes da UERJ [YouTube], 2021. Entrevista concedida a Sheila Cabo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CDdN9vaxDUM&t=746s>. Acesso em: 25 nov. 2021.

PEREIRA, Everton Almeida. *Sujeito e linguagem em As palavras e as coisas, de Michel Foucault*. Estudos Semióticos. [on-line]. Editores responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 7, Número 2, São Paulo. p. 94 – 101, 2011.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. Djamila Ribeiro (coord.). São Paulo: Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais).

SANTOS, Renata Felinto Aparecida dos. *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produção e de poéticas*. 2016. 331 f. Tese (Doutorado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016.

SANTOS, Renata Felinto Aparecida dos. *A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros?* Revista Gearte. UFRGS, v. 6, n. 2. p. 341 – 368, 2019.

SILVA, Denise Ferreira da. *A dívida impagável*. In: Aula Inaugural da Faculdade de Educação UFRJ, 2021, videoconferência. Faculdade de Educação da UFRJ [YouTube], 2021 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JWBVJwO_6OM. Acesso em: 02 dez. 2021.

SILVA, Denise Ferreira da. *Histórias Afro-Atlânticas*. In: MASP SEMINÁRIOS, 2017, São Paulo. MASP [YouTube], 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KT7oilCeo2I>. Acesso em: 02 dez. 2021.

SIMÕES, Igor Moraes. *Montagem fílmica e exposição: vozes negras no cubo branco da arte brasileira*. 2019. 298 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal Edições, 1990. (Coleção Tendências, 4).

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2010.

VARGAS, André. *Conversa com as curadoras Julia Baker e Juliana Pereira*. Imersões Digitais, [YouTube], 2021. Entrevista concedida a Julia Baker e Juliana Pereira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_TgDezAQsfs&t=856s. Acesso em: 06 nov. 2021.

YÊDAMARIA. *Artista plástica*. CULTNET DOC [YouTube], 2011. Entrevista concedida a Angélica Basthi. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ufBGKtyxKJc>. Acesso em: 11 ago. 2020.